

Naldoniová, Lenka

Kreativní fantazie Gianni Rodariho

In: *Na rozhraní světů : fantastická literatura v mezioborovém zkoumání.*
Dědinová, Tereza (editor). Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova
univerzita, 2016, pp. 221-232

ISBN 978-80-210-8441-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136790>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

KREATIVNÍ FANTAZIE GIANNI RODARIHO

Příběhy a fantastickými postupy, které je vytvářejí, pomáháme dětem vstoupit do reality oknem spíše než dveřmi.

RODARI: *Grammatica della fantasia* (přeložila L. N.)

Fantastická literatura nás přenáší do světa, který je v kontrastu s realitou. Není ale jednoduché nalézt odpověď na otázku, co vlastně realita je, co reálně existuje. Pro Platóna byl realitou svět idejí a umělci pouze mimeticky kopírovali tento ideální svět ve svém díle. Naopak Nietzsche pojetí reality obrátil ke smyslově vnímanému světu a čistý tvůrce byl nadčlověk podobný hrajícímu si dítěti. Pokud se přeneseme z filozofie k literární kritice, tyto dva opačné pohledy na realitu a s ní spojenou uměleckou činnost jsou podobné protikladu mezi fantastickou a mimetickou literaturou, i když v případě mimetické literatury budeme odkazovat na realitu světa ve smyslu Nietzscheho a autor ve svém díle kombinuje prvky získané smyslovými vjemy. Autoři fantastické literatury se snaží naopak vyjít mimo náš okolní svět a ve svých představách vytváří svět nový, který by se mohl stát i aktuálním. Tak tomu bylo v případě autorů vědecko-fantastické literatury, kteří se stali inspirátory mnoha vědců a díky jejichž objevům se fantazie stala realitou. Podobně chápal funkci fantazie i Gianni Rodari, který jí přikládal schopnost proměny aktuálního světa.

Gianni Rodari (1920–1980) není autorem, jehož dílo by mohlo být zařazeno do fantastické literatury, avšak fantastika je nemyslitelná bez použití fantazie, a právě ta je hlavním tématem Rodariho jediného teoretického spisu *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (Gramatika fantazie. Úvod do umění vynalézání příběhů.), která se stane hlavním tématem této kapitoly.



Gianni Rodari je společně s Edmondo De Amicisem (1846–1908) a Carlo Collodim (1826–1890) zařazován do trojice nejvýznamnějších italských autorů knih pro děti. Zatímco Collodi, který se proslavil knihou *Pinocchiova dobrodružství*, viděl v dětství jakousi „tragédii“ plnou antinomií a De Amicis, autor knihy *Srdce*, poukazoval na vztah mezi dětstvím a společností, Rodari se zaměřil na dětství jako na věk kreativity. Dětská tvořivost by podle autora měla být podporována rodiči a ve škole, proto Rodari v době, kdy pracoval jako novinář, popisoval techniky na podporu dětské kreativity, které později sjednotil v již zmíněné *Gramatice fantazie*.¹

Nejvíce se však Rodari proslavil svými říkankami a pohádkami, které jsou zcela nové ve srovnání s těmi tradičními. V italštině existují dva termíny, které jsou do češtiny překládány slovem pohádka: *favola* a *fiaba*. Termín *fiaba* zahrnuje fantastické vyprávění lidového původu, které na rozdíl od toho, čím je vyjadřován termín *favola*, nemá výchovné cíle, je předáváno pouze ústně a centrálními postavami se stávají čarodějnice, víly či trpaslíci. *Favola*, která by měla být do češtiny překládána jako bajka, má naopak pouze pedagogický účel a byla předávána v písemné formě. Hlavními postavami jsou zvířata, která symbolizují lidské ctnosti a neřesti.

Carlo Collodi už ale začíná tradiční chápání pohádky proměňovat a jeho *Le avventure di Pinocchio* (Pinocchiova dobrodružství; 1881–83) v sobě propojují prvky typické jak pro pohádku, tak pro bajku. V příběhu o Pinocchioví nalezneme fantastický příběh s pedagogickým účelem. Gianni Rodari byl Collodim ovlivněn a na jeho počest napsal svou vlastní interpretaci Pinocchia ve formě říkanky nazvané *Filastrocca di Pinocchio* (Pinocchiova říkanka). Také jeho pravděpodobně nejznámější příběh *O statečném Cibulkovi*, který byl původně nazván *Il romanzo di Cipollino* (Cibulkův román), Rodari později přejmenoval po vzoru Pinocchia na *Le avventure di Cipollino* (Cibulkova dobrodružství). Právě díky příběhům o Cibulkovi se Rodari proslavil dříve v Rusku než v Itálii. Delegation politiků a intelektuálů v Rusku byly zahrnovány dotazy na „nejznámějšího italského spisovatele“, o kterém účastníci italských delegací nikdy neslyšeli. Později pomohl Rodarimu ke slávě v Itálii článek publikovaný v levicovém deníku *Unità*, nazvaný *Cipollino nel paese dei Sovieti* (Cibulka v zemi Sovětů) (ARGILLI 1990: 85).

Rodariho moderní přepracování pohádky je zcela nové, i když často vychází z tradičního příběhu, což můžeme vyčíst i z názvu jedné kapitoly *Gramatiky fantazie* „Le fiabe popolari come materia prima“ (Lidové pohádky jako základní surovina), již uvádí těmito slovy:

1 *Gramatika fantazie* se stala nejvíce recenzovanou knihou v Rusku. Právě Rusko bylo obzvláště nakloněno Rodarimu tvorbě a kniha *Cibulkova dobrodružství* získala obrovský ohlas nejen v knižní podobě, ale také ve formě Chačaturjanova baletu. Úspěch v Rusku byl zajisté spojen i s Rodariho politickou aktivitou v Italské komunistické straně, v níž působil od počátku jakožto odpůrce fašismu. Právě vazba s komunistickou stranou mu ale zpočátku ztížila práci v Itálii, ve které se po pádu fašismu silně prosadila křesťanská demokracie. Změna nastala v době, kdy Rodari začal publikovat pro nakladatelství Einaudi a za vrchol jeho slávy lze považovat udělení Ceny Hanse Christiana Andersena v roce 1970.



Lidové pohádky vstoupily jako základní surovina do různých fantastických úkonů: od literární hry (Straparola) ke dvorním hrám (Perrault); od té romantické k té pozitivistické; aby to bylo zakončeno, v našem století, velkým podnikem fantastické filologie, která umožnila Italovi Calvinovi dát našemu jazyku to, co nedostal v 19. století z důvodu nepřítomnosti italského Grimma. Nebudu mluvit o imitacích, kterým padly pohádky za oběť, o pedagogickém převratu, kterému podlehly, ani o obchodním vykořisťování (Disney), kterému nevině zavdaly příčinu (RODARI 1997: 59, přeložila L. N.).

V pohádkovém příběhu o Cibulkovi Rodari ještě nepoužil svou interaktivní metodu pro podporování fantazie, kterou poprvé představil v knize *Pohádky po telefonu* (1962) a později popsal v *Grammatiche fantazie*. Rodari obvykle své pohádky nedokončoval, ale nechával na dětech, aby si konec vytvořily samy, nebo naopak navrhoval různé konce. Aktivoval děti i tím, že schválně začínal pohádku jiným způsobem, než původně zněla: „Byla jednou jedna Žlutá Karkulka.“ Děti se okamžitě začínaly příběhu účastnit, aby jej opravily do původní podoby:

Co se týká příběhů, děti jsou dost dlouho konzervativní. Chtějí je znovu poslouchat se stejnými slovy, které slyšely poprvé, aby si mohly užívat potěšení z toho, že je rozpoznaly, aby se je mohly naučit od začátku ke konci ve správném pořadí, aby mohly znovu zakoušet emoce prvního setkání, ve stejném pořadí: překvapení, strach, odměna. Mají potřebu pořádku a bezpečí: svět se nesmí příliš prudce oddálit od zajetých kolejí, po kterých, s velkou námahou, jej uvádějí do pohybu (IBID.: 62, přeložila L. N.).

Gianni Rodari dále probouzí fantazii tím, že zadává několik slov týkajících se určité pohádky, ale přidá tam jedno, které do dané skupiny evidentně nepatří. Tím děti nutí, aby si vytvořily zcela nový příběh: „dítě“, „les“, „květiny“, „vlk“, „babička“, „vrtulník“.

Oblíbenou technikou na podporu fantazie je i Rodariho „pohádkový salát“, který v sobě promíchává příběhy známých pohádek: „Červená Karkulka potkává v lese Palečka a jeho bratry: jejich příběhy se smíchají, přičemž si vyberou jednu novou cestu, která bude v jistém smyslu diagonálou dvou sil, které působí na stejný bod“ (IBID.: 72, přeložila L. N.).

Jak velký důraz klade Rodari na význam pohádek, je evidentní z jeho proslovu při přebírání Ceny H. Ch. Andersena v roce 1970: „Věřím, že pohádky, staré i ty nové, pomohou přispět k výchově mysli. Pohádka je místo všech hypotéz: může nám dát klíč k tomu, abychom mohli vstoupit do reality novými cestami, může pomoci dítěti poznat svět“ (RODARI 1970).

O tři roky později vychází Rodariho *Gramatika fantazie*. Hned na začátku knihy Rodari popisuje své okouzlení jedním z Novalisových fragmentů: „Kdybychom měli



také Fantastiku stejně jako Logiku, bylo by objeveno umění vynalézání“ (RODARI 1997: 11, přeložila L. N.). Novalis zaujal Rodariho v období, kdy mu bylo sedmáct let a pracoval jako soukromý učitel v rodině německých Židů, kde mu bylo umožněno naučit se německy. O několik měsíců později objevil francouzské surrealisty, kteří ho inspirovali v tvorbě metod a her na podporu fantazie. Později Rodari aplikoval techniky surrealistů při vytváření příběhů během výuky na základní škole a zároveň si začal zapisovat způsoby, jakým jeho příběhy vznikaly. Ke svým zápiskům se vrátil až v roce 1948, kdy začal psát pro děti.

Uplynulo ale dalších čtrnáct let, než o svých technikách Rodari začal poprvé hovořit veřejně. Postupně se Rodariho nápady staly natolik známými, že v roce 1972 byla uspořádána setkání s asi padesáti učiteli mateřských, základních a středních škol v Reggio Emili. Rodari vzpomíná na tato setkání jako na jedna z nejkrásnějších ve svém životě, a zvláště tři věci mu utkvěly v paměti: název manifestu „Setkání s Fantastikou“, omezený počet účastníků (max. 50), a tedy dostatek času na to, aby mohl diskutovat s účastníky a testovat na nich své techniky na podporu nejen imaginace, ale i obohacení jazyka dětí. Kniha *Gramatika fantazie* je rozšířenou a rozpracovanou verzí těchto setkání. Rodari upřesnil, že účelem této knihy není vytvořit pravidla k výuce fantastiky ve školách, jako se učí například geometrii, ani se nejedná o teorii imaginace a fikce, ale představuje způsob, jakým je možné vytvářet příběhy a jakým způsobem se mají děti naučit vymyslet si příběhy vlastní. Kniha je určena těm, kdo věří, že by imaginace měla mít své významné místo ve výchově dítěte, a těm, kdo věří v dětskou kreativitu a v osvobozující moc slova.

Rodari používá termíny „fantazie“ a „imaginace“ jako synonyma, ale v *Gramatice fantazie* sám vysvětluje rozdíl ve významu těchto dvou termínů. Pojmy fantazie a imaginace byly až do dvacátého století používány pouze ve filosofii a později přešly i do oboru psychologie. Tyto dva termíny byly synonymy až do osmnáctého století, kdy Wolff odlišil schopnost produkce percepce věcí, které nejsou momentálně přítomny, od „facultas fingendi“, která spočívá ve vytváření zcela nových obrazů. Na Wolffovu linii navázal také Immanuel Kant svým rozčleněním mezi reproduktivní a produktivní imaginací (fantazií). Definitivně termíny vymezil Hegel pod názvy imaginace – fantazie. Podle Hegela imaginace měla čistě reproduktivní charakter a vlastnil ji každý člověk. Naopak fantazie je čistá tvořivost a byla doménou několika málo výjimečných jedinců, kteří jako jediní byli oprávněni tvořit. Rodari byl proti hierarchii fantazie a imaginace, v níž fantazie zaujímá nejvyšší místo určené geniům, a používal je jako synonyma po vzoru všeobecného použití ve dvacátém století.² Je pravděpodobné, že Rodari

2 I když Rodari ve svém textu nezmiňuje C. G. Junga, pojem aktivní imaginace měl důležitý význam v hlubinné psychologii, jakožto jedna z metod analýzy, která společně s asociačními pokusy a analýzou snů umožňuje proniknutí do světa nevědomí. Aktivní imaginace pracuje s materiálem, který je tvořen ve vědomém stavu psyché. Jung odděluje imaginaci od fantazie, kterou pokládá za



vyloučil tento rozdíl jakožto marxistický materialista, který nevěřil v žádný ideální svět, nýbrž pouze ve svět, který nás obklopuje a který jsme schopni smyslově vnímat. Člověk tak není obdarován z venku jakousi vnější silou, která jej inspirovuje, nýbrž může všeho dosáhnout sám. Rodari nespolehá na zásah vnějších sil. V případě Hegelova pojetí fantazie se jedná o schopnost vize idejí. Génieus za pomoci ducha je schopen vidět ideu ve smyslovém světě a činnost umělce není pouze rozumová, ale i meditativní:

Fantazie se nezastavuje u tohoto pouhého přijímání vnější i vnitřní skutečnosti, neboť k ideálnímu uměleckému dílu nepatří pouze, že vnitřní duch se zjevuje v realitě vnějších podob, nýbrž je to pravda a rozumnost skutečnosti, jsoucí o sobě a pro sebe, již se má dostat vnějšího zjevu. Tato rozumnost určitého předmětu, který si vyvolil, nesmí být toliko přítomná v umělcově vědomí a stát se pohnutkou umělce, nýbrž umělec musí za sebou mít promeditování toho, co je podstatné a pravdivé, v celém rozsahu a celé hloubce (HEGEL 1966: 223).

Je důležité upozornit na rozdíl mezi bezprostřední intelektuální intuicí, kterou již Platón považoval za poznávací schopnost umožňující náhled do světa idejí, a diskurzivní racionalitou založenou na logickém úsudku. Intuitivní poznání bylo označeno v řečtině termínem *nús* a později přeloženo do latiny termínem *intellectus*. Intuitivnímu poznání předcházelo poznání racionální, které umožňovala *dianoia*, později překládána do latiny jako *ratio*. U Hegela, stejně jako u Platóna, je činnost racionální a intuitivní komplementárně propojena a předpokládá existenci jiného světa, ducha a Boha. Naopak Rodari zůstává na zemi, vychází z hmoty, z těla, a tudíž i akt poznání a tvorby je zakotven v tělesném člověku, který musí své schopnosti trénovat. Tyto schopnosti jsou univerzálně dané každému, proto byl Rodari proti výlučnosti geniálních jedinců. Génieus se může stát kdokoli, pokud k tomu budou vytvořeny možnosti, a k práci pedagoga patří zařadit do výuky cvičení pro vývoj fantazie.

Rodariho demokratizace fantazie má blízko myšlenkám ruského psychologa Lva Vygotského, na jehož knihy také odkazuje ve své *Gramatice*. Vygotskij přikládá schopnost kreativity všem lidem, proto je možné kreativitu vyučovat ve školách.³

nesmysl. Fantazma je pomíjivý pojem, imaginace smysluplný výtvar. Fantazie je náš vlastní vynález a zůstává svázaná s osobními věcmi a vědomým očekáváním. Aktivní imaginace naopak pracuje s obrazy, které mají svůj vlastní život a svou vlastní logiku v případě, že do nich nezasahuje rozum. (JUNG 1993: 179–180).

3 Rodari se staví proti výběru dětí, které vykazují výjimečný talent, ale usiluje o to, aby se škola věnovala všem dětem stejně. Ze stejného důvodu byl pohoršen nad způsobem výběru dětí v USA, kde jsou vybírány pouze nejtalentovanější děti na základě testu. Děti měly například vyjmenovat všechny možnosti použití „cihly“, které znají a které jsou schopné si představit. Tímto způsobem ale není podporována imaginace dětí, nýbrž jsou vybrány pouze ty děti, které mají schopnost imaginace nejlépe rozvinutou (RODARI 1997: 20).



Bez pěstování kreativity by člověk nebyl schopen proměňovat realitu, pouze se jí podřizovat. Rodari nevidí ve fantazii nástroj k úniku od dané reality, ale chápe ji jako nástroj k tomu, abychom se do reality mohli vrátit jinou cestou.⁴ Jako příklad můžeme uvést otce kosmonautiky Konstantina Eduardoviče Ciolkovského, který se inspiroval vědecko-fantastickými příběhy Julese Vernea a sám napsal novelu stejného žánru nazvanou *Vně zemi* (v českém překladu *Do vesmíru*). Svou novelu Ciolkovskij začal psát v roce 1896, ale z důvodu vlastní vědecké činnosti ji dokončil až v roce 1920. Mezitím sám objevil rovnice, které umožnily prvním raketám lety do vesmíru.⁵ Ciolkovskij významně přispěl k vytvoření dnešní reality a právě fantazie v tom hrála důležitou roli. Proto je třeba si uvědomit, že fantazie není důležitá pouze pro humanitně zaměřené obory, ale i pro vědeckou činnost. Právě takového širokospektrálního využití fantazie si byl vědom i Gianni Rodari.

Během výuky Rodari používal své metody na podporu dětské kreativity a při vytváření příběhů učil děti aplikovat takzvaný *fantastický dvojčlen* (binomio fantastico). Myšlení probíhá za pomoci binárních dvojic, ne jednotlivých elementů, protože jednotlivý pojem nemůžeme pochopit bez jeho opaku. Podobně i k vytváření fantastického příběhu je třeba fantastické dvojice, která ale není opakem. Fantastický dvojčlen se skládá ze slov, která musí být od sebe dostatečně sémanticky vzdálena, aby mezi nimi nebyla žádná příbuznost. Jen tak může začít pracovat fantazie. Rodari podporoval děti, aby si samy vytvářely fantastickou dvojici. Například nechával napsat jedno dítě slovo na stranu tabule, kterou mohou vidět i ostatní žáci, a druhé dítě na skrytou stranu tabule. Při porovnání dvou slov se děti obvykle začínají smát, protože mezi slovy zpravidla neexistuje žádná příbuznost. Například dvojice pes – skříň zní dětem směšně a zároveň v nich podporuje fantazii k tomu, aby se učily samy vytvářet příběhy zábavnou formou. Rodari kladl zvláštní důraz právě na to, aby výuka byla pro děti zábavná.

Jednu z důležitých technik pro podporu dětské kreativity Rodari převzal od významného ruského formalisty Viktora Borise Šklovského. V knize *Teorie prózy* nalezneme kapitolu „Umění jako metoda“, ve které Šklovskij popisuje koncept *ozvláštnění* (ostranenie).⁶ Podle Šklovského:

cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vní-

4 Jediný protiklad, který Rodari uznával, byl mezi pojmy „fantasia“ a „fantasticheria“, na jejichž rozdíl poukázal Elémire Zolla v knize *Storia del fantasticare*. Fantasia pracuje s reálnými prvky a je založena na realitě. Naopak fantasticheria se snaží realitě uniknout.

5 Pro bližší informace o práci a myšlení Ciolkovského odkazuji na mou kapitolu „Počátky ruského kosmismu u N. F. Fjodorova a K. E. Ciolkovského“ v knize *Filozofické a společenské kontexty vědeckého poznání*.

6 *Teorie prózy*, a především kapitola „Umění jako metoda“, je hned od počátku polemicky namířena proti Potebníovi a jeho koncepci umění jako myšlení v obrazech, které bylo typické pro ruské symbolisty.



mání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité“ (ŠKLOVSKIJ 1933: 15).

Věci kolem nás přestáváme vnímat, protože se jejich přítomnost zautomatizuje. Na základě konceptu ozvláštnění slova nemají být chápána na základě významu, ve kterém jsou každodenně používána, tudíž se stanou obyčejnými, všedními, nevnímanými. Úkolem umělce je naopak ozvláštnit realitu běžného života a běžnou komunikativní praxi. Podle Šklovského můžeme přerušit automatizaci vnímání tím, že začneme pozorovat věc, jako bychom ji viděli poprvé. Ozvláštnění je možné všude tam, kde je možné zobrazení věci. Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu – vytvořit „vidění“, a nikoliv „poznání“.

Autorem, který dokázal mistrovsky využít metody ozvláštnění, byl podle Rodariho H. Ch. Andersen, kterého považuje za prvního tvůrce současné pohádky, ve které „náměty a postavy z minulosti vycházejí ze svého limba, teď už bez času, aby mohly působit v očištění, nebo v pekle přítomnosti“ (RODARI 1997: 60, přeložila L. N.).

Šklovskij vidí v ozvláštnění základ pro vytváření hádanek:

Každá hádanka je buď vyprávění o předmětu slovy určujícími jej a rysujícími, ale obyčejně při vypravování o něm neužívanými (typ hádanky na klíč: ‚leze, leze po železe, nepřestane, až tam vleze‘), nebo svérázné zvukové ozvláštnění jakoby napodobení (ŠKLOVSKIJ 1933: 21).

Právě hádanku uvádí Rodari jako příklad pro metodu ozvláštnění v jedné z kapitol *Gramatiky fantazie*. Aby mohla být hádanka vytvořena, musí podle Rodariho projít třemi kroky: ozvláštnění – asociace – metafora. Rodari uvádí, jakým způsobem vytváří hádanku složenou z předmětů propiska – papír. Ozvláštnění nás nejprve nutí definovat propisku tak, jako bychom ji viděli poprvé. Propiska nám může připomínat hůl. Druhým krokem je asociace a přirovnání, tedy bílý papír se může proměnit v zasněženou pláň. Třetím krokem je vytvořena metafora: hůl značí cestu na zasněženém poli. Rodari přidává ještě poslední krok, který ale není nutný, a tím je úprava metafory do náležité formy (například do verše): Na čistě bílém poli je označena cesta holí.

Rodari klade hlavní důraz na první krok ozvláštnění, který rozhoduje, jestli následující asociace budou banální, či se stanou výchozím bodem pro nejprekvapivější metafory. Děti mají metafory v oblibě, protože odpovídají dětskému způsobu osvojování si reality. Pro děti jsou hádankou a hádankou i ty nejobyčejnější věci a často dochází k poznání formou překvapení.

Další techniky pro podporu fantazie Rodari čerpal z umělecké aktivity francouzských surrealistů, ve kterých viděl prakticky realizovanou Fantastiku zmíněnou



Novalisem. V roce 1924 André Breton podepsal první manifest surrealismu, ve kterém jsou upřesněny cíle spočívající ve snaze o překonání rigidních racionálních schémat a přesný popis reality, aby se umělci mohli ponořit do hlubin lidského já. Ovlivnění Freudem, surrealisté zkoumali svět snů a nevědomí, na průzkum nevědomí se vydal také Rodari. V *Gramatice fantazie* přirovnává slovo ke kameni vhozenému do rybníka, které podobně vytváří „kola na vodě“ ve formě asociací v momentě, kdy slovo začíná působit v lidské mysli. Například při vyslovení slova kámen nás mohou okamžitě napadnout všechna slova začínající na ká- (káva, kára...), slova končící na -ámen (mámen...), či slova sémanticky podobná. Rodari při výuce „házel“ slovy jako kamenem, aby děti společně vytvářely jeden příběh vzájemnými slovními asociacemi. Aby však mohl vzniknout příběh, musí být přítomna již zmíněná fantastická dvojice.

Během výuky na základních školách Rodari úspěšně aplikoval techniky surrealismu a dadaismu, mezi něž například patří vystřihování a míchání nadpisů z novin, aby se vytvořil absurdní příběh:

1. Kopule Svatého Petra;
2. Smrtelně raněná;
3. Utíká s pokladnou do Švýcarska.

Další hrou na podporu fantazie, kterou Rodari převzal od surrealistů, je společná kresba, během které každý přidává nějaký tvar na základě tvaru nakresleného předešlým účastníkem. Rodari si všiml, že při této hře jsou děti schopné okamžitě rozpoznat zákonitost procesu. Během hry dochází k boji, během kterého se každý snaží vyhrát svou formou nad tou předešlou. Poté, co je celý proces ukončen ve formě finálního obrazu, příběh může pokračovat slovně. V této hře je představitelství stimulováno intuicí nového vztahu mezi dvěma elementy, které se náhodně dostanou do spojení.

Rodari také využíval fantastických dvojčlenů při vytváření hypotetických otázek: „Co by se stalo, kdyby Sicílie ztratila knoflíky?“ Subjekt otázky je natolik vzdálený od predikátu, že dítě je okamžitě vyprovokováno do střetu s realitou zábavnou formou.

Podobně Rodari využívá předpony k nezvyklému použití: minimrakodrap, který je obydlí minimiliardáři; mikrohroch, který se dá chovat v akváriu; maxipříkrývka pro bezdomovce.

Tyto techniky pomáhají dítěti dostat se do reality „oknem spíše než dveřmi“, což je podle Rodariho zábavnější, a proto i užitečnější (RODARI 1997: 37).

Další zajímavou technikou je kreativní omyl. Rodari podporoval vytváření příběhů z různých gramatických omylů: lago di Garda (Gardské jezero) – l'ago di Garda



(Gardská jehla). Rodari zmínil, že by se mělo změnit staré přísloví „chybami se člověk učí“ na „chybami člověk tvoří“ (IBID.: 44).

Jak již bylo uvedeno, Rodari klade velký důraz na význam pohádek. Zvláště v případě tří až čtyřletých dětí je třeba si uvědomit, že pro dítě je pohádka jedním z hlavních nástrojů k tomu, aby mohlo být v kontaktu s rodiči, kteří mají vždy méně času, než by si dítě přálo. Proto je děj pohádky něčím, co, dokud trvá, zaručuje přítomnost rodiče. Přestože dítě může požadovat další pohádku, není jisté, zda ji požaduje ze zájmu o příběh samotný, nebo právě proto, aby zůstalo delší dobu v přítomnosti rodiče či jiného příbuzného:

Hlas matky mu nevypráví pouze o Červené Karkulce či o Palečkovi: mluví o sobě. Semiolog by mohl říci, že v tomto případě se dítě nezajímá pouze o obsah a jeho formy, ne jenom o formy vyjádření, ale o obsah samotného vyjádření, tedy o hlas matky, o jeho odstíny, rozsah, modulace, o jeho hudbu, která komunikuje něžnost, která rozvazuje pouta starostí, nechává zmizet příznaky strachu (IBID.: 149, přeložila L. N.).

Samozřejmě následuje i spojení s mateřským jazykem, s jeho slovy, formami, strukturou a dítě začíná propojovat analogicky slova, synonyma, funkce předložek, učí se dedukci. Z pohádky si dítě vybírá to, co se mu hodí k poznávání reality. Podle Rodariho pohádka slouží k tomu, aby si dítě vytvářelo mentální struktury, učilo se vztahu mezi „já“ a „těmi druhými“, mezi „já“ a „věcmi“, mezi „opravdovými věcmi“ a „věcmi vymyšlenými“. Dítě se i učí vzdáleností v prostoru (daleko, blízko) a čase (kdysi, nyní).

Stejně jako známý ruský lingvista a průkopník strukturalistického přístupu zkoumání pohádek Vladimir Jakovlevič Propp, také Rodari vidí v pohádce iniciační rituál člověka a odkazuje i na Itala Calvina, který ve svém úvodu ke knize *Fiabe italiane* (Italské pohádky) přirovnal pohádku k iniciačnímu rituálu do „světa lidských osudů“ (IBID.: 150).

Pohádka pomáhá dítěti k poznání sebe sama a Rodari nesouhlasí s názory, že by dramatické pohádky mohly na dítě mít negativní dopad. Pohádka naopak prokáže, v jakém duševním stavu se dítě nachází:

Jestliže dítě zakouší úzkostlivý strach, před kterým se nedokáže bránit, měli bychom usoudit, že strach už byl uvnitř, dříve než do příběhu vstoupil vlk. Vlč je tedy *symptom*, který odhaluje strach, ne jeho *příčina*... (IBID.: 151, přeložila L. N.).

Pokud je to maminka, kdo dítěti vypravuje pohádku o Palečkovi, který se ztratil v lese, dítě se cítí v bezpečí, protože ví, že maminka je přítomna. Jestliže si ale dítě čte pohádku samo a maminka je někde daleko a dítě nemá ponětí o tom, kdy se vrátí, může se v něm projevit strach. Tímto způsobem je projikován



stín nevědomých obav, zkušeností z osamělosti: vzpomínka na moment, kdy se dítě probudilo, volalo, volalo, ale nikdo mu neodpověděl (IBID.: 151, přeložila L. N.).

Na počest nedávno zesnulého Gianni Rodariho se v roce 1982 konala konference v Reggio Emili. Konference byla nazvána „Zda fantazie drží krok s rozumem. Prodloužení itinerářů navržených v díle Gianni Rodariho“.⁷ Pedagog a spisovatel Mario Lodi zde prezentoval výsledek průzkumu, který začal po smrti svého přítele Gianni Rodariho v roce 1980. Po Rodariho smrti byl Lodi zván na různá setkání, na kterých připomínal výjimečnost zesnulého a jeho pedagogický přínos. Během těchto veřejných přednášek hovořil s učiteli, a proto si povšiml jejich pesimistických názorů na téma fantazie. Lodi se zajímal, zda vyučující kladou důraz na představivost dětí během výuky, ale z odpovědí postřehl jistý pesimismus založený na přesvědčení, že fantazie dětí je ničena televizí a novými technologiemi. Jejich názory nebyly podloženy žádným průzkumem, proto se Lodi rozhodl, že je provede sám, aby zjistil, jestli byla oprava fantazie v dětech zničena, nebo zda je možné ji opět probudit k aktivitě. Průzkum byl prováděn na dětech ve věkovém rozmezí mezi třemi a patnácti lety. Lodi požádal děti, aby si vymyslely jakýkoliv příběh, a také poslal žádost vyučujícím, aby tyto příběhy použily k poznání dítěte, jeho reality. Vyučující se měli snažit pochopit tyto příběhy stejným způsobem, jakým interpretují kresby dětí a jiné spontánní projevy. První vymyšlené příběhy začal sbírat Lodi přímo ze škol z okolí Cremony a Brescie. Na základě tohoto prvního průzkumu bylo potvrzeno, že v případě vhodného prostředí, ve kterém děti měly možnost svobodně projevat všechny své schopnosti za pomoci učitele, dokázaly fantazii využívat. Děti projevovaly radost z poslechu příběhů, které samy vytvořily. Později začaly přicházet příběhy i z jiných částí Itálie a na základě toho Lodi dospěl k všeobecnému potvrzení, že:

děti umí vynalézat, fantastická hračka zchátrá, pokud není používána, škola a rodina s jejich zásahy mohou neutralizovat efekt dnešní televize způsobující pasivitu tím, že neustále vysílá kreslené a jiné filmy, místo aby se stala službou podporující komunikaci mezi dětmi a aby zvýraznila dětskou tvorbu (což by bylo zajisté užitečné hlavně pro dospělé) (LODI 1983: 211 přeložila L. N.).

Své ovoce přinesly i návrhy pedagogů z okolí Cremony, podle nichž si děti mohly vybrat i mezi různými tématy, která byla přidána k návrhům jako dobrovolná alternativa:

7 „Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamento degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari“.



- *válka a mír*: na nějakém místě vypukne válka (mezi lidmi, zvířaty nebo věcmi), z důvodu, který si děti mají vymyslet, poté přijde někdo, kdo navrhne geniální myšlenku, která obnoví mír;
- *nová hra*: nějaká postava, která už má dost hraní si se stejnou hračkou, vymyslí novou hru, odlišnou od všech ostatních a nakonec si vesele hrají všichni;
- *láska*: jedna postava miluje někoho dalšího, ale ta si toho nevšimne: jakým způsobem by mu to měla dát najevo a...jak to skončí? (IBID.: 211).

Tato témata byla dobrovolná a přednost se dávala nově vymyšleným příběhům. Vyučujícím bylo také doporučeno, aby děti ve věku 3 – 6 let byly nahrávány nebo přepisovány během jejich vyprávění, zatímco starší děti už mohly odevzdávat své příběhy písemnou formou, ke které měly přidat i své jméno, věk a místo bydliště.

Na jaře v roce 1981 probíhala konference v Pavii na téma Rodariho vztahu ke školám a k italské kultuře. Během této konference Lodi zmínil výsledky prvního průzkumu o fantazii na základě prvních 499 příběhů: „*všechny děti umí ještě vymýšlet příběhy a používat imaginaci v různých oblastech vědění, pokud je fantazie praktikována*“ (IBID.: 212, přeložila L. N.).

Po své přednášce Lodi dostal nabídky ke spolupráci od dalších vyučujících, kteří dále propagovali Lodiho návrh v dalších částech Itálie. Přidal se i známý italský lingvista Tullio De Mauro, jenž informoval veřejnost ve své rubrice v časopise *Espresso*, a „Cooperazione Educativa“, tedy sdružení italských pedagogů aktivní v Itálii od roku 1951.

Po těchto výzvách začaly přicházet příběhy nejen z celé Itálie, ale i ze zahraničí (Švýcarsko, Německo, Holandsko), kde žily děti italských emigrantů.

V říjnu roku 1981 Lodi rozeslal zprávu nového průzkumu svým spolupracovníkům. Tentokrát bylo zpracováno 1000 vymyšlených příběhů, které Lodi sám přečetl, interpretoval a klasifikoval. Ve zprávě Lodi upřesnil metodu, kterou příběhy analyzoval. Nejprve si pečlivě přečetl celý příběh a snažil se postihnout hlavní téma, kterých někdy bylo v jednom příběhu více. Témata byla sloučena do jednoho slova, seřazena podle abecedy a následně rozdělena podle různých aspektů (například smrt mohla být náhodná, způsobena nemocí, nebo důsledkem záchrany někoho dalšího).

Stejným způsobem byly analyzovány i příběhy s navrženým tématem, přičemž byla analyzována řešení na problémy války, hry a lásky. Nakonec bylo identifikováno 250 témat v prvních 1000 příbězích. Průzkum pokračoval i ve druhém roce, v němž byl přidán návrh, aby byly sbírány básně dětí vzniklé na jedné straně hrou se slovy podle vzoru Rodariho, na druhé straně vytvořené hledáním vhodných slov pro vyjádření citů, úvah, či založené na slovech popisujících vlastní pozorování. Také bylo požadováno, aby vyučující sbírali materiál dokazující schopnost intuice a objevu přes zkušenosti zákonitostí fyzikálního světa, aby se zjistilo, jakým způsobem se fantazie přenáší na jiné obory.



Nakonec se podařilo vyhodnotit 5 000 textů z celé Itálie a z italských zahraničních škol.⁸ Z těchto textů bylo identifikováno 8 432 témat shrnutých do 36 hesel. První místa ovládla témata jako příroda (respekt ke zvířatům a rostlinám), mír (jak vyřešit válku), láska, smrt, nový způsob hraní, zatímco na posledním, šestatřicátém místě skončil egoismus-chamtivost, jemuž předcházela spravedlnost, neřesti, obchodování, škola. Ze statistiky vyplynulo, že pozitivní hesla převládla nad těmi negativními, kterých bylo 20 procent (IBID.: 209–219).

Lodiho průzkum tedy potvrdil, že dětskou fantazii je možné kdykoliv zaktivovat, přestože se člověk mohl nacházet po nějaké období v situaci automatického jednání, během něhož je snadné se podřídit nepodloženým názorům vedoucím k mentální lenosti. Samotní učitelé zvýšili svou aktivitu fantazie, aby svými nápady pomohli zdokonalit kvalitu průzkumu.

Názor na podporu fantazie v italských školách při výuce ale není jednotný ani dnes: jako příklad můžeme uvést dezinterpretaci Rodariho metody ze strany Paoly Mastrocolové, která v roce 2004 napsala knihu *Togliamo il disturbo, saggio sulla libertà di non studiare* (Přestaneme vyrušovat, esej o svobodě nestudování). V kritice z roku 2011 se na Rodariho stranu postavila Marika Vincenziová a poukázala na nepochopení Rodariho metody výuky, když Mastrocolová podsunula Rodarimu tvrzení, že jelikož výukou nudných předmětů, jako je například gramatika, uhasíná v dětech jejich kreativita, je třeba podobné předměty vynechat. Rodariho způsob výuky, jak správně upozorňuje Vincenziová, přitom nevyklučuje „nudné předměty“, ale snaží se je vyučovat zábavnou formou. Právě když se děti učí způsobem, během kterého si ani nevšimnou, že jsou ve výuce, dochází k neefektivnějším výsledkům, a proto by se takový způsob výuky měl podporovat.

Na závěr můžeme dodat, že podobně jako náš významný pedagog J. A. Komenský, také Gianni Rodari propagoval „školu hrou“ a za pomoci představitosti předával dětem znalosti o světě v obrazech. Vyučování by mělo být vždy vedeno zábavnou formou a zapojení fantazie může pouze podpořit pochopení i těch nejnudnějších předmětů. Vyučující bude mít vždy větší moc než média, pokud ve svých žácích dokáže probudit zájem, a fantazie je k tomuto účelu zajisté nejvhodnějším pomocníkem. Z tohoto důvodu Rodariho teorie popsané v *Gramatiche fantazie* jsou cennou příručkou, která by se měla stát součástí knihovny každého pedagoga.

8 Ze severních regionů přišlo 2 802 textů, 1 538 z jižní Itálie, 614 z centrální Itálie, 46 z italských škol působících v zahraničí.