

Hrdličková, Marcela

Literatura pro adolescenty

In: Hrdličková, Marcela. *Příběhová próza ze života mládeže v období zlomu*.
Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2023, pp. 27-57

ISBN 978-80-280-0484-2; ISBN 978-80-280-0485-9 (online ; pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80051>

Access Date: 15. 07. 2024

Version: 20240627

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

3 LITERATURA PRO ADOLESCENTY

Na sklonku roku 2011 označil deník *Los Angeles Times* young adult fiction za „světově nejrychleji rostoucí“¹¹⁵ segment knižního trhu. Třebaže se literatura pro „mladé dospělé“ stala v posledních letech v západním světě velkým fenoménem, její všeobecně platná definice dosud neexistuje. Lze ji chápat jako samostatný subsystem, existující vedle literatury pro děti a mládež a literatury pro dospělé? Můžeme ji považovat za nové označení zavedeného žánru zvaného Bildungsroman? Máme ji snad vnímat jako pouhou nálepku (label), která je součástí promyšlené marketingové strategie vydavatelského průmyslu? Či se jedná o nově se vydělující část literatury pro mládež, nebo pro dospělé? V každém případě vzbuzuje četné kontroverze, jež částečně pramení z nejednoznačnosti vymezení, částečně z předpojatosti vůči young adult knihám.

Nárůst popularity young adult literatury je obecně spojován se ságou o Harrym Potterovi a s oblibou žánru fantasy. Rachel Falconerová ovšem ve své studii zabývající se tvorbou pro adolescenty jako jevem překračujícím jak žánrové, tak věkové hranice poukazuje na skutečnost, že série J. K. Rowlingové nebyla katalyzátorem změn, jež se odrazily mimo jiné v inovované marketingové strategii, ale že už její obliba reflektuje proměnu západní společnosti, která vytvořila tlak na přehodnocení reklamní taktiky.¹¹⁶ Podle Falconerové lze tento vzestup popularity přičítat odlišnému nahlížení na období dětství a zdůrazňování mládí, jemuž je ve srovnání s předchozími etapami lidského vývoje připisována mnohem vyšší (a dodejme, že často i přemrštěná)

115 CARPENTER, Susan. Young adult continues to be the literary world's fastest-growing genre. *Los Angeles Times* [online]. 4. prosince 2011 [Cit. 2017-08-15]. Dostupné z: <<http://articles.latimes.com/2011/dec/04/entertainment/la-ca-gift-guide-young-adult-20111204>>.

116 FALCONER, Rachel. Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. In: RUDD, David (ed.). *Children's Literature*. London / New York: Routledge, 2010, s. 87–99. ISBN 0-415-47271-7.

hodnota, což je dáno samotným vývojem společnosti, na který reklamní průmysl pouze pružně zareagoval.¹¹⁷ Podle významné české autorky Ivy Procházkové jsme dokonce jako společnost dospěli „trochu do stadia zinfantilnění a čteme literaturu pro děti, ne snad proto, že by musela mít vždy dobrý konec, ale poněvadž je v ní vše daleko jednodušší. Je v ní logika, kterou ‚velká literatura‘ mnohdy nenabízí“¹¹⁸.

Komerční úspěch s sebou ale vždy nutně nese otázku, zda není založen na trivialitě, jinak řečeno zda kladné čtenářské přijetí odpovídá kvalitě jistého typu knih. Chris Crowe, který se dlouhodobě problematikou young adult literatury zabývá jak z pozice vysokoškolského učitele, tak autora, se domnívá, že negativní vnímání daného segmentu knih pramení z předpojatosti literární kritiky, jež si všímá mnohem více pochybné produkce, což pojem young adult fiction ve svém důsledku devaluje. Tvorbě pro „mladé dospělé“ je pak často vyčítáno, že ještě neexistuje dostatečně dlouho, aby mohla být považována za kanonickou, a že má negativní vliv na mládež.¹¹⁹

První argument, jež odpůrci young adult literatury někdy využívají, je přitom zcela mylný, a to minimálně ze dvou důvodů. Nelze vyčítat literárnímu subsystému jako celku, že není chápán jako tzv. klasická literatura, protože za ni jsou vždy považováni jen excelentní představitelé určité skupiny děl. A tak jako se stávají kanonickými jen některé detektivky, zatímco jiné oprávněně upadají v zapomnění, tak pouze vybrané tituly young adult literatury mohou dosáhnout tohoto výsostného postavení. Zároveň o daném segmentu knižního trhu již neplatí, zcela jistě ne ve světové literatuře¹²⁰, že by se jeho vznik datoval do let nedávno uplynulých. Naopak, dnes je považován za již stabilní¹²¹, ba dokonce se pojem užívá k označení umělecky kvalitní literatury¹²², nicméně toto tvrzení lze považovat za opačný extrém. Určení samotných počátků young adult literatury patří k diskutabilním problémům¹²³ a tato

117 Srov. FALCONER, Rachel. Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. In: RUDD, David (ed.). *Children's Literature*. London / New York: Routledge, 2010, s. 88. ISBN 0-415-47271-7., s. 88.

118 REISSNER, Martin. Malý princ není pro děti. Beseda o podobách a proměnách literatury pro děti a mládež. *Host*, 2009, č. 10, s. 13. ISSN 1211-9938.

119 CROWE, Chris. Young Adult Literature: The problem with YA Literature. *The English Journal*, roč. 90, č. 3, Jan. 2001, s. 146, 148. ISSN 0013-8274.

120 K jeho postavení v české literatuře viz dále.

121 Viz např. tvrzení spisovatele Daniela Harmona o new adult fiction (viz dále), která je podle něj „jednoduše osvěžující alternativou k pojmu young adult, který je nyní naprosto ustálený“. NAUGHTON, Julie. New Adult Matures. *Publishers weekly*, July 14, 2014, s. 26. ISSN 0000-0019.

122 Někdejší prezidentka YALSA (Young Adult Library Services Association): „Miluji, jak se v YA [young adult] zabydluje sofistikovanější styl psaní.“ CART, Michael. YA or NA? *Booklist*, August 2014, s. 11. ISSN 0006-7385.

123 Srov. např. FALCONER, Rachel. Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. In: RUDD, David (ed.). *Children's Literature*. London / New York: Routledge, 2010, s. 87–88. ISBN 0-415-47271-7. STEPHENS, Jonathan. A Book by Any Other Name....: Defining the Genre. *The ALAN Review*, roč. 35, č. 1 (podzim 2007), s. 35–36.

monografie podobné ambice nemá, proto se omezíme alespoň na konstatování, že literatura pro děti se od tvorby pro dospívající odlišovala již ve 30. letech 20. století a adolescentům coby recipientům věnovali v daném období pozornost i univerzitní vyučující¹²⁴. Zájem o tento typ literatury se pak zvyšoval v souvislosti s přibývajících tituly od 60. let, kdy se současně ve vyspělých zemích Západu rozvíjela celá subkultura mládeže¹²⁵, a některá díla z dané éry se už dnes považují za klasická¹²⁶.

Přeceňování vlivu literatury na negativní chování dospívajících pak pokládáme za zcela překonaný argument, objevující se zpravidla ve spojení s restriktivními požadavky na určitý typ knih, které by ve svém důsledku vedly k omezení na prvoplánově návodnou literaturu.¹²⁷

3.1 Definice young adult fiction¹²⁸

Literatura určená specificky dospívajícím se navzdory tomu, že ji stále více recipují i dospělí čtenáři¹²⁹, na konci prvního desetiletí stala fenoménem, který do značné míry směřuje proti zjevné „tendenci k vyvázání se z příslušnosti k určité pevně dané skupině čtenářů“¹³⁰. Zatímco knižní trh v důsledku recepční otevřenosti upouští od označování knih konkrétní věkovou kategorií (případně se k nim staví dokonce ironicky¹³¹), v případě titulů a priori určených adolescentům se nejprve projevila

124 CROWE, Chris. Young Adult Literature. *The English Journal*, roč. 91, č. 6, Jul. 2002, s. 116. ISSN 0013-8274.

125 K tomu blíže MACEK, Petr. *Adolescence. Psychologické a sociální charakteristiky dospívajících*. Praha: Portál, 1999, s. 49. ISBN 80-7178-348-X.

126 Mezi nejčastěji uváděná díla patří *Outsideři* (1967) od S. E. Hinton. Viz CROWE, Chris. Young Adult Literature. *The English Journal*, roč. 91, č. 6, Jul. 2002, s. 116. ISSN 0013-8274. COATS, Karen. Young Adult Literature. Growing up, In Theory. In: WOLF, Shelby A. a kol. *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. New York: Routledge, 2011, s. 315. ISBN 978-0-415-96505-7.

127 O přeceňování některých funkcí literatury pro děti a mládež viz např. CHALOUPKA, Otakar. Společenské a utvářecí působení literatury pro děti a mládež. In: CHALOUPKA, Otakar, NEZKUSIL, Vladimír. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I*. Praha: Albatros, 1973, s. 44–46.

128 Zkrácená a upravená část této kapitoly byla použita v autorkou napsané části kolektivní monografie Pedagogické fakulty Ostravské univerzity. HRDLIČKOVÁ, Marcela. Intencionální literatura pro adolescenty v kontextu současných čítanek pro 8. a 9. ročník ZŠ. In: GEJGUŠOVÁ, Iva a kol. *Principy a cesty školní výuky české literatury*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2017, s. 90–106. ISBN 978-80-7464-956-1.

129 K tomu blíže viz FALCONER, Rachel. Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. In: RUDD, David (ed.). *Children's Literature*. London / New York: Routledge, 2010, s. 87–99. ISBN 0-415-47271-7.

130 MALÝ, Radek. Věkové vymezení čtenářských skupin a proměna syžetů současné české literatury pro děti a mládež. In: KOUDELKOVÁ, Eva (ed.). *Současnost literatury pro děti a mládež: Liberec 15.–16. října 2013*. Liberec: Technická univerzita v Liberci/Nakladatelství Bor, 2013, s. 11. ISBN 80-7083-269-X.

131 Viz MALÝ, Radek. Věkové vymezení čtenářských skupin a proměna syžetů současné české literatury pro děti a mládež. In: KOUDELKOVÁ, Eva (ed.). *Současnost literatury pro děti a mládež:*

počáteční nesamostatnost této věkové kategorie implicitního čtenáře, když daná díla byla v knihkupectvích i knihovnách řazena zpravidla do oddělení pro dospělé, avšak na sklonku prvního desetiletí nového tisíciletí a zejména v druhém decenniu se z young adult kategorie transformovala do podoby známky, která je používána k propagačním účelům. Vzhledem k tomu, že podobné „nálepky“ často slouží i k mystifikaci potenciálních čtenářů-kupců¹³², považujeme za potřebné pokusit se definovat pojem young adult fiction (young adult literatura).

Určujícím kritériem pro zařazení k young adult literatuře je, jak ostatně napovídá název, implicitní čtenář v určitém věku. Období adolescence není obtížně uchopitelné jen pro literární vědce, ale i pro badatele z jiných oblastí lidského vědění. Jedná se o věkovou kategorii, která, zdá se, prochází aktuálně přehodnocením ze strany sociologů, psychologů, pedagogů i právě odborníků na čtení a čtenářství.

Adolescencí se tradičně označuje etapa lidského vývoje mezi dětstvím a dospělostí. Podle některých autorů začíná okolo 11. či 12. roku věku¹³³ a zahrnuje i období pubescence (dospívání), tedy období vývoje často vymezované hranicí 11 až 14 či 15 let (tzv. raná fáze adolescence). Další psychologové se přiklání k evropské tradici a uvádějí, že adolescence zahrnuje především etapu od 13/14 do 20/22 let (období střední adolescence, trvající do přibližně 15/16 let, a období pozdní, vrcholné adolescence)¹³⁴.

Zásadním úkolem dané vývojové fáze je dosáhnout všech atributů, které jsou spojovány s dospělostí, nicméně psychologové se shodují na tom, že naplnění daného cíle je v současné moderní společnosti mnohem náročnější než u přírodních národů nebo než kdy v dějinách euroamerické civilizace. A status dospělé osoby „neposkytuje jedinci zvláštní prestiž ani jednoznačnou identitu“¹³⁵, naopak význam adolescence se zvyšuje, stejně jako se prodlužuje délka jejího trvání. Společenské změny, zahrnující mimo jiné prodloužení období adolescence (kvůli náročnějšímu studiu, odkládání založení vlastní rodiny, profesnímu zakotvení i společenské legitimitaci)¹³⁶, se pak podílejí jak na vzestupu popularity young adult literatury,

Liberec 15.–16. října 2013. Liberec: Technická univerzita v Liberci / Nakladatelství Bor, 2013, s. 12. ISBN 80-7083-269-X.

132 V českém prostředí se v 90. letech 20. století může mluvit až o klamavé reklamě, která těžila z dobové popularity dívčího románu, částečně způsobené dlouhou absencí žánrové varianty na knižním trhu. Nověji je potom zneužíváno označení „fantasy“, pod které jsou zařazovány knihy nevykazující znaky zmíněného žánru.

133 Srov. VAŠUTOVÁ, Maria, PANÁČEK, Michal a kol. *Mezi dětstvím a dospělostí. Vybrané kapitoly z psychologie adolescence.* Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2013, s. 9–11. ISBN 978-80-7464-125-1.

134 K periodizaci adolescence srov. např. tamtéž, s. 9–11.

135 Tamtéž, s. 10.

136 K tomu více viz HELUS, Zdeněk. *Osobnost a její vývoj.* Druhé přepracované vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2009, s. 92–93. ISBN 978-80-7290-396-2.

tak na nárůstu jejího významu. Zatímco dětství se všeobecně ve vyspělé civilizaci spíše zkracuje¹³⁷, následující ontogenetická etapa doznává opačného vývoje. Cílová skupina čtenářů se v důsledku tohoto faktu rozšiřuje a umělecká slovesná tvorba otevírá zásadní téma adolescentů – otázku vlastní identity¹³⁸, již ostatně prostřednictvím svého estetického působení mnohdy rovněž zodpovídá. Nej kvalitnější počiny se pak ale důsledně vyhýbají zjednodušenému a prvoplánovému nahlížení na danou problematiku, naopak ji reflektují v její komplikovanosti a také komplexnosti.¹³⁹

Mnozí autoři vymezují young adult fiction v souřadnicích tří základních znaků, a to téměř výhradně na základě tematické roviny – dospívající postava, akcentace adolescentního způsobu nazírání na svět a spojující motiv iniciační cesty.¹⁴⁰

Dominantní postavení zaujímá výhradně dospívající protagonista, který obvykle odpovídá výše uvedené charakteristice referenčního hrdiny a pro nějž je příznačné, že právě z jeho elementární (a v triviální literatuře až stereotypní či přehnaně zjednodušené) charakteristiky vyvěrají další dva uvedené znaky young adult fiction. Pro danou část literární tvorby je však podstatné, že na adolescenci se hledí jako na významnou životní fázi, pro niž je zásadní hledání odpovědi na otázku „Kdo jsem?“.¹⁴¹ Hledání řešení tohoto problému pak spojuje adolescenty jako věkově vymezenou skupinu, která je jinak značně heterogenní. Individuální členitost vysvětluje Petr Macek nestejným tempem vývoje jedinců: „Kognitivní schopnosti jim otvírají široké horizonty, nemají však konkrétní možnosti, dovednosti a zkušenosti. Každý z nich však zažívá tento rozpor a ztrátu dosavadního životního rámce individuálně, „nesdílí“ ho s ostatními.“¹⁴²

Zdá se tedy, že kromě uvedené otázky nebudou mít hrdinové young adult fiction mnoho společného, že každý z nich bude v lepším případě neopakovatel-

137 Srov. POLÍVKOVÁ, Barbora. Problémy adolescentního čtenářství z hlediska čtenářské kompetence. In: JEDLIČKOVÁ, Alice, FEDROVÁ, Stanislava, HAVLÍK, Jiří M. *Cesta tam a zase zpátky v české literatuře: celostátní studentská literárněvědná konference pořádaná Katedrou české literatury Univerzity Karlovy – PedF pod záštitou Ústavu pro českou literaturu AV ČR 29. a 30. května 2002*. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2003, s. 77. ISBN 80-7290-108-7.

138 E. H. Erikson, zabývající se právě adolescencí, pokládá hledání osobní identity za ústřední problém dozrávání v období adolescence, jehož vyřešení představuje esenci celoživotního vztahu k vlastní osobě a zdroj stability. Dle HELUS, Zdeněk. *Osobnost a její vývoj*. Druhé přepracované vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2009, s. 93–94. ISBN 978-80-7290-396-2.

139 Zdeněk Helus uvádí jednotlivé oblasti, v nichž se identita formuje (v oblasti mezilidských vztahů, psychosexuální, pracovní, názorové, individualizace i občanské realizace). Tamtéž, s. 94–95.

140 Srov. např. STEPHENS, Jonathan. A Book by Any Other Name...: Defining the Genre. *The ALAN Review*, roč. 35, č. 1 (podzim 2007), s. 35–42.

141 Srov. KOKESH, Jessica. The Good, the Bad, and the Ugly: A Qualitative Study of How Young Adult Fiction Affects Identity Construction. *Atlantic Journal of Communication*, 2015, roč. 23, č. 3, s. 140.

142 MACEK, Petr. *Adolescence. Psychologické a sociální charakteristiky dospívajících*. Praha: Portál, 1999, s. 28. ISBN 80-7178-348-X.

3 Literatura pro adolescenty

nou individualitou, v horším schematizovaným nástrojem, který slouží ke zjednodušené odpovědi na složité existenciální či ontologické problémy a tenduje k návodnosti. Jestliže však „dětský hrdina dětské knihy nevzniká pouze zachycením určitého průměru dětství dané doby, uměleckým zobecněním jeho příznačných postojů, sjednocením vnitřní psychické typičnosti s charakteristickými rysy dětství určité doby, nýbrž je i odrazem dobových nároků na dítě a jeho začlenění do společenských poměrů“¹⁴³, lze totéž analogicky očekávat i od protagonisty na hranici dospělosti. Jeho věková charakteristika i obecné sociální postavení budou odpovídat týmž rysům implicitního čtenáře, ale pro identifikaci s postavou adolescentní čtenář, schopný složitějších logických procesů, nutně nepotřebuje průměrnou postavu, založenou na schematizaci obecných společenských názorů, nebo dokonce stereotypů v nahlížení na danou věkovou etapu. Naopak hrdinova složitost a mnohdy i jistá nejednoznačnost přispívají ke zdůraznění individuální rozrůzněnosti při prožívání období vývoje na pomezí dětství a dospívání.

Za druhý elementární rys je obecně považován „výrazný teenagerovský názor a/nebo postoj“¹⁴⁴. Současná zahraniční literatura, která se dostává i do rukou českých recipientů, a to jak v překladech, tak díky vyšší jazykové vzdělanosti či výraznější otevřenosti českého knižního trhu i v originálním znění, a která reprezentuje nahlížení společnosti na etapu adolescence jako takovou, však do značné míry reflektuje skutečnost, že na rozdíl od předcházejících generací současní adolescentní čtenáři nepociťují zásadní touhu vymezit se jednoznačně negativně vůči předkům, nepotřebují demonstrovat svoji jinakost. Tento dominantní adolescentní názor či postoj tak chápeme jako akcentování adolescentního úhlu pohledu na svět kolem, který se může na jedné straně jevit jako nehotový, na druhou stranu právě jeho proměnlivost přináší nezpochybnitelnou dynamiku, protože nabízí nečekanou, často unikátní perspektivu v nahlížení na témata, která zpravidla nejsou nijak nová a která, což je ostatně opomíjený čtvrtý znak young adult literatury, vycházejí z charakteristiky jak protagonisty, tak implicitního čtenáře.

V současném, a to nejen literárním umění, je období dospívání spojeno tradičně s atributem krásy, ale i sebepoznávání a hledání. Předpokládáme, že v české literatuře bude platit totéž, co sledujeme v překladové tvorbě – jednoznačná dominance tématu hledání vlastní identity¹⁴⁵, které má často podobu dvoufázového procesu. V první etapě adolescent často definuje vlastní „já“ v souvislosti s postupným oddělováním se od dospělých, jež mívá podobu kritického nahlížení na hodnoty

143 NEZKUSIL, Vladimír. Jak se rodí syžet. In: NEZKUSIL, Vladimír. *Studie z poetiky literatury pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1983, s. 201.

144 V originále „a distinctly teenage voice and/or attitude“. KOKESH, Jessica. The Good, the Bad, and the Ugly: A Qualitative Study of How Young Adult Fiction Affects Identity Construction. *Atlantic Journal of Communication*, 2015, roč. 23, č. 3, s. 140.

145 Tamtéž.

dospělých a jejich životní styl, které se dospívajícím „jeví ubohé a prázdné“¹⁴⁶. Současně ale mladí lidé mezi dospělými hledají někoho, kdo by vlastním příkladem ovlivňoval jejich postoje a chování.¹⁴⁷ V literatuře vycházející na přelomu 20. a 21. století se tato tendence projevuje četným výskytem staršího vzoru, převzavivě často i formální autority (např. učitele), přistupující k adolescentovi jako k rovnocennému partnerovi a vyhýbající se explicitním poučkám, přesto ji protagonista shledává zajímavou a následováníhodnou, protože uznává její životní zkušenosti. Ve druhé (závěrečné) fázi adolescent završuje svoje pátrání odhalením vlastní pozice ve společnosti, jež nejčastěji nabývá podoby akceptace adolescentovy role, přínosné pro společnost jako celek. Zatímco první etapa, zdůrazňující stále vyšší míru samostatnosti dospívajícího, se vyskytuje v young adult fiction s železnou pravidelností, druhá podle našeho názoru přítomna být může, ale také nemusí.

Young adult fiction tak vzhledem ke své stále extenzivněji pojímané definici, která nepochybně souvisí s komerčním úspěchem samotného označení, zahrnuje řadu žánrů a žánrových forem. V této práci nás vzhledem k jejímu zaměření na příběhovou prózu bude zajímat výhradně ta část literatury pro adolescenty, jež nese dominantně znaky právě zkoumaného žánru. Kombinace znaků obecně platných pro young adult fiction a současně definiční podstata příběhové prózy dávají specifickou podobu tzv. Bildungsroman (vývojovému románu).

Bildungsroman je pojem, který se tradičně používá pro prózy, jež „se soustředí na přechod dětského protagonisty do dospělosti, a tak zachycují protagonistovo dospívání a začleňování do společnosti“¹⁴⁸. Zásadním motivem se stává hledání, ale také nalezení, zpravidla vlastní identity a vlastního sociálního postavení¹⁴⁹. Adolescentní hrdina se nabízí právě proto, že stojí na samotném prahu dospělosti a jeho dozrávání může být reflektováno komplexně právě v prozaickém díle většího rozsahu, se složitější fabulí, která osloví i dospívajícího čtenáře.

Franco Moretti vyděluje dva typy vývojového románu dle syžetu. První z nich, tzv. klasifikační, klade důraz na samotný výsledek děje, jemuž jsou podřízeny jednotlivé události, jež až na základě konce odhalují svůj smysl. Druhý, transformační, akcentuje samotný syžet a může mít otevřený konec.¹⁵⁰

Historie vývojového románu ukazuje, že postupně nabývají na důležitosti i jeho etnické a ženské varianty. Zejména první zmíněný se podle Bubílkové od klasického Bildungsroman odlišuje zdůrazňováním etnického a společenského já,

146 VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie. Dětství a dospívání*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2012, s. 409. ISBN 978-80-246-2153-1.

147 Vágnerová tuto touhu vnímá jako „projev existenciální úzkosti“. Viz tamtéž, s. 410.

148 BUBÍKOVÁ, Šárka. *Úvod do studia dětství v americké literatuře*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009, s. 78. ISBN 978-80-7395-214-3.

149 K tomu viz výše.

150 Dle BUBÍKOVÁ, Šárka. *Úvod do studia dětství v americké literatuře*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009, s. 82. ISBN 978-80-7395-214-3.

nicméně lze souhlasit i s jejím konstatováním, že klasický i etnický román zkoumají rovněž vazby mezi individuem a societou. Domníváme se, že bude zajímavé sledovat, zda český vývojový román těží z tradice klasické varianty, což lze předpokládat, nebo zda se vzhledem ke svému výraznému rozvoji v posledních dvou desetiletích, tedy v době zásadních společenských změn, stává specifickým příkladem proměny uvedeného žánru (v kontextu literatury intencionálně pro mládež spíše subžánru).

3.2 Tzv. young adult fiction v kontextu české literatury

Věková kategorie nad 15 let představuje pro českou literární vědu problematické období. Otázka, zda adolescenci zařadit k dětskému čtenářství, zdá se, zůstává stále otevřená. Zatímco v zahraničí (zejména v západoevropských a severoamerických zemích) je zpravidla chápána jako etapa dětského čtenářství¹⁵¹, v českém prostředí je tradičně vnímána jako součást četby pro dospělé. Knihy určené adolescentům najdeme často v knihovnách i knihkupectvích v oddělení pro dospělé. Stávající situace je způsobena hned několika důvody. Jedním z nich je postavení adolescentů ve společnosti i v právním řádu. Mohou mít řidičský průkaz, prošli společenským uznáním vospělosti a plnoprávnosti ve společnosti – získali občanský průkaz, nesou pracovněprávní odpovědnost (mohou sami podepisovat pracovní smlouvy apod.) atd. Další nezanedbatelný faktor představuje tradice – dětská literatura je teoretiky (až na výjimky jako František Tenčík¹⁵²) chápána jako tvorba pro čtenáře do 15 let. Opomenout nelze ani inklinaci adolescentů k četbě pro dospělé, a to jak z vlastní vůle, tak vlivem školních požadavků. Zejména s blížící se maturitní zkouškou nepochybně význam tohoto faktoru narůstá.

Svoji roli sehrává rovněž samotná existence knih určených přímo adolescentům. Čeští spisovatelé a vydavatelé rovněž těmto čtenářům dosud nevěnovali příliš pozornosti. Iva Procházková, nejúspěšnější současná česká autorka knih pro mládež, se od počátku 21. století výrazně zaměřuje na tvorbu pro adolescenty a v roce 2009 její stav velmi výstižně zhodnotila slovy: „Mám pocit, že se na dospívající v beletrii trochu zapomíná. Je to skupina dobře sledovaná a respektovaná v časopisech, literatuře faktu, samozřejmě ve filmech, reklamě, v obchodních strategiích. Už dělají trh, v některých zemích jsou to už voliči, ale v beletrii – alespoň v některých zemích – zůstávají jakoby stranou. Snad je to proto, že jsou neuchopitelní. Už nepotřebují ‚roztomilé žvatlání‘, dokážou akceptovat jazyk dospělých a mnohá jejich témata, ale nejsou ještě za prahem dospělosti. Přeshlapují na něm. Zažívají

151 Viz sborník významného vydavatelství odborné literatury Routledge z roku 2010, do nějž je zařazena studie o tzv. young adult literatuře.

152 František Tenčík s odvoláním na Jana Vaňka označuje za horní věkovou hranici dětského čtenářství dosažení 20. roku. TENČÍK, František. *Četba mládeže v počátcích obrození*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962, s. 9. Teorie dětské literatury. Řada literárně historická.

proces, který se odehrává v několika letech. Dospělost přece nepřichází v den osmnáctin, pro někoho ani v jedenadvaceti letech. Vývoj je doprovázen zraňujícími, ale i silně emotivními zážitky. Myslím, že této kategorii čtenářů se musíme víc a upřímněji věnovat. Brát je se vši vážností a důstojností. Jsou to oni, kdo mají za pár let číst literaturu pro dospělé. Kde jinde se to mají naučit než na kvalitních knížkách pro mládež?¹⁵³ Z jejich slov je patrné, že si uvědomuje potřebu literatury určené intencionálně věkové kategorii nad 15 let. Přesto se domníváme, že česká literatura tuto skupinu recipientů v minulosti zcela neignorovala, třebaže z kvantitativního hlediska se řadila k velmi podceněným segmentům slovesné tvorby.

Za výjimky v tomto směru můžeme považovat především představitele generace 60. let, zástupce nové vlny psychologické prózy, Otu Hofmana, Hermínu Frankovou, Janu Červenkovou a některé další, dále porevoluční debutantku Ivonu Březinovou a v současnosti především právě Ivu Procházkovou.

Autor *Pana Tau* či scénářů k divácky úspěšným komediím jako *Lucie, postrach ulice* či *Chobotnice z druhého patra* nebo kultovního seriálu *Návštěvníci* Ota Hofman vydal v roce 1966 čtenářsky velmi náročnou novelu o dvou věkově vzdálených chlapcích (třetíák a dospívající), kteří se poznávají během útěku z domova, k němuž se uchýlili každý sám a každý z jiného důvodu. *Útek* končí velmi hořkou výčitkou staršího z hochů, kterou lze vnímat jako obžalobu celé společnosti z její lhostejnosti vůči němu. Vzhledem k neuzavřenému konci, který nenabízí jednoznačné východisko, lze titul doporučit opravdu až staršímu čtenáři. Ostatně otevřený konec se v současnosti stává jedním z nejčastějších rysů próz pro adolescenty.

Hermína Franková, rovněž výrazná scenáristka, která je mj. autorkou námětu k *Dívce na koštěti*, ale také trilogie *Ohnivě ženy*, vydala rovněž v roce 1966 knihu s příznačným titulem *Blázni a Pythagoras*. Sama autorka ironicky toto své dílo označila za dívčí román, ale s žánrem dívčího románu má jen pramálo společného, naopak dívčí román paroduje. Hlavní hrdinka Emílie (u Frankové oblíbené jméno – stejné nese hrdinka její *Minervistky*) a její dva přátelé Ferdinand a Marion se sblíží na vysoké škole díky svým neobvyklým jménům, ale jejich hlavním pojetím se stává společný smysl pro humor, nadsázku, ironii a sebeironii. Mají tendenci narušovat zažitá společenská konvence, jejichž absurdnost je vystupňována i díky Emiliiným citacím ze staré příručky pro spořádané dívky. Kniha je náročná jak tematicky (hledání místa ve společnosti, která je však hodna výsměchu, ale také zklamání ze sebe samého), tak formou – střídá se epizodické vyprávění se záznamy snů a fantazírování zmíněných hlavních hrdinů.

Román Jany Červenkové *Semestr života* je datován k roku 1971, ale vyšel až o deset let později. Jeho hrdinkou se stává začínající učitelka, velmi nestandardní,

153 REISSNER, Martin. Malý princ není pro děti. Beseda o podobách a proměnách literatury pro děti a mládež. *Host*, 2009, č. 10, s. 13. ISSN 1211-9938.

3 Literatura pro adolescenty

nonkonformní, mladá, neochotná podřizovat se maloměšťáckým normám, které žádají sledování, donášení, pomlouvání i neměnnost všeho, včetně vzdělávání. Protagonistka tyto hodnoty přímo konfrontuje s viděním mladé generace, provokuje maloměšťácké prostředí, a to zpočátku bez ohledu na to, že si tak komplikuje svoji situaci. Rovněž toto dílo má velmi fatální a drastické vyústění, které odpovídá spíše čtenářské vyspělosti adolescentů než čtenářů ve starším školním věku.

Náročné prózy zejména s dívčími hrdinkami, které se musejí vyrovnávat s citovým rozčarováním, ale i radikální změnou svého života, se objevovaly i v letech 70. Do vysokoškolského prostředí je například situována psychologická novela Hany Pražákové *Vysostné území* (1976).

Generace tzv. nové vlny psychologické prózy pro mládež přenesla pozornost od vnější dějovosti k vnitřnímu prožívání dospívajících postav, využívala téměř filmové postupy, jimiž ztvárňovala nejednoduchost, mozaikovitost, ale i jistou zkratkovitost pocitů svých protagonistů. A právě na to navazují současní čeští autoři young adult fiction.

3.3 Současná česká young adult fiction

Situace české literatury po roce 1989 (podobně jako tvorba například v 60. letech) potvrzuje pravidlo, podle něž jsou právě přelomové etapy společenského vývoje spojeny se vzestupem zájmu o proces dospívání jako takový, protože „mladí lidé ve změněné situaci již nemohou prostě dospět tím, že ‚okopírují‘ role a pozice svých předků“¹⁵⁴. Young adult literatura zrovna tak odráží proměnu přístupu společnosti k fenoménu dospívání, a to už svou vlastní existencí. V českém kontextu, v němž v obou zkoumaných desetiletích patří ke kvantitativně podceněným složkám knižního trhu, se objevují knihy, které lze označit za kvalitativně výjimečné. Současně právě odlišnost světa dospívajících v předrevolučním a porevolučním období vyžaduje inovaci přístupu k dané životní etapě, již se do značné míry chopila právě young adult literatura. Čeští autoři, respektive zejména autorky, potom reflektují i postoj většinové společnosti k „mladým dospělým“.

3.3.1 Iva Procházková a její tvorba pro adolescenty

Českou porevoluční literaturu pro adolescenty výrazně podpořil fakt, že se jí začala věnovat mezinárodně oceňovaná autorka. Young adult fiction tvoří významnou část produkce Ivy Procházkové z přelomu 20. a 21. století. Z více než dvou

154 BUBÍKOVÁ, Šárka. *Úvod do studia dětství v americké literatuře*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009, s. 80. ISBN 978-80-7395-214-3.

desítek knih pro děti a mládež věnovala dosud mladým dospělým dvě realisticky zaměřené příběhové prózy, *Nazi* (2009) a *Uzly a pomeranče* (2011)¹⁵⁵, a dva romány s dystopickými rysy, *Soví zpěv* (1999) a *Tanec trosečníků* (2006).

Soví zpěv

Dystopické prózy pro nedospělé čtenáře na sebe v našem prostředí upozornily výrazně až v roce 2010 a v letech následujících v souvislosti s vydáním českých překladů populárních sérií¹⁵⁶, nicméně Iva Procházková dvěma romány předešla svoji dobu. Její antiutopická díla jsou však velmi specifická.

Z hlediska uspořádání politického systému, na němž spisovatelé zpravidla poukazují na až do absurdity dovedené prvky utopické společnosti, nahlížené kriticky¹⁵⁷, lze odlišit dystopii technologickou a epistemologickou. První se dále člení na scientickou, v níž se stává dominantním motivem věda coby prostředek zachování dané společnosti, a matematickou, zdůrazňující člověka jako číslo, statistický údaj. Epistemologická se zaměřuje na teror, jímž konkrétní skupina ovládá společnost, aby zachovala status quo.¹⁵⁸

Ivě Procházkové se daří kombinovat všechny tři typy antiutopie¹⁵⁹, třebaže dominují prvky technologické varianty. Současně však dystopické vykreslení fikčního světa autorce neslouží výhradně jako zdroj dobrodružství ani jednoduchá kritika patologických jevů vyskytujících se v současné společnosti, třebaže i ta je přítomna. Časoprostor dystopického světa poskytuje hrdinovi příležitost pro formování vlastní osobnosti a vypjatá situace, pramenící z krize společnosti, činí urychlený proces protagonistova dozrávání uvěřitelnějším a pro recipienta přijatelnějším.

155 Vzhledem k roku vydání, které neodpovídá vymezení tématu této práce, román pro úplnost pouze zmiňujeme, ale nebudeme mu věnovat bližší pozornost.

156 Zejména čtenářsky úspěšné *Hunger Games – Hladové hry* (český překlad 2010, originál 2008).

157 Viz definice antiutopie coby varianty utopie. MOCNÁ, Dagmar. Utopie. In: MOCNÁ, Dagmar a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha/Litomyšl: Paseka, 2004, s. 666–672. ISBN 80-7185-669-X.

158 NAXERA, Vladimír, STULÍK, Ondřej, BÍLEK, Jaroslav. *Literární a filmové dystopie pohledem literární vědy*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavatelstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2015, s. 8. ISBN 978-80-557-1060-0.

159 V literatuře pro mládež představuje princip propojení dvou typů, tj. dominance jednoho typu dystopie doplněné o prvky druhého, poměrně běžný způsob, jakým autoři alegoricky poukazují na vybrané problémy nefikčního světa. Výhradní zaměření na jeden typ se objevuje spíše výjimečně, zpravidla v tvorbě hraničící s kýčem. Více viz HRDLIČKOVÁ, Marcela. Dospívající hrdina v současné dystopii. In: Kolektiv autorů. *Současná literatura pro děti a její vliv na rozvoj čtenářství V. Odlišnost a izolace v dětském světě. Sborník textů z 5. ročníku odborného semináře pořádaného 16. 11. 2016 Městskou knihovnou v Přerově a Muzeem Komenského v Přerově*. Přerov: Městská knihovna v Přerově, 2016, s. 7–24. ISBN 978-80-87190-37-1.

3 Literatura pro adolescenty

Román *Soví zpěv* s podtitulem *Záznam o katastrofě*, považovaný za jeden z vrcholů autorčiny tvorby¹⁶⁰, vyšel v češtině poprvé v roce 1999, poté co jej měli možnost přečíst němečtí a nizozemští čtenáři¹⁶¹. Sama autorka se v roce 2003 svěčila, že z dosavadní tvorby je právě tato kniha její oblíbenou¹⁶². Spisovatelčino nadšení sdílela zejména odborná veřejnost. Kniha byla v České republice oceněna Zlatou stuhou a následně také zapsána na Čestnou listinu IBBY. Druhého vydání, svědčícího i o čtenářském ohlasu, se v roce 2006 ujalo nakladatelství Albatros a o rok později byla kniha adaptována do podoby rozhlasové hry.

Antiutopický svět Brém, kde se děj knihy odehrává, je v roce 2046 přísně technologickým, ale odlidštěným místem. Vědecký pokrok ovlivňuje nejběžnější aspekty lidských životů. Obyvatelé mají k dispozici PPP (personální počítačové poradce), kteří analyzují jejich výpovědi a poskytují spolehlivé, na logice založené odpovědi prakticky na všechny otázky. Většinu učitelů lze vypnout stisknutím tlačítka. Domy chrání složité počítačové systémy. Technologické inovace však nejsou v plné míře přístupny všem, protože společnost není plně rovnostářská. Sociální problémy nejen přetrvávají, ale právě na přítomnosti či naopak absenci posledních výkřiků techniky jsou vnějškově zdůrazňovány (např. minerální voda užívaná k osobní hygieně), což ovšem současně akcentuje zbytečnost některých vynálezů a povrchní konzum society, vycházející z nepodložených tvrzení, pravděpodobně z reklamy. Tento rozdíl se ale stírá v momentě, kdy, jak napovídá podtitul knihy, město zasáhne katastrofa, jež postihne všechny, bez rozdílu pohlaví, věku, postavení, a jež je důsledkem dlouhodobé manipulace s fakty. Iva Procházková ale nepodlehla pokušení motiv sociální stratifikace, tolik oblíbený v současné young adult dystopii, dále rozvíjet, ale místo toho se zaměřila na postavu dospívajícího hrdiny, jehož charakteristika není od počátku zploštěna na pomíjivý sociální status, ale je mnohem vrstevnatější.

Protagonista, sedmnáctiletý Armin, žije pouze se svou matkou a mladší sestrou Gézou. Budeme-li parafrázovat autorčina výše citovaná slova, Armin přešlapuje na prahu dospělosti. Zatímco jeho fyzické dospívání je po všech stránkách završeno, jeho vnitřní dozrávání prakticky teprve začíná. Balancování na hranici mezi dětstvím a dospělostí nabývá podoby váhání. Váhání mezi dvěma rozhodnutími, mezi minulostí a budoucností, mezi odlišnými názory, mezi postojem vlastním a přesvědčením celospolečenským i mezi objektivitou a subjektivitou.

Jednodušším způsobem vymezení sebe samého je varianta, kterou společnost, akcentující logiku a statistiku, tj. matematické disciplíny, preferuje. Proto se Armin zaštiťuje fakty a se všemi problémy se obrací na počítač: „Zeptám se na svůj

160 URBANOVÁ, Svatava. *Dialogy Ivy Procházkové*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2012, s. 71. ISBN 978-80-7464-143-5.

161 REISSNER, Martin. *Temný zpěv* v přívalech vod. *Ladění*, 1999, č. 3, s. 12. ISSN 1211-3484.

162 HUTAŘOVÁ, Ivana, HANZOVÁ, Marie (eds.). *Současní spisovatelé knih pro děti a mládež*. Praha: Ústav pro informace ve vzdělávání, 2003, s. 99. ISBN 80-211-0461-9.

světový názor PPP. Ví o mně všechno. Zná hloubku mých komplexů i délku mého údu. Zásobil jsem ho veškerými informacemi potřebnými k tomu, aby mi sdělil, co si myslím o světě. Je rozhodně kompetentnější než já. Má chladnější hlavu.“¹⁶³ Už jen představa, že by si měl dělat vlastní závěry a obejít se bez pomoci počítačového programu, v něm vzbuzuje pochybnosti. Ptá se dokonce: „Byl bych vůbec ještě sám sebou?“¹⁶⁴

Podobně pak přistupuje i k ostatním. Bývalou přítelkyni Noru explicitně charakterizuje na základě jejích standardů (Nořiny zásady) a faktických údajů, a to včetně velmi osobních (Co ještě vím o Noře – například: „Že chodí na prenatální terapii, protože má deformovaný vztah k otci, zatížený agresivně-sexuálními představami.“¹⁶⁵). Matku hodnotí na základě jejích nepodařených vztahů s muži (jejich přehled v části s mezititulkem Máminy pokusy o spořádané manželství a jejich nevyhnutelné [a tu a tam katastrofální] konce). Třebaže je patrný kritický pohled na matčinu osobnost, Arminův odstup nenabývá rozměru rebelie vůči matce coby představitelce starší generace. Matka pro něj ztělesňuje domov, motiv, k němuž se Procházková ve své tvorbě opakovaně vrací. V *Sovím zpěvu* jej nalézáme ve dvojím pojetí – v retrospektivních pasážích, v nichž Armin líčí příběh svých prarodičů, až idylický vztah představitelů generace přelomu století, kteří se usídlili na česko-německých hranicích, a hrdinův vlastní, narušený domov, jenž navzdory své nedokonalosti poskytuje útočiště v době nejistého bloudění. Tápání metaforicky představuje Arminovo procházení městem, labyrintem, který sice zná, ale přesto se v něm na rozdíl od domova cítí být cizím.¹⁶⁶ V závěru knihy se Arminovi jeho poslední jistota rozpadá, dům je zaplaven a matku nalézá mrtvou, voda tak drasticky odplavuje nejen jeho dětství, ale hlavně možnost lpět na jistotách.

Protagonista je současně vypravěčem příběhu. Zvolený personální vypravěč ale zpočátku kontrastuje s maximální snahou o objektivitu, která je zdůrazněna užíváním různorodých forem. Vyprávění v ich-formě, připomínající deníkový zápis, tak přechází do výčtů, dialogizovaných pasáží, částí zachycujících krátký vtíp a do analytických úvah. Postupně přibývá sebereflexivních subjektivních úryvků, což odpovídá proměně hlavní postavy. Střídání odlišných forem dynamizuje celý text, protože dílčí části nejsou děleny do kapitol, ale jen graficky separovány krátkými mezititulky, jež anticipují obsah, současně však svou zkratkovitostí záměrně odkazují nejen ke zjednodušujícím mediálním sdělením (např. Stručná zpráva, Romantika & The Last News), jež ostatně sama autorka rovněž používá, aby obsáhla zásadní celospolečenská témata a dodala představenému fikčnímu

163 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Soví zpěv*. 2. vydání, v Albatrosu 1. vydání. Praha: Albatros, 2007, s. 9. ISBN 978-80-00-01914-7.

164 Tamtéž, s. 28.

165 Tamtéž, s. 20.

166 Pojetí města jako bludiště blíže viz REISSNER, Martin. *Temný zpěv sov v přívalech vod. Ladění*, 1999, č. 3, s. 13. ISSN 1211-3484.

3 Literatura pro adolescenty

světu větší rozměr¹⁶⁷, ale mnohdy referují i o frázovitosti a povrchnosti interpersonálních sdělení v době převažující elektronické komunikace (mj. Cvak cvak, Malá sebekritika před troubou). Zvolené členění textu vytváří napětí a současně umožňuje autorce na velmi malé ploše zpracovat závažné globální problémy, jaké představují ekologické katastrofy a s nimi související ekonomická a sociální destabilizace, aniž by zbytečně odváděla pozornost od hlavního tématu *Sovího zpěvu*, tedy hledání odpovědi na otázku Kdo jsem?, již si hlavní hrdina klade a jejíž zodpovězení představuje završení iniciační cesty.

Od počátku je patrné, že nahlížení na vše a všechny na základě plochých definic a zjednodušených závěrů, k nimž Armina jeho PPP nabádá, nemůže fungovat. Popisuje sice přímo sestřin zevnějšek, ale její vnitřní charakteristika dlouho zůstává nepřímou, zprostředkovávají ji reprodukce Gézíných vtípů bez pointy, jimž Armin dlouho nerozumí, třebaže jeho pozdější rozhovor, odhalující přímo sestřiny komplexy, prozrazuje minimálně dlouhodobé intuitivní vnímání. Hrdinovo exaktní vidění ostatních naruší neuchopitelná Rebeka, talentovaná spolužačka z výtvarné třídy, která se svou neorganizovaností, nekonvenčností a přemýšlivostí vymyká. Přesto i mezi ní a Arminem existuje neprostupná bariéra, jež se zboří poté, co Armin omylem vyslechne dívčinu osobní nahrávku pro PPP. Rebečina výpověď odkazuje k písni, již složila v dětství a jejíž zásadní motiv dal název celé knize:

„Když je tma a jsem tu sama, tak mi není hej,
strach mi leze kalhotama, smradlavěj a zlej,
ale potom oknem vltne sova pálená,
to je sova kouzelná a vykutálená...“¹⁶⁸

Procházková pracuje s motivem osamělosti na několika úrovních. Dává mu podobu outsiderství, jemuž ostatně věnuje pozornost ve všech svých příběhových prózách¹⁶⁹, ale i význam touhy po jiné osobě. Zpočátku Armin, na základě rady svého PPP i spolužáka, spojuje intimitu s fyzickým prožitkem, který popisuje velmi věčně („Později, když jsme se k tomu večeru vraceli, líčila ho Nora velmi romanticky. V mojí vzpomínce uvízl s dokumentární věcností. Vlhká tráva, chlad táhnoucí

167 Např.: „NOVÝ ÚTOK ATHÉNSKÝCH SEPARATISTŮ! MNICHOVSKÁ ONKOLOGICKÁ CENTRÁLA HLÁSÍ DALŠÍCH 1800 PŘÍPADŮ RAKOVINY KŮŽE U DĚTÍ! ZEMĚTŘESENÍ V SAN DIEGU! [...] DALŠÍ ZÁPLAVY NA SRÍ LANCE – 2000 ŽÁDOSTÍ O EKOLOGICKÝ AZYL V INDII DENNĚ! NĚMECKÝ SVAZ MUŽŮ ŽÁDÁ ZVÝŠENÍ PODPORY V NEZAMĚSTNANOSTI U SVOBODNÝCH OTCŮ! BERLÍNSKÁ KRÁLOVNA KRÁSY SI STĚŽUJE NA NESPAVOST!“ PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Soví zpěv*. 2. vydání, v Albatrosu 1. vydání. Praha: Albatros, 2007, s. 62. ISBN 978-80-00-01914-7.

168 Tamtéž, s. 82.

169 Viz např. MATOUŠEK, Petr. Spisovatelka, která léčí outsidersy. *Ladění*, 2002, č. 3, s. 44–45. ISSN 1211-3484.

od vody, ospalé hlasy kačen. Nořina samozřejmá, nestydlivá nahota.¹⁷⁰). Postupně zjišťuje, že fyzickou blízkost a lidskou intimitu nelze ztotožňovat, třebaže sex mu pomůže definovat jeho pocit, který neuměl pojmenovat – prázdnotu, která nemůže být zaplněna ani definicemi, ani letnými známostmi („Je to stejné jako vždycky. Moje kůže, její kůže. Náš dech. Vlny světla pod zavřenými víčky. Vlny tepla kolem páteře. Svíravá bolest ve slabínách. Úzkost. Tlak. Prolnutí tvarů. Absence času. Její hlas. Moje síla. Touha doběhnout. Dál! Ještě dál! Za cíl... Uvolnění. Vystřízlivění. Prázdnota.“¹⁷¹). Způsobuje ji totiž izolace mladého člověka, obklopeného vrstevníky, členy rodiny, poskytovateli služeb i jinými členy společnosti, přesto osamělého a podvědomě, nicméně marně toužícího po něčem jiném, něčem, pro co není snadné najít definici a co v něm dokonce vzbuzuje obavy: „Jde o blízkost. Které se bojím jako všichni ostatní. Bojím se jí, protože jsem ji nepoznal. Nepoznal jsem ji, protože se jí bojím.“¹⁷² Armin, podobně jako mnozí jeho vrstevníci, nezapadá, cítí se být outsiderem a dospívá k názoru, že je tomu tak proto, že je „člověk dvacátého století“¹⁷³, kterému vadí být kategorií, škatulkou, jedním z mnoha.

Procházkové se tak daří na jedné postavě zdůraznit obě polohy výše zmíněné zásadní otázky „Kdo jsem?“. Její zodpovězení je pro young adult literaturu krucifiální, nicméně autorka k ní přistupuje mnohem komplexněji, než je zvykem. S tvrzením Svatavy Urbanové, že „svět hrdinů je v románu zachycen v síti lidských vztahů“¹⁷⁴, tak souhlasíme pouze částečně. Arminův přechod mezi dospělě vrcholící samostatným rozhodnutím nejen za vlastní osobu (nemá k dispozici rádce v podobě PPP ani zkušenější osoby), ale i za Rebeku a Gézu, projevuje se tedy ve vztahu k dalším osobám. Důležitější je však jeho dramatické vnitřní dospívání, v jehož důsledku chlapec přehodnotí hierarchii svých vztahů a také svoji pozici v nich, z pasivního příjemce přechází do role aktivního konatele. Z přemíry informací, přijímaných i předávaných, začíná vybírat pouze relevantní, což se promítá i do vyprávěčské strategie. Personální vyprávěč náhle upouští od rozsahu předávaných informací (viz např. „Vtip o jezevčívce, co neměl rád Prodanou nevěstu, si nechám na jindy.“¹⁷⁵).

Petr Macek tvrdí, že u adolescentů se objevuje „nově se formující schopnost odvozovat všechny možné kombinace konkrétních i abstraktních objektů a také schopnost volit různé úhly pohledu na jevy v přítomnosti, minulosti i budoucnosti –

170 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Soví zpěv*. 2. vydání, v Albatrosu 1. vydání. Praha: Albatros, 2007, s. 21. ISBN 978-80-00-01914-7.

171 Tamtéž s. 73.

172 Tamtéž, s. 84.

173 Tamtéž, s. 74.

174 URBANOVÁ, Svatava. *Dialogy Ivy Procházkové*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2012, s. 74. ISBN 978-80-7464-143-5.

175 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Soví zpěv*. 2. vydání, v Albatrosu 1. vydání. Praha: Albatros, 2007, s. 137. ISBN 978-80-00-01914-7.

3 Literatura pro adolescenty

to vše dává novou kvalitu i úvahám o sobě samém¹⁷⁶. Procházková tento rozvoj sleduje ve velmi krátkém čase, protože příběh se odehrává v pouhých dvou dnech, přesto se jí daří vyhnout obvyklému klišé v podobě skokových proměn. Autorka dospění nepodmiňuje rebelií vůči společnosti¹⁷⁷, ale navzdory tomu jej spojuje s přehodnocováním, nikoli však naprostým odmítnutím stávajících společenských norem, protože právě ty hýčkají člověka natolik, že jej de facto zbavují zásadního znaku dospělosti – převzetí zodpovědnosti za vlastní volbu, která není determinována zkreslenými informacemi (zamlčování krizového stavu hráze) ani postojem autorit (PPP, dospělí, záchranné složky), ale vychází z přesvědčení o vlastních schopnostech a potřebě jejich využití. Dospělost se přitom nespojuje s atributem dokonalosti a fakta nejsou v úplnosti přístupna ani zralému člověku. Armin zavrhuje svoji iniciační cestu v momentě, kdy se zachová podle rady svého dědečka, jediné mužské autority v okolí („A kdyby sis s něčím nevěděl rady, udělej to spíš špatně než vůbec.“¹⁷⁸), a kdy začíná plavat proti proudu – metaforicky i doslova.

Tanec trosečníků

Antiutopický román Ivy Procházkové *Tanec trosečníků* symbolizuje rozpor postoje literární vědy i knižního trhu k adolescentní literatuře a jeho proměnu v posledních několika letech. Zatímco na autorčiných webových stránkách je ve všech jazykových mutacích zařazen mezi knihy určené dospělým¹⁷⁹, po vydání v Německu kniha získala v roce 2007 Cenu Friedricha Gerstäckera za literaturu pro mládež, nejstarší a jedno z nejprestižnějších tamních ocenění za tvorbu pro nedospělé čtenáře¹⁸⁰. Román v roce 2020 vyšel znovu. Vydavatel akcentoval jeho aktuálnost ve vztahu k pandemii a veřejné knihovny¹⁸¹ jej začaly nabízet dospívajícím čtenářům.

Román tematizuje ztrátu lidskosti, která nabývá podoby tělesné sublimace, jež následuje po ztrátě identity. Lidstvo ovlivňované moderními masmédií, v honu za co nejpřesnějšími, nejnovějšími a nejúplnějšími informacemi přichází

176 MACEK, Petr. *Adolescence. Psychologické a sociální charakteristiky dospívajících*. Praha: Portál, 1999, s. 27. ISBN 80-7178-348-X.

177 Srov. výše Definice young adult fiction.

178 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Sovi zpěv*. 2. vydání, v Albatrosu 1. vydání. Praha: Albatros, 2007, s. 151. ISBN 978-80-00-01914-7.

179 Iva Procházková: *Beletrie pro dospělé* [online]. Poslední revize 2014 [Cit. 2017-08-01]. Dostupné z: <<http://ivaprochazkova.com/beletrie-pro-dospele/>>.

180 Iva Procházková *obdržela cenu Friedricha Gersäckera za literaturu* [online]. Poslední revize 7. 3. 2008 [Cit. 2010-12-30]. Dostupné z: <http://www.web2u.cz/citarny/index.php?option=com_content&view=article&id=282&Itemid=3855>.

181 Například Knihovna Jiřího Mahena v Brně nebo Městská knihovna v Plzni ji zařadily do výběru pro mládež, resp. do oddělení pro mládež i do oddělení pro dospělé.

o svoji duši a následně podléhá i zkáze fyzické schránky. Na apokalypsu biblických rozměrů v podobě pandemie EBS (Erosion of Basic Substance), nemoci způsobující, že se člověk začne ztrácet před očima, až se nakonec vypaří, není navzdory informační obeznamenosti připraveno. Snaha najít na chorobu lék se mívá účinkem i proto, že EBS „se chová rafinovaně. Nejvíc řádí tam, kde by se proti ní mohlo něco vyvinout – ve vyspělých zemích. Jako by nás chtěla vyřadit z boje, dřív než sáhnem po účinných zbraních!“¹⁸² Iva Procházková si v této souvislosti pohrává s typickým znakem scientického typu dystopie, když nechává rozeznít jednotlivé hypotézy o původu EBS, ale ani jednu neverifikuje jako stoprocentně pravdivou, čtenář se nikdy s jistotou nedozví, proč apokalypsu přežily konkrétní postavy, včetně vypravěče a protagonisty Mojžíra. Ten se kloní k hypotéze, již naopak zpochybňuje lékař, autorita, k níž se svérázný Mojžíra uchyluje nejen kvůli odbornosti, ale i osobnostním kvalitám, a sice že:

„se jedná o civilizační chorobu, kterou přinesla globalizace a která není přenosná na jiný živočišnej druh než homo sapiens. Způsobuje ji nějaký mentální virus, kterej zatím doktoři nejsou schopný identifikovat. Jistý je, že jako první napadá lidi z větších civilizačních center, který nemaj dostatek soukromí, žijou ve stresu a jsou pod ustavičným vlivem masmédií. Média prej jsou pro zmíněnej virus živnou půdou. Nemoh by bez nich existovat a dělá nás na nich závislejma. Skrz média ztrácíme identitu a životní směr.“¹⁸³

V tvorbě Ivy Procházkové pro dospívající čtenáře se přitom problematika mediální reality a jejího negativního vlivu na schopnost lidské komunikace objevuje pravidelně. V *Tanci trosečníků* podobně jako v *Sovím zpěvu* je z větší části příčinou katastrofy.¹⁸⁴ Autorku zmíněná oblast přitahuje již od počátku 90. let, už v roce 1992 se v rozhovoru pro *Zlatý máj* vyjádřila k dvojakosti vlivu počítačových her na dítě. Podle ní na jednu stranu podporují kreativitu, aktivní jednání, logické myšlení, ale současně omezují představivost a především potírají „emocionalitu, potřebu poezie v každodenních situacích i schopnost vytvořit si kontakt se slovem“¹⁸⁵. Tentýž vliv v dystopických románech připisuje prakticky všem médiím, a proto ztráta nejen schopnosti komunikovat s jinými lidmi, ale i vlastní identity patří k tématům, jež jsou pro tvorbu Ivy Procházkové příznačná. Stejně jako nezjednodušující pohled na dospívající.

Zkázu lidského druhu v *Tanci trosečníků* nepřezijí pouze kladné postavy, ale ty aktivní a dostatečně odolné vůči tlaku médií a přemíry informací, třebaže spíše

182 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Tanec trosečníků*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 100. ISBN 80-204-1462-2.

183 Tamtéž, s. 40.

184 Samostatnou pozornost by si zasloužilo zachycení mediální reality v *Uzlech a pomerančích*, které nejsou vzhledem k datu svého vydání předmětem hlubší analýzy v této práci. Sociální sítě v nich nemají destruktivní účinky, ale dávají vyniknout kreativní stránce dospívajícího (zejména hrdinovy kamarádky a následně přítelkyně Hanky).

185 NYKLOVÁ, Milena. Iva Procházková na rozcestí. *Zlatý máj*, 1992, č. 3, s. 173. ISSN 0044-4871.

3 Literatura pro adolescenty

záporné, protože kategorie dobro a zlo jsou pouhými prázdnými konci jedné osy a skutečnost je v případě postav, převážně dětských a dospívajících, v tvorbě Ivy Procházkové vždy složitější, a tedy zejména pro adolescentního recipienta zajímavější.

Mojmír Demeter, právě 18letý Cikán¹⁸⁶, který vyrůstal v pražském dětském domově, představuje právě takového hrdinu. Navzdory tomu, že je na rozdíl od svého nejlepšího přítele Egonu, přemýšlivého filozofa a jedné z obětí EBS, velmi praktický a místo složitého analyzování raději jedná, brání se jakýmkoli zjednodušeným hodnocením vlastní osoby. Nedefinuje se prostřednictvím svého etnického původu či neexistujícího zázemí biologické rodiny, ale ani tyto skutečnosti nezastírá. Jen odmítá stereotypy: „[...] jsem Cikán po tátovi, kterého jsem v životě neviděl, i po mamě, která mě ve třech letech strčila do děčáku. Nemyslím si, že být Cikán je něco špičkového, ale být bílej není o nic lepší.“¹⁸⁷ Podobně se staví proti plnění očekávání společnosti na základě předem daných (vrozených) kritérií. Gastronomický učební obor si vybírá ne proto, že by se bál náročnějšího studia, ale proto, že jej vaření zajímá. Budoucnost si sice neplánuje detailně, ale má v úmyslu s kamarádem pracovat na zámořských lodích a pak si otevřít vlastní restauraci. Podobně jako Armina ze *Soviho zpěvu* necharakterizoval jeho sociální statut studenta a dítěte z rozvrácené rodiny, ale jeho bohatý vnitřní svět, jenž jej odlišoval od vrstevníků (s výjimkou Rebeky), i Mojmír se diferencuje tím, že si od svého okolí udržuje zdravý odstup. Nevyhýbá se přímým kontaktům s lidmi (i proto, že se ztotožňuje s tvrzením svého mistra „dobřej kuchař musí mít kamarády“¹⁸⁸), ale přísně filtruje, co jej bude ovlivňovat („Ničím se od svého okolí neliším, jenom snad v jediné věci: nemám rád internet ani televizi. Přesně řečeno, jsou mi ukradený. V tom jsem rozhodně zvláštní, protože kam až moje paměť sahá, všichni kolem mě vždycky trávili tuny času před obrazovkou, ať už počítačovou, nebo televizní. Já ne. Prostě mě to nikdy nebavilo.“¹⁸⁹).

Iva Procházková se ve svém druhém dystopickém románě výrazně častěji uchyluje k přímé charakteristice své postavy, která je vzhledem k užitému personálnímu vypravěči subjektivizována, což autorka vyvažuje posledními dvěma kapitolami, v nichž se mění vypravěč – Jesika v nich nejen upřesňuje svoji část příběhu, ale připojuje i externí pohled na protagonistu. Protože se dívčino hodnocení shoduje s jeho, verifikuje Mojmírova subjektivní tvrzení a navíc jim vtiskuje rys pravdivosti. Nepřímá charakteristika je užita k vyzdvižení morálních vlastností (ochota pomoci a starat se o druhé – babi Kalabi i Vaška). Na rozdíl od Armina

186 K pojmu Rom a Cikán v kontextu německojazyčné literatury pro děti a mládež blíže viz POLÁKOVÁ, Jenny. *Zobrazení násilí v literatuře pro děti a mládež se zvláštním zřetelem na německy psanou literaturu*. Brno: Marek Konečný, 2008, s. 60–66. ISBN 978-80-903860-1-3.

187 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Tanec trosečníků*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 9. ISBN 80-204-1462-2.

188 Tamtéž, s. 11.

189 Tamtéž, s. 16–17.

ze *Soviho zpěvu* totiž Mojmir neprochází tak dramatickým přerodem své osobnosti, od počátku je dospělejší, má jasnější představu o svých schopnostech, možnostech, ale i o hodnotovém žebříčku. *Tanec trosečníků* není klasický Bildungsroman, třebaže jeho rysy rovněž nese. Jiří Dalajka a Petr Macek uvádějí, že identita adolescenta má dvě základní roviny, „vědomí vlastní osobní specifčnosti a jedinečnosti na jedné straně a vědomí sociální začleněnosti, respektive spolupatřičnosti a sounáležitosti na straně druhé“¹⁹⁰. Nalezení určité vyrovnanosti mezi nimi je pak hlavní součástí odpovědi právě na stěžejní otázku. Ačkoli není proměna hrdiny ve smyslu jeho přechodu od dětství k dospělosti ústředním tématem, hledání odpovědi na zásadní otázku „Kdo jsem?“ se objevuje i v této próze. Procházková se však tentokrát zaměřila na druhý zmíněný aspekt sebeuvědomování a především na propojení obou rovin.

Adolescenci spojuje sociální psychologie mimo jiné s redefinováním vztahů k ostatním lidem a navazováním nových kontaktů.¹⁹¹ V románě tento proces nabývá dvojí podoby – Mojmirův sociální okruh se nejprve dramaticky, přesto však postupně redukuje, a to až na nulu, a teprve následně se začíná rozrůstat. Mojmir nejprve opouští velké město, čímž se vzdaluje od většiny svých blízkých, následně z něj tak malého okruhu sociálních kontaktů mizí hajný a lékař, ošetřující umírající paní Kalábovou, a poté babi Kalabi umírá.

Iva Procházková s motivem smrti v *Tanci trosečníků* pracuje na mnoha úrovních. Tragický konec onemocnění fiktivní nemocí EBS rozehrává pomocí obraznosti, protože, jak jsme naznačili již výše, i samotný virus je alegorií ztráty lidské identity. Proto se v souvislosti s fatálním vyústěním nákazy nepoužívá výraz „zemřít“, ale výhradně „odejít“. Zvolené sloveso je eufemismem, součástí masmediální a politické hry, díky níž elity dlouho zlehčují skutečný stav věcí, a současně metaforou, protože po člověku, který se následkem EBS doslova vypaří, zbydou jeho svršky – „odešla“ tedy jeho podstata, ale zanechala nicotný důkaz své existence. V racionálním Mojmirovi, zvyklém pojmenovávat věci přímo a bez příkras, vzbuzuje takto neurčitý pojem stejné obavy jako realita tohoto způsobu smrti sama: „Slovo odcházejí na mě působilo obzvlášť děsivě. Bylo v tom něco úchylného představit si, že krátce po tom, co fotka byla udělaná, ty holce odešly nohy a prsa a břicho a nakonec i ten dlouhý bílej krk a hlava. Bylo nepředstavitelný, že ta holka odešla celá. Že už teď prostě není!“¹⁹²

190 DALAJKA, Jiří, MACEK, Petr. Být jedinečným a/nebo být jako ostatní: dvě stránky jedné identity. In: TYRLÍK, Mojmir, MACEK, Petr, ŠIRŮČEK, Jan (eds.). *Sebepoznání a identita v adolescenci: sociální a kulturní kontext*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 38. ISBN 978-80-210-5107-2.

191 Viz např. TYRLÍK, Mojmir, DVOŘÁKOVÁ-JELÍNKOVÁ, Jana. Reprezentace interpersonálních vztahů jako součást sebesystému člověka a její změny v adolescenci. In: MACEK, Petr, LACINOVÁ, Lenka (eds.). *Vztahy v dospívání*. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 99–113. ISBN 80-364-034-1.

192 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Tanec trosečníků*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 9. ISBN 80-204-1462-2.

Smrt starého člověka, který umírá na jasně definovanou nemoc (rakovina), jej naproti tomu neznepekokuje. Ne proto, že by k umírající babi Kalabi neměl vztah, ale proto, že on i ona ví, co mohou očekávat: „Na smrti starych lidí nic zvlášť smutnýho není.“¹⁹³ Je předvídatelná stejně jako jízdni řády, na nichž Mojmir lpí a které symbolizují zažitě pořádky. A EBS přináší jen a pouze nejistotu – jízdni řády neplatí, mladí umírají dříve než staří, neexistuje léčba a prevence se ukáže být neúčinnou. A i když někdo přežije, může v postapokalyptickém světě (ostatně stejně jako v reálném) zemřít zbytečně, což je smrt, která je pro protagonistu nejméně pochopitelná a uchopitelná. Když v samotném závěru románu umírá vietnamský chlapec Vašek, kterého se Mojmir navzdory počáteční vzájemné averzi ujal, motiv smrti nabývá své maximální naléhavosti. Tragédie celého lidstva, třebaže zasáhla i jeho nejbližší (kamaráda Egon, jeho přítelkyni, ředitelku dětského domova, hajného, kuchařského mistra), je příliš abstraktní, ale nešťastná zkáza 10letého Vaška, který přežil smrt celé rodiny, EBS i útěk z hygienické zajišťovací stanice, rukou fanatického rasisty přináší nové otázky. Jak Mojmir, tak Jesika si ji vyčítají. U Mojmira vina, již cítí po chlapcově skonu, dokonce kontrastuje s odpovědností za smrt lišky, kterou sám zastřelil. V případě zvířete si uvědomuje vlastní provinění („Na jednu stranu jsem byl pyšnej, že jsem to dokázal, ale na druhý straně mi to celý připadalo zbytečný. Takový nějaký ubohý. Užil jsem si chvilku vzruša a ona kvůli tomu natáhla brka.“¹⁹⁴), ale poté co zastřelí Vaškova vraha, pociťuje lítost, že se neodhodlal dřív, protože tím mohl zachránit život dítěte. Ani období po překonání EBS nákazy tak Mojmirovi nepřináší vytoužený návrat do stojatých vod jistoty. Jestliže představitelé jeho generace měli umírat až několik (desítek) let po starší generaci, Vašek měl dospět a přežít Mojmira.

Babi Kalabi, která po své smrti komunikuje s Mojmiřem, ať už jde o jeho představa, nebo nadpřirozený jev, reprezentuje jistou kontinuitu daného přechodu, protože se vytrácí až v momentě, kdy hrdina nalézá Jesiku. Jak je ale pro tvorbu Procházkové (s výjimkou *Karolíny aneb Stručného životopisu šestnáctileté*) příznačné, milostný motiv není akcentován. V *Tanci trosečníků* tak čtenář sleduje rozvoj vztahu mezi mladými lidmi pouze v pasážích v přítomném čase, které narušují retrospektivní charakter vyprávění a současně do subjektivního vyprávění personálního vypravěče vnášejí druhý úhel pohledu, zpravidla hodnotící právě postavu vypravěče. Avšak navzdory tomu, že si autorka jako hlavní postavu zvolila dospívajícího mladého muže, ženské postavy mají v románu významné postavení. Právě ony pro něj představují pevné body – ať už je to ředitelka dětského domova předzdivaná Maradona, svou osobitostí a přístupem ke svěřencům ne nepodobná Pralince z autorčiny knihy *Středa nám chutná*, otevřená paní Kalábová (babi Kalabi), nebo posléze Jesika.

193 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Tanec trosečníků*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 31.

194 Tamtéž, s. 63.

Postapokalyptický svět se stává metaforou ztráty jistot, která provází dospívání. Motiv jistoty zdánlivě překvapivě Iva Procházková spojila s postavou mladíka, který nevyrostal v biologické rodině. Podobně jako v knize pro mladší školní věk *Středa nám chutná* spisovatelka nepředstavuje dětský domov coby traumatizující místo, ale naopak jako živý prostor, ve kterém dítě může nalézt větší jistotu než u rodičů. Proto také Mojmir kontrastuje s Jesikou, jež utekla z domova poté, co byla s matčíným tichým souhlasem sexuálně zneužita svým otčímem. Mojmir svůj domov nachází hned na dvou místech. Třebaže zpočátku prohlašuje pouze o chalupě babi Kalabi, že to je „jediný místo, kde jsem se cejtil v bezpečí“¹⁹⁵, na konci hledá útočiště v dětském domově. Váhá tedy, jestli opustit definitivně dětství, protože na rozdíl od *Sovího zpěvu v Tanci trosečníků* chybí iniciační akt.

Motivy jistoty a nejistoty, přehodnocování jejich významu a především jejich smysl v procesu dospívání mladého člověka akcentuje rovněž zvolená trojdílná kompozice knihy. První část reprezentuje postupné ztráty všeho, co Mojmir dosud znal, její závěr pak zdůrazňuje pozbytí pevných bodů („Tak tohle je konec, opakoval jsem si sám pro sebe. Konec, konec, konec, s každým dalším krokem. Pokud přestal platit jízdni řád, přestala platit i spousta jinejch věcí, na který bylo do té doby spolehnutí. Neodvažoval jsem se ani pomyslet kolik a jaký.“¹⁹⁶). Druhá třetina románu pak začíná ztrátou poslední opory. V *Tanci trosečníků* si autorka důmyslně pohrává s časovými rovinami (nelineární retrospektivní vyprávění narušované pasážemi stylizovanými do hrdinovy postapokalyptické současnosti, vzpomínkami na jeho dětství či anticipací děje), což jí umožňuje na počátku druhé části zdůraznit motiv vystupňované nejistoty v podobě dosavadní největší ztráty: „Babi Kalabi umřela devatenáctýho listopadu po obědě.“¹⁹⁷ Teprve následně se vypravěč vrací k událostem posledních měsíců jejího života. Předěl mezi druhou a třetí částí románu je potom spojen s utvářením nových sociálních kontaktů (Mojmir přebírá zodpovědnost téměř rodičovskou za vietnamského chlapce Vaška) a knihu završuje zestručněný nástin vývoje jeho vztahu s Jesikou, tedy zakotvení v partnerském svazku. Procházková současně nechává konec otevřený, protože postavy se nevydávají na faktickou cestu, ani nezavršují svůj přechod mezi dospělými. Zároveň není závěr optimistický. Podobně jako sublimovaly jiné postavy a zanechaly po sobě jen dále nepotřebné věci, které přežívají své majitele, i Mojmirův záznam katastrofy se může stát neupotřebitelnou věcí, nedůležitou informací („Neandertálci po sobě nechali kresby v jeskyních, po nás zůstane aspoň pár kazet. Není to moc, ale něco přece. Taková malá stopa. Vzdálená ozvěna naší existence. Až tu nebudem, třeba si ji někdo poslechne. Jestli ovšem na světě zůstane dost baterií. A jestli to vůbec

195 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Tanec trosečníků*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 94. ISBN 80-204-1462-2.

196 Tamtéž.

197 Tamtéž, s. 97.

3 Literatura pro adolescenty

někoho bude zajímat.¹⁹⁸). I Mojmirův a Jesičin život má tak jedinou jistotu – je časově omezený.

Román *Tanec trošečníků* patří podle Ivana Mlse mezi knihy, jež „by se daly důstojně zařadit do knihovny hned vedle Merlova Malevilu či Wyndhamova Dne trifidů“¹⁹⁹. Kniha Ivy Procházkové je však především vyspělým dílem pro dospívající čtenáře, splňujícím definici young adult fiction. Postapokalyptický svět, jakkoli promyšlený, neodvádí pozornost od samotné postavy adolescenta, dává naopak vyniknout jeho charakteristice. Hlavní hrdina se pohybuje na hranici mezi dětstvím a dospělostí, kterou však zcela a nezvratně nepřekračuje, akcentován je jeho úhel pohledu, v menší míře objektivizovaný tím, že do narativního procesu zasahuje Jesičin náhled a také hlas mrtvé baby Kalabi, který supluje pochybnosti adolescenta o vlastním úsudku. Dystopie také umožňuje Ivě Procházkové zdůraznit varování před problémy, k nimž se ve své tvorbě vrací opakovaně – nedostatek komunikace mezi lidmi, ekologická zkáza, ale i narůstající povrchnost a vyprázdňenost současné společnosti.

Nazí

Román Ivy Procházkové *Nazí* vzbudil kladný ohlas jak ve svém vydání českém, jež získalo cenu Magnesia Litera za rok 2010 v kategorii Litera za knihu pro děti a mládež, tak v německém, nominovaném v roce 2009 na prestižní Deutscher Jugendliteraturpreis hned ve dvou kategoriích (kritiky i čtenáři)²⁰⁰.

Procházková v něm pracuje s konceptem, který naznačila již v *Tanci trošečníků* – střídá vyprávěcí perspektivy. Tentokrát však jejím cílem není dílčí objektivizace personálního vyprávěče a dokreslení jeho charakteristiky, ale zachycení různých podob dospívání. Román pracuje s pěti ústředními postavami (Sylva, její český kamarád Filip, německý kamarád Niklas, jeho přítelkyně Evita, Sylvin nový soused Robin) a se střídáním různých úhlů pohledu. Padesát kapitol, které jsou odděleny pouze grafickým předělem, a nikoli názvy, má promyšlené uspořádání. Vyprávěním v er-formě (kapitoly věnované Sylvě, Robinovi, Evitě a Filipovi) či v ich-formě (kapitoly o Niklasovi) vždy předchází dialogická kapitola, která je zdrojem nepřímé charakteristiky každé z postav a jejíž mnohdy vzpomínkový charakter současně objasňuje motivaci hrdinů. Rozhovor protagonisté vedou jak spolu navzájem (typicky Niklas s Evitou nebo Sylva s Robinem), tak s postavami epizodními

198 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Tanec trošečníků*. Praha: Mladá fronta, 2006, s. 270. ISBN 80-204-1462-2.

199 MLS, Ivan. Vypařený svět. *Ikavie*, 2007, č. 2, s. 58–59. ISSN 1210-6798.

200 Nominace román neproměnil. Autorka již v roce 1989 získala toto ocenění za *Čas tajných přání. Die Nackten. Deutscher Jugendliteraturpreis 2009* [online]. Poslední revize 2009 [Cit. 2017-08-08]. Dostupné z: <http://www.djlp.jugendliteratur.org/2009/preis_der_jugendjury-5/artikel-die_nackten-73.html>.

(rodiče, kolegové, náhodní známí apod.). Tento postup umožňuje Procházkové rozehrát charakteristiky postav, zdůraznit jejich složitost a nečernobílou. Zdánlivě výjimečné jsou tyto expoziční kapitoly, jsou-li věnovány Filipovi. Dostávají totiž podobu jeho fiktivního a nikdy neodeslaného dopisu Sylvě, odlišeny jsou i vizuálně použitím kurzívy. Nicméně i tyto pasáže odpovídají zvolenému konceptu, protože Filip v nich vede vlastně dialog se Sylvou, kterou oslovuje („My lidé máme problém, proč si to nepřiznat, Sylvo?“²⁰¹), současně ale nepotřebuje její odpověď, jeho charakteristice intelektuála a do značné míry pouhého pasivního reproduktora cizích myšlenek, kterými obhajuje vlastní postoje, stačí řečnické otázky. Z daného modelu vybočuje pouze třicátá kapitola, odborný text o kojotech, který zdůrazňuje nejen biologickou předurčenost zvířete, jeho divokost, ale i jeho potřebu najít si druhá.

Využití personálního vyprávěče v Niklasově případě umožňuje Procházkové v kontrastu s ich-formou akcentovat jeho časté „my“, protože jako jediná z postav se od počátku prezentuje jako součást dvojice, v níž přebírá zodpovědnost i za Eritu, ačkoli podobně jako ona je závislý na drogách. V pasážích využívajících pro změnu vševědoucího vyprávěče se ale autorka často uchyluje k polopřímé řeči, v níž zachycuje emocionální projevy a vnitřní myšlenky postav. Tím je vyprávěčova objektivita narušována, současně však Procházková posiluje nepřímou vnitřní charakteristiku svých hrdinů a činí je tak živějšími.

V románu se objevují dvě významné metafory, které se dotýkají hodnot, podle Procházkové příznačných právě pro dospívání. Jejich důležitost je patrná i z toho, že obě autorka, respektive vyprávěč či jedna z postav, vysvětluje. Kojot, jež Sylva nalézá v jeho nejméně přirozeném teritoriu, v rozpálených ulicích Berlína, symbolizuje nejen nepřirozenost ekologických změn, ale především volnost. Kromě výjimečné třicáté kapitoly pak nabývá na významu tento akcent svobody i tím, že kojot se stává protagonistou poslední, padesáté kapitoly. Poté co byl spoután a zraněn moderní civilizací, se v něm probouzí jeho vrozený instinkt. Třebaže na pomezí Německa, Polska a Česka neleží jeho domovské území, nachází tam znovu svoji nezávislost: „Zastaví se a spolkně několik doušků mlhy. Vzpomíná si na tu chuť. Je stejně stará jako on. Neví, kolikrát už po téhle zemi běžel, kolikrát se mu o ní zdálo, kolikrát o ní slyšel. Kolikrát na ni zapomněl. Má dojem, že si ji kdysi dávno vymyslel. Nějakou dobu ji nosil v břiše.“²⁰²

Divoké zvíře vytváří přímou paralelu prakticky ke všem postavám dospívajících, „mají společné to, že nechťejí do formy na odlitky, odmítají se nechat tvarovat do uniformity“²⁰³. Motiv svobody tak autorka neslučuje s volností pohybu, ale

201 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Nazí*. Praha: Paseka, 2009, s. 117. ISBN 978-80-7185-979-6.

202 Tamtéž, s. 217.

203 ZDRAŽILOVÁ, Nikoleta. *V pubertě je člověk nahej, říká Iva Procházková v knize Nazí* [online]. Poslední revize 12. 10. 2009 [Cit. 2010-10-08. Dostupné z: <http://www.web2u.cz/citarny/index.php?option=com_content&view=article&id=1998&Itemid=3855>.

s přirozeností, nepodléhající společenským normám. Sylva, jejíž centrální postavení je způsobeno tím, že se jako jediná hlavní postava setkává se všemi ostatními, si význam svobody velmi reálně od počátku uvědomuje. Samu sebe opakovaně definuje jako jeskynního člověka, jenž má k divokému tvorovi nejbližší: „Vyhlídky zpívajícího stvořitele uprostřed evropského kontinentu se Sylvě zdají mizivé. Tak jako vyhlídky na jakýkoli opravdu volný, nespoutaný život. Pro kohokoli. Sylva si uvědomuje, že ji ke kojotovi váže nejen soucit, ale že se s ním do jisté míry identifikuje. Na svých toulkách středohořím, v dobách předcházejících vyloučení z gymnázia často o přijatelném místě k životu přemýšlela. Přemýšlí o něm stále. Globalizovaný svět jí připadá jako malý osvětlený výklad. Zbavený tajemství, žalostně přehledný. Nevylouvá touhu.“²⁰⁴ Volnost se tak jeví jako nedostižitelná hodnota, o kterou ale právě adolescentní postavy usilují a usilovat by měly.

Z dosavadních autorčiných románů pro adolescenty právě v *Nahých* nejvíce vystupuje do popředí kontrast mezi očekáváním starší generace a touhami mladých lidí. Sylva pochází z česko-německé, netradičně uspořádané rodiny. Její rodiče spolu nežijí, protože matka bydlí v Berlíně, otec v severních Čechách, a Sylva se cítí rovněž rozpolcena. Právě u ní je nejpatrnější již zmiňovaný motiv, který Procházková popsala jako „přešlapování na prahu“ – Sylva kolísá mezi oběma rodiči, mezi dodržováním a porušováním podle ní zbytečných pravidel (školní docházka), mezi divokostí a civilizovaností, mezi dvěma národnostmi („Bylo pro ni utrpením zařadit se. Ať se ocitla kdekoli, nevědomky porušovala pravidla a zvyklosti.“²⁰⁵). Nejlépe se cítí v divoké, člověkem jen minimálně regulované vodě: „Řeka nespěchá. Klouže mezi nízkými břehy mdle, bez naléhavosti. Její jarní dravost už je dávno pryč. Ani Sylva se nikam nežene. Užívá si každé tempo. Kdoví, kdy bude mít zase příležitost. Krájí hladinu jistými záběry paží zvyklých na mnohem větší odpor a s rozkoší vnímá důvěrnou přilnavost vody.“²⁰⁶ Sylvina nonkonformní osobnost se setkává s nepochopením převážně u starší generace a autorit, vyžadujících primárně dodržování ustálených společenských norem (učitelé ji navzdory výbornému prospěchu kvůli absenci, paradoxně omluvené, vyloučí ze školy; domů ji přivedou policisté poté, co plavala ve městě v řece).

Robin se rovněž zmítá mezi svými rodiči, citlivou a nemocnou matkou a racionálním otcem, jejichž vzájemný vztah a motivace jednání jsou však složitější, než se zpočátku jeví. Potýká se hlavně s otcovou nedůvěrou poté, co jej spolužačka obvinila ze znásilnění a otec, právník, se jej sice zastal, nicméně Robin si uvědomuje, že jeho verzi věří méně než dívčině. Tatínkova očekávání jsou pro něj navíc obtížně čitelná. Na jednu stranu od něj rodič chce samostatný názor („A ty pochopitelně nemáš vlastní názor.“ Ironické pokývání hlavou, povzdech. „Kdy už ti

204 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Nazí*. Praha: Paseka, 2009, s. 149–150. ISBN 978-80-7185-979-6.

205 Tamtéž, s. 17.

206 Tamtéž, s. 6.

konečně dojde, že život tě neustále bude konfrontovat se situacemi, ve kterých se musíš rozhodnout a převzít za svoje rozhodnutí zodpovědnost?²⁰⁷), na druhou stranu vyžaduje poslušnost a bezmyšlenkovité splnění vlastních příkazů. A Robin si záhy uvědomuje, že bezpečí prostého poslouchání pokynů musí opustit („Znělo to rozumně. Byla to osudová chyba. Nejradši by si za ni nafackoval. Proč se jako malý chlapeček nechal vést otcovými příkazy? Měl jednat podle svého instinktu! Udělat vlastní rozhodnutí!“²⁰⁸). Jeho iniciační akt má dvě fáze – nejprve se vymaňuje z rodičovského dohledu i ze společenských norem (aniž by měl řidičský průkaz, bez svolení si půjčí otcovo auto), teprve posléze se zařazuje mezi dospělé tím, že pochopí matčina slova o lásce (k tomu dále).

Všechny dospívající postavy utíkají – fakticky (Evita z kláštera, Robin a Sylva z Berlína za záchranou kojota, Niklas z domova, Filip deštěm), ale i metaforicky. Filip se uchyluje k racionalizaci veškerého dění, Sylvě poskytuje únik voda, Robinovi výtvarné umění. Niklas a Evita se odpoutávají od reality pomocí drog. Procházková a priori nemoralizuje, nicméně rozdělení na zdravé a nezdravé formy vyváznutí ze stereotypu a norem je pro adolescentního čtenáře snadno dešifrovatelné. Nepřirozené způsoby (návykové látky, lpění na odlišných stereotypch – faktech) postava buď opouští, aby mohla dospět (Filip a Niklas), nebo jí nepřináší kýžené oprostění se, podléhá mu a pozbývá šanci na zážitky spojené s dospělostí (Evita, jejíž smrt po požití poslední dávky je pouze naznačena).

Zpracování motivů domova a rodiny odpovídá jejich pojetí v autorčině tvorbě. Nemusí to být idylické sociální prostředí, naopak v knihách Ivy Procházkové pro nejrůznější věkové kategorie recipientů domov narušují například komunikační problémy (*Eliáš a babička z vajíčka*), dobové okolnosti (*Čas tajných přání*), absence jednoho z rodičů (*Kryštofe, neblbni a slez dolů*) či citová vyprahlost členů rodiny (*Únos domů*), ale vždy představuje významnou hodnotu. Proto ani v knihách pro adolescenty, tedy věkovou etapu, v níž se dospívající od původní rodiny odpoutává²⁰⁹, nepovažuje opuštění původní rodiny za úspěšné ukončení iniciační cesty, která ostatně u většiny postav zůstává nezavršena. Niklas v závěru hraje sám se sebou hru – pokud nezvedne zrak k oknům bytu, půjde za Evitou, nicméně matčino nečekané zvolání jej přiměje pohlédnout k domovu, což jej zachrání. Význam rodiče pociťuje už krátce předtím – chce, aby na něj byl jeho mrtvý otec hrdý, a uvědomuje si, že sešel z cesty. Komunikace s matkou mu tak usnadní návrat do bodu jeho života, než se dopustil zásadních chyb. Protože na omyly mají postavy Ivy Procházkové, dětské, dospívající i dospělé, právo. Proto sice dospívající

207 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Nazí*. Praha: Paseka, 2009, s. 128. ISBN 978-80-7185-979-6.

208 Tamtéž, s. 100.

209 Srov. např. tvrzení Marie Vágnerové: „Proces separace ze závislosti na rodině by měl být v adolescenci ukončen. Vzájemné vztahy by měly být stabilizovány ve své pozitivní podobě a rodiče by měli akceptovat osamostatnění svého dítěte.“ VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie. Dětství a dospívání*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2012, s. 409. ISBN 978-80-246-2153-1.

přebírají nevědomky modely, které znají od svých rodičů (Sylvin a Robinův intimní kontakt vytváří svým popisem analogii k dotyku mezi jejím otcem a matkou, Robin si ověřuje platnost matčiny definice lásky), ale ne absolutně, uvědomují si problematičnost a nedokonalost svých předobrazů. A to přesto, že rodinné zázemí jednotlivých postav je různorodé – od zcela osiřelé dívky (Evita) přes zdánlivě rozvrácenou rodinu, která však funguje dobře, ačkoli ne dle očekávání společnosti (Sylvini rodiče), po rodinu na první pohled idylickou, ale ve skutečnosti hluboce rozvrácenou (Robin).

Druhá dominantní metafora se objevuje již v názvu. Význam nahoty pak explicitně vysvětluje dospělá autorita Sylvina otce, který navzdory svému věku ještě neztratil (na rozdíl od většiny dceřiných učitelů) pochopení pro dospívající: „Puberta je zvláštní stav. Neopakovatelný. V pubertě je člověk nahej, takže se ho všechno přímo dotýká. Ten dotyk vzrušuje a bolí zároveň. Jenže to trvá krátce. Až moc krátce. [...] Jak stárneš, oblíkáš se [...]. Nabaluješ na sebe další a další vrstvy a ty tě znecitlivíjí.“²¹⁰ Zahalování se do dalších a dalších vrstev ale Sylva považuje za negativní stránku dospívání. Na rozdíl od většiny románů pro adolescenty totiž *Nazí* nejsou apoteózou dospění, ale oslavou samotného dospívání, a to nikoli jako nutného procesu, ale jako samotného věku, životního období, v němž je člověk schopen přehodnocovat nefunkční pravidla společenského uspořádání a vracet se k lidské podstatě. Úspěšnými nejsou dokonalí mladí lidé, ale ti, kteří zůstanou aktivními demiurgy vlastních životů. Rozdíl mezi narkomany Evitou a Niklasem nespočívá ve vnějších okolnostech (rodinné zázemí, vzdělání, možnosti uplatnění), ale v jejich volbě. Proto vševědoucí vypravěč právě tyto dva přímo konfrontuje: „Na rozdíl od něj se cítí vyprahlá a prázdná. Už se zbavila všech přání i iluzí. Sune se po své oběžné dráze bez vůle, bez energie. Odevzdaná planeta.“²¹¹

Fakticky nahé jsou potom dvě postavy – na začátku Sylva, plavající v řece, na konci potom Filip, jenž se v dešti svlékne. Pro dívku je přímý kontakt se světem bez bariér tvořených oblečením nejlepším způsobem, jak jej poznat, považuje nahotu za základní lidské právo. Proto pro ni pedagogové, lpící na překonaných postupech a pravidlech, nejsou adekvátními partnery. Podobně jím ovšem není ani Filip, který sice disponuje širokým spektrem znalostí, ty však pocházejí téměř výhradně z knih, ne z bezprostřední empirie. Pro Filipa přináší voda kýžené osvobození – od vlastního přehnaně racionálního uvažování, zdánlivě logických závěrů i Sylvy, jež jej před svým odjezdem do Berlína odmítne. Teprve déšť, v němž se prochází poté, co je propuštěn ze zadržovací vazby, završuje (a vševědoucí vypravěč potvrzuje) jeho proměnu v muže, který se postavil proti autoritě (policii), aby posazoval svůj postoj:

210 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Nazí*. Praha: Paseka, 2009, s. 28. ISBN 978-80-7185-979-6.

211 Tamtéž, s. 70.

„Filip přidá do kroku, ale brzy pochopí, že je bez šance, a opět zpomalí. Ještě včera by mu taková situace zkazila náladu. Vběhl by do lesa a hledal úkryt, ve kterém přeháňku přečkat. Teď jenom vyzuje boty a jde dál. Chůze uprostřed rozpoutaného žívlu osvobozuje. Uvolňuje v něm všechny dosud svázané provázky emocí.“²¹²

Procházková tak s motivem nahoty pracuje na několika úrovních – symbolizuje samotné dospívání, ale i jeho zásadní atributy – volnost, nespoutanost, protest proti pravidlům, na jejichž dodržování trvá starší generace.

V souvislosti s motivem svobody potom pracuje i s leitmotivem celé své tvorby pro děti a dospívající, s komunikačními problémy, které vedou ke ztrátě pocitu vnitřní volnosti. Vzhledem k jeho důležitosti spojuje autorka motiv se všemi pěti postavami, v případě některých jej dává do kontextu s generačními rozpory (Niklas a Evita). Kontrastně Procházková pracuje s postavou Robina a Filipa. Druhý zmíněný chlapec staví komunikaci na prezentaci vlastních, vzhledem k jeho věku nadstandardních vědomostí, nicméně svými úvahami maskuje vyprázdňenost a bezvýznamnost vlastních slov, která slouží jako výmluva pro jeho pasivitu: „Pokud se nemejlím, tak je člověk kromě delfína, slona a pár opic jedinej tvor na zeměkouli, kterej vnímá sebe sama zvenčí i zevnitř, a v tom je jeho rozpolcenost [...]. Chápeš, subjektivně mám chuť něco udělat, ale neudělám to, protože objektivně jsem schopnej zvážit dopad svého chování, což mě zpětně jako subjekt traumatizuje.“²¹³ Až poté co namísto slov jedná (kousne policistu namísto dlouhé argumentace), odpoutává se od povrchní komunikace, a to včetně fiktivních dopisů pro Sylvu, které prokazují, že nepotřeboval komunikačního partnera, ale toužil po komunikaci jako takové, třebaže jednostranné. On i Robin kolísají mezi potřebou slov a činem a oba dlouho marně hledají rovnováhu, protože se přehnaně kloní k jedné ze zmíněných poloh. Robin poté, co jej přítelkyně obviní ze znásilnění kvůli tomu, že nebyl schopen jí vyznat city, jež očekávala, přestává téměř hovořit o podstatných věcech. Až se Sylvou si uvědomuje, že „musí riskovat slova“²¹⁴, ale i to, že něco může zůstat nevyřčeno, protože snaha o definici by vedla k povrchnosti. A vlastní jednání má přednost před rozhovorem i o důležitých věcech, proto vyzvánějící telefon může počkat.²¹⁵

Petr Matoušek v recenzi právě románu *Nazí* tvrdí, že „próza pro děti a mládež, [...] neprochází nejzářivějším obdobím a v některých žánrech přežívá div ne z podstaty, zato se zvučnými jmény“²¹⁶. Právě tento román Ivy Procházkové ale představuje v české tvorbě pro adolescenty významný doklad nejen toho, že existuje, ale

212 PROCHÁZKOVÁ, Iva. *Nazí*. Praha: Paseka, 2009, s. 194. ISBN 978-80-7185-979-6.

213 Tamtéž, s. 22.

214 Tamtéž, s. 207.

215 Srov. tamtéž, s. 209.

216 MATOUŠEK, Petr. Nahých se všechno dotýká. *Hospodářské noviny*, 2009, č. 206, s. 13. ISSN 0862-9587.

3 Literatura pro adolescenty

především toho, že se nevyklučuje s definičními znaky „čisté“, ve smyslu nekontaminované dalšími žánry, příběhové prózy. Naopak, pokud příběhová próza, alespoň ve své tradiční podobě, začala v tvorbě pro starší mládež ustrnovat, nebylo to způsobeno nepotřebností žánru jako takového, ale nutností jeho aktualizace. Román *Nazí* je pak výjimečný v tom, že Procházková si přesvědčivě pohrává jak s formou (střídání typu vypravěče a především vyprávěcích perspektiv), tak s motivy, jež jsou příznačné nejen pro její tvorbu, ale i pro young adult literaturu jako celek. Svatava Urbanová popisuje zvolený narativní způsob jako nelineární, jako jakousi mozaiku „ze střípků rozbitého objektu“²¹⁷, nicméně tento obraz z jednotlivých střípků je velmi dobře promyšlený a umožňuje autorce obsáhnout různé podoby dospívání. Podstatné pro ni není jeho završení, ale samotný proces dozrávání, který může být dokonáný (Filip), dramaticky zastavený (Evitina smrt), příliš uspěchaný a následně záměrně zpomalený (Niklas), osvobozující (Robin) i zdánlivě jednoduchý²¹⁸, ale o nic méně bolestný (Sylva).

3.3.2 Návodnost Ivony Březinové v knize pro adolescenty

V roce 2010 vydalo nakladatelství Daranus knihu Ivony Březinové *Držkou na rohožce*, jež se ve stejném roce dočkala nominace na Zlatou stuhu. Román patří do linie autorčiny tvorby, již lze považovat za návodnou literaturu, orientující se na zpracování zpravidla etopedické problematiky tak, aby na základě estetického působení literárního textu a současně jeho formativního účinku předala dospívajícímu recipientovi srozumitelné poučení, ba dokonce jednoznačnou instrukci.²¹⁹

Právě plnoletý Tony opouští v den svých osmnáctých narozenin bezpečí dětského domova, v němž vyrůstal, protože jeho rodiče skončili ve vězení a babička zemřela. Po příjezdu do Prahy se s každou epizodou propadá do stále větších a větších potíží. Ještě na nádraží přijde o krabičku cigaret, následně kvůli nerozumnému přespání v hotelu o peníze, poté je okraden o oblečení a mobilní telefon a nakonec i o poslední, co mu zbývá, boty. Nocuje v popelnicích, parku i squatu.

Román je graficky rozdělen do dvou linií – v první, tištěné klasickým písmem, recipient sleduje aktuální dění jak v Praze, tak v dětském domově, do nějž jen

217 URBANOVÁ, Svatava. *Dialogy Ivy Procházkové*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2012, s. 128. ISBN 978-80-7464-143-5.

218 Srov. tvrzení Svatavy Urbanové, že charaktery postav „zastupují póly podvědomí a vědomí. Nejjednodušší se jeví Sylvina nevědomá animálnost, přírodnost, tělesnost, umocňované intenzitou měsíčního svitu a kontaktem s vodou“. URBANOVÁ, Svatava. *Dialogy Ivy Procházkové*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2012, s. 129. ISBN 978-80-7464-143-5.

219 K tomu blíže viz ŠUBRTOVÁ, Milena. Návodná literatura v tvorbě Ivony Březinové. *Bohemica litteraria* 12, 2009, č. 1–2, s. 117–122. ISSN 1213-2144.

výjimečně zasahují retrospektivní pasáže, Tonyho vzpomínky. Obě linie mají společného vševědoucího vypravěče, ale tyto části působí subjektivnějším dojmem, protože autorka využívá ve vyšší míře polopřímou řeč, sloužící k charakteristice postavy. Tonyho vnitřní nepřímá charakteristika a především motivace jeho často zdánlivě alogického jednání dominují pasážím zvýrazněným tučnou kurzívou. V nich se vypravěč retrospektivně vrací k dětství Tonyho i dalších dětí z jeho skupiny v původních rodinách a ke dřívějším událostem v domově. V centru pozornosti stojí hlavní hrdina, další postavy zpravidla slouží ke zdůraznění určitého motivu, jež Březinová tímto způsobem uplatňuje dvakrát. Například motivu sexuálního zneužití dítěte tak otevřeně dává podobu jak násilí ze strany člena rodiny (otec sester Bohunky a Mileny), tak důsledku naivity a důvěřivosti dětí (stopující Tony a jeho spolužák pod falešnou záminkou nalákání do řidičovy garáže).

Březinová tentokrát (na rozdíl například od *Holek na vodítku* nebo *Lentilky pro dědu Edu*) přímo neodkazuje na spolupráci s odborníkem na danou problematiku v přípravné fázi tvorby, přesto je patrné, že její ambivalentní přístup ke složité problematice dětství v náhradní ústavní péči je poučený. Dětské domovy neglorifikuje, protože nemohou nahradit tradiční, ať už biologickou, nebo osvojitelskou (adoptivní) rodinu, ale pouze za předpokladu, že klasické uspořádání rodičů a dětí funguje ku prospěchu nedospělých členů. Pro děti týrané, zneužívané, pocházející ze svazků, v nichž minimálně jeden z partnerů vykazuje násilné sklony, se však stává mnohem blahodárnějším prostředím.

Březinová reflektuje aktuální trendy ve vývoji náhradní ústavní péče, která směřuje spíše k rozdělení na menší jednotky, několik dětí se stabilními vychovateli, kteří se střídají v této rádobě rodinné buňce: „Zdejší děcák. Před několika lety ho uvnitř přestavěli tak, aby v něm byly i tři bytové buňky. Aby i děcákovy děti mohly žít jako v rodině. Aspoň jako. Aspoň něco.“²²⁰

Na rozdíl od analyzovaných děl Ivy Procházkové není v románě Březinové kladen důraz na postavu jako takovou, ale na topos dětského domova. Proto Tonyho zdánlivě svobodný život kontrastuje s relativně pravidly sevrěným prostředím ústavu, proto vypravěč reflektuje i nejednoduchý pohled vychovatelů na vlastní svěřence („Radmila se dostává do varu. Vybavuje si všechny ty okamžiky, kdy tohohle kluka piplala, kdy se ho snažila učit a vychovávat. Kdy samu sebe učila, jak ho mít ráda. A naučila se to.“²²¹). Zároveň ale využívání dospělé perspektivy vede k místy až přílišné explicitnosti, která je navíc svěřena důvěryhodnému dospělému (např.: „Pak ji napadlo, že s tím budou muset něco udělat. Milka vždycky dostane všechno, co chce. Ale to je problém všech dětí z domova. Prošly si tolika hroznými věcmi, že člověk pak má pocit, že jim to musí vynahradit. Čokoládou,

220 BŘEZINOVÁ, Ivona. *Držkou na rohožce*. Řitka: Daranus, 2010, s. 10. ISBN 978-80-86983-91-2.

221 Tamtéž, s. 12.

3 Literatura pro adolescenty

drahými hračkami, tím, že kolem nich skáče. Jenže pak... Co pak, až vyrostou? Pak už nikdo skákat nebude.“²²²).

Vzhledem k jisté schematičnosti fabule linie vyprávěné v přítomném čase (s každou kapitolou se Tonyho postavení zhoršuje) uvedený rozpor směřuje k tematizaci zásadního efektu ústavní výchovy. Ta sice poskytuje zázemí, ale to je až příliš bezpečné, vede k rozmazlování dětí, jimž se snaží dospělý personál i společnost jako celek vynahradit nelehké životní začátky. Z hlediska pojetí dětského domova v literatuře pro děti a mládež je atypické, že se spisovatelka zaměřila a priori na ekonomické aspekty. Sponzoři dopřávají dětem z domova vše, na co si ukážou, a pokud ne, pořídí jim vytoženou věc vedení instituce, ať už kvůli společenskému tlaku (Tony svévolně chodící bez bundy, protože zakoupenou odmítá, a jeho mistr, upozorňující ředitelku domova na plnění povinností vůči svěřené osobě), nebo kvůli vlastním představám (vedení kupuje vánoční dárky ze stromu přání, které nezakoupili dárci). Březinová se k nedostatku úcty k materiálním věcem, získaným bez vlastního přičinění, nebo dokonce na základě nemravného chování (citové vydírání vychovatelů, krádež) opakovaně vrací. Kontrast s Tonyho realitou je součástí narativní strategie, jejímž primárním cílem je rozvoj čtenářových morálních a volních vlastností. Březinová ji podporuje i protagonistovou zjednodušenou charakteristikou, kdy na jedné straně líčí Tonyho jako pasivní oběť událostí (nevyrovnaní rodiče, umírající babička, nevhodní kamarádi, nešťastná láska k Idě), na druhou stranu jen ploše nastiňuje jeho neschopnost jakkoli logicky zareagovat na dílčí potíže, důsledně odůvodňovanou minulými zážitky (nestopuje, protože v dětství tento pokus skončil sexuálním zneužitím; neví, že by si měl najít práci, protože je zvyklý dostávat kapesné a drahé hračky či oblečení bez přičinění apod.). Hrdina není typickým referenčním hrdinou, ale spíše modelovým antihrdinou, s nímž se dětský čtenář nebude pravděpodobně ztotožňovat, protože Březinová jej využívá jako přímý apel na dospívajícího.

Tonyho postava se vyvíjí jen minimálně. Jeho dozrávání v několika dnech je spojováno pouze s postupným uvědoměním si dřívějšího vlastního pošetilého postoje. Zejména v retrospektivních pasážích je patrné, že materiální zabezpečení dětem nechybí, zakládají si na něm a současně jej vnímají jako snadno dosažitelné. Gábinova nabídka Tonymu není projevem nezištnosti: „Hele, nechceš tu moji novou bundu? Značková umbro s teplou podšívkou. Klidně bych ti ji dal. Když budu chtít, řeknu a dostanu další. Ten nový sponzor není žádný mejdlo. A ty bys ji mohl třeba střelit, kdyby bylo nejhůř. Tak chceš?“²²³ Sponzoring ale není všespásný – ředitelka domova se potýká se sháněním prostředků na potřeby méně očividné, v zásadě ale důležitější, protože mají být investicí do budoucnosti jejich svěřenců.

222 BŘEZINOVÁ, Ivona. *Držkou na rohožce*. Řitka: Daranus, 2010, s. 140. ISBN 978-80-86983-91-2.

223 Tamtéž, s. 17.

V Tonyho situaci naprosté závislosti na milosrdenství ostatních pak vystupuje do popředí jak jeho finanční negramotnost (jedna noc v hotelu stojí veškeré jeho finanční prostředky), tak nepraktičnost (neumí použít ani jehlu a nit). Vydává se sice na cestu, ale té zcela chybí jakákoli katarze. Hrdinova startovní pozice je limitována nejen nedostatkem vědomostí, ale především chabou motivací. Chce se vymanit ze spoutanosti domova, ale cíl své cesty vlastně nezná. Navzdory formální dospělosti zůstává dítětem („Palcem nohy shodil z okraje vany lahvičku s tekutým mýdlem a počkal, až mu připluje na dosah. Pak k ní pomocí žvýkačky, kterou před chvílí připlácl na kraj umyvadla, přilepil hořící cigaretu a plavidlo opatrně spustil na hladinu. ‚Parník,‘ zaryčel pak nadšeně a fascinovaným pohledem pozoroval, jak dýmající parníček proplouvá zpěněným mořem vsříc jeho palcům u nohou.“²²⁴). Navíc dítětem nepřipraveným na životní realitu – neumí si vyprat oblečení, zašít kalhoty, neporadí si v obtížné situaci. Jeho pouť městem připomíná zmatené bloudění bludištěm, vrací se v kruzích ke slepým uličkám. Je však chycen v pasti, proto se opakovaně dostává k hlavnímu nádraží, které představuje magickou, vytouženou bránu pro návrat k bezstarostnému dětství, jež je pro něj však uzavřena kvůli jeho špatným rozhodnutím: „Kopule Hlavního nádraží ale na Tonyho účinkovala jako magnet. Podvědomě očekával, že to je místo, kde se jeho neutěšená situace konečně utěší. Kdy se prostě všechno vyřeší nějak samo, za něj. Jako vždycky v jeho životě. Jediné, o čem kdy rozhodl sám, byla cesta sem do Prahy. Cesta do velkého světa. No a teď by to zase chtělo bezpečně zakotvit.“²²⁵

Naděžda Sieglová se domnívá, že na „poznávací složku příběhu nenavazuje poučení, což knihu posouvá k dospělejším recipientům“²²⁶. Návodnost je však patrná, a to dokonce i zásluhou zdánlivě otevřeného konce. Zatímco Tony sní o rohožce plné značkových tenisek, kterou dá k dispozici zlodějům, převáží jej nahého v zavazadlovém prostoru autobusu přes česko-německé hranice. Vzhledem k fabulačnímu schématu, zdvojování motivů (Tonyho donutí odjet z vlasti gang, jemuž velí organizátor obchodu s bílým masem) i protagonistově naivitě navzdory pochybnostem je pro adolescentního čtenáře obtížné očekávat šťastný konec. Kromě otevření celospolečenského problému neoptimálního fungování systému náhradní ústavní péče se tak román zaměřuje především na varování před sociálně-patologickými jevy (HIV, nechtěné těhotenství, předčasný odchod z domova, bezdomovectví, narkomanie aj.), které je směřováno právě k adolescentům coby implicitním recipientům.

224 BŘEZINOVÁ, Ivona. *Držkou na rohožce*. Řitka: Daranus, 2010, s. 34–35. ISBN 978-80-86983-91-2.

225 Tamtéž, s. 136.

226 SIEGLOVÁ, Naděžda. *Březinová Ivona Držkou na rohožce* [online]. Poslední revize 10. 7. 2011 [Cit. 2016-06-08]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/28549/brezinova-ivona-drzkou-na-rohozce>>.