

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Eliška Prokopová

TECHNIKA MORBIDNÍHO V POHÁDKÁCH

Technology of Morbid in Fairy Tales

Praha 2016

Vedoucí práce: prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat prof. Dr. phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A. za ochotné vedení diplomové práce, nesčetné inspirativní rozhovory, podnětné poznámky a neutuchající zájem.

Prohlášení:

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

V Praze, dne 8. srpna 2016

.....

Eliška Prokopová

Klíčová slova (česky)

Pohádka, Max Lüthi, Karel Jaromír Erben, Hans Christian Andersen, Oscar Wilde, tělesnost, forma, moderní pohádka, autorská pohádka, evropská pohádka, morbidnost.

Klíčová slova (anglicky):

Fairy Tale, Max Lüthi, Karel Jaromír Erben, Hans Christian Andersen, Oscar Wilde, corporeality, form, modern fairy tale, authorial fairy tale, european fairy tale, morbidity.

Abstrakt (česky)

Diplomová práce se věnuje specifickému pojetí těla a tělesnosti v pohádkách, zejména prvkům morbidním, které bývají často reflektovány jako nepohádkové. Pozornost je zaměřena na pohádky Karla Jaromíra Erbena, Hanse Christiana Andersena a Oscara Wildea. Práce zároveň uvádí do českého prostředí teorii švýcarského badatele Maxe Lüthiho, kterou zformuloval v *European Folktale: Form and Nature*..

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Teoretická nejprve podává komplexní explikaci teorie pohádky Maxe Lüthiho. Postupuje po hlavních termínech, které Lüthi pro pohádku vymezil: jednorozměrovost, plošnost, abstraktní styl, izolace a univerzální propojení, sublimace a všezahrnující charakter pohádky. Následně rámec této teorie rozšiřuje i do pole pohádky autorské. Věnuje se rozdílům i styčným bodům těchto dvou subžánrů na příkladu moderní pohádky *Příběh nejstarší princezny*.

V praktické části se práce věnuje relevantním strategiím práce s tělem a tělesností v pohádkách. Poslední část se věnuje morbidním technikám porušování povrchu těla pohádkových postav, vnitřní destrukci těla a prvkům na pomezí. Vše bohatě ilustruje konkrétními příklady primárního materiálu.

Práce ukázala, že teorie Maxe Lüthiho je nosná i mimo omezení na lidové pohádky. Zároveň ukazuje nutnost zkoumání pohádkového žánru jako celku bez striktního vymezení pohádky lidové a autorské. V závěru práce jsou naznačeny možnosti dalšího bádání na tomto poli.

Abstract (in English):

The diploma thesis deals with the specific conception of body and corporeality in fairy tales, especially with morbid elements which are often reflected as non-fairy tale. The fairy tales of Karel Jaromír Erben, Hans Christian Andersen and Oscar Wilde are the main focus. The thesis also introduces the theory of the Swiss scholar Max Lüthi formulated in *The European Folktale: Form and Nature* into the Czech context.

The thesis is divided into a theoretical and a practical part. The theoretical section provides a complex explication of Max Lüthi's theory of the fairy tale. It examines the main terms that Lüthi defined for the fairy tale: One-dimensionality, Depthlessness, Abstract Style, Isolation and Universal Interconnection, Sublimation and All-Inclusiveness. Then the frame of this theory is extended into the field of the authorial fairy tale. The diploma thesis then sums up the differences and the points of contact between those two subgenres using *The Story of the Eldest Princess* as an example.

The practical part focuses on relevant strategies of handling the body and corporeality in fairy tales. The last chapter deals with techniques of breaking the surface of the fairy tale characters' bodies, with internal destruction of the body and with the elements in between. All is illustrated with particular examples from the primary sources.

The diploma thesis showed that Lüthi's theory is substantial even outside the construction of the folktale. The thesis proves the necessity of studying the fairy tale genre as a whole unit without the separation of the authorial fairy tale and the folktale. At the very end of the diploma thesis there are some brief outlines of possible future research in this field.

Obsah

1. ÚVOD.....	8
2. POHÁDKA PODLE MAXE LÜTHIHO	10
2.1 JEDNOROZMĚROVOST.....	13
2.2 PLOŠNOST.....	15
2.3 ABSTRAKTNÍ STYL.....	21
2.4 IZOLACE A UNIVERZÁLNÍ PROPOJENÍ.....	29
2.4.1 IZOLACE.....	29
2.4.2 UNIVERZÁLNÍ PROPOJENÍ.....	35
2.5 SUBLIMACE A VŠEZAHRNUJÍCÍ CHARAKTER.....	38
2.6 LÜTHI A AUTORSKÁ POHÁDKA	43
3. TĚLO V POHÁDCE	50
4. MORBIDITA V POHÁDKÁCH.....	59
4.1 DESTRUKCE POVRCHU.....	60
4.2 VNITŘNÍ DESTRUKCE	63
5. ZÁVĚR.....	67
6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	69

1. ÚVOD

Předkládaná diplomová práce staví na základní a dosud nedostatečně zodpovězené otázce: Co je to pohádka? Neklade si za cíl podat novou definici pohádky, chce však přispět alespoň k přiblížení se k odpovědi na tuto otázku. Zároveň chce ukázat, že nelze studovat pohádky lidové, adaptované či autorské izolovaně, ale naopak společně jako projevy jednoho a téhož žánru. Zaměřuje se úžeji na specifické pojetí těla a tělesnosti v pohádkách, zejména na prvky vysloveně morbidní. Základním materiálem je teorie švýcarského vědce Maxe Lüthiho zformulovaná v *The European Folktale: Form and Nature*, kterou se práce pokouší uvést do české literární vědy s přihlédnutím k druhé stěžejní Lüthiho práci *Once upon a Time: On Nature of Fairy Tales*. S oběma publikacemi pracuje v anglickém překladu a veškeré české citace z Lüthiho i ostatních dosud nepřeložených zdrojů jsou přeloženy autorkou.

Práce je rozdělena do dvou větších celků: nejprve se věnuje Lüthiho pojetí pohádky. Zaměřuje se především na ty prvky, které se zdají být i nadále nosné, avšak snaží se podat Lüthiho teorii v její komplexnosti. Pro větší přehlednost práce postupuje po jednotlivých termínech, které Lüthi ustavil jakožto určující prvky stylu vyprávění pohádkového žánru. Jelikož je ale Lüthiho teorie komplexním pohledem na pohádkovou formu, jednotlivé termíny nestojí izolovaně vedle sebe, naopak jsou navzájem silně propojeny. V některých kapitolách se tak termíny proplétají a vysvětlují se ve vzájemných vztazích.

Jak již název *The European Folktale: Form and Nature* napovídá, Lüthi své bádání omezil na evropské pohádky, a to ty lidové. Evropský rámec práce přejímá, protože zahrnutí pohádek Ameriky, Afriky, Asie a Pacifiku by bylo značně problematické a vyžadovalo by výrazně hlubšího zkoumání. Tato práce staví na tezi, že Lüthiho teorie je stejně relevantní i pro pohádky autorské. Práce tak hranice lidové pohádky překračuje. Na pohádkách Karla Jaromíra Erbena, Hanse Christiana Andersena, Oscara Wildea doplněných o moderní pohádku *Příběh nejstarší princezny* Antonie Susan Byattové ukazuje, jakým způsobem se s pevnou formou lidové pohádky pracuje v autorské pohádce. Jak operuje s Lüthiho abstraktním stylem, kde jej porušuje a kde naopak zachovává. Na různorodém pohádkovém materiálu se tak snaží ukázat, že nelze studovat pohádky folklorní odděleně od jejich adaptací či pohádek autorských, jelikož všechny tyto formy se zrodily z téhož zdroje a nutně tak odkazují k pohádkovému žánru jako takovému.

Následuje kapitola Tělo v pohádce, která nejen z Lüthiho bádání o pohádce vyjímá relevantní zacházení s tělesností a vnímání těla. V kapitole poslední se pak práce věnuje primárnímu pohádkovému materiálu, a to pohádkám Karla Jaromíra Erbena, Hanse Christiana

Andersena a Oscara Wildea, které bývají často hodnoceny jako nepohádkové, a to i pro jistou morbiditu, se kterou operují. Morbiditou zde rozumíme obecně kruté, drastické a nestandardní zacházení s tělem. Jeho porušování, nepřírozené změny tvaru, materiálu a dalších vlastností. Vyjímá z daných pohádek morbidní prvky a na konkrétních příkladech práce ukazuje, že morbidnost, se kterou tyto pohádky pracují, je v souladu s formou pohádky a že morbidita nestojí v cestě pohádkové poetice, ba naopak je její neoddiskutovatelnou součástí.

2. POHÁDKA PODLE MAXE LÜTHIHO

Max Lüthi byl švýcarský literární vědec, který se soustavně věnoval folklornímu materiálu, především pohádkám, legendám a pověstem. Narodil se 11. března 1909 ve švýcarském Bernu. Studoval historii, germanistiku, anglistiku a religionistiku v Bernu a v letech 1931–1932 studoval na Univerzitě v Berlíně.

Roku 1936 nastoupil jako učitel němčiny a sociálních věd na curyšské střední škole pro děvčata. Zabýval se především anglickou literaturou a folklorním materiálem. Za disertační práci *Dar v pohádce a legendě*¹ získal roku 1943 doktorský titul, též na univerzitě v Bernu. Svou nejvýraznější práci *Evropská pohádka: forma a povaha*² napsal v roce 1947, následovaly další studie *Rapunzel* (1958), *Pohádka a legenda*³ (1961) a ceněná příručka *Pohádky*⁴ v roce 1962.

Mimo pohádek se také zabýval shakespearovským dramatem, o němž vydal dvě významné práce: *Shakespearovské drama* (1957, 1966) a *Shakespeare, básník reality a fantastična* (1964) a dílčí studie o shakespearovské ironii. Lüthiho kratší studie se zabývají švýcarskou a německou kulturou, folklorem, filologií, místem pohádky v literární vědě, její stabilitou a flexibilitou. Jeho práce byly po dlouhou dobu dostupné pouze v němčině, prvního překladu do angličtiny se tato mezi folkloristy ceněná práce dočkala až po 45 letech od vydání. A stále je její přínos nedostatečně reflektován mimo německý a angloamerický kontext.

V úvodu si pokládá otázku, proč je pohádka tak fascinujícím žánrem⁵. Proč je každá generace znovu a znovu přitahována tímto slovesným uměním. Stejně jako lidové písně, jsou pohádky anonymní⁶. Přesto pohádky má doma v knihovně každý, zatímco soubory lidových písní jen málokdo. Základním argumentem pro zábavnost a popularitu pohádek bývají nadpřirozené prvky, ty ovšem najdeme například i v legendách. Legendy jsou jako žánr přímo založeny na popisu zázraku nebo nevysvětlitelného jevu, pohádky mohou existovat i bez zázraku; bez kouzelného proutku, draků a princezen s hvězdami na čele. Lüthi zde dochází k závěru, že pohádky jsou tak fascinující především proto, že „míchají nadpřirozené

¹ Die Gabe im Märchen und in der Sage.

² Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen.

³ Volksmärchen und Volkssage.

⁴ Märchen.

⁵ Stejnou otázku si klade například Jack Zipes v knize *Why Fairy Tales Stick* (2006).

⁶ Lüthi nesdílí názor o kolektivním autorství pohádek. Viz níže.

s přirozeným, vzdálené s blízkým, obyčejné s nepochopitelným, a to zcela bez námahy.“⁷ A s naprostou jistotou, která je pohádce vlastní v mnoha ohledech.

Ošemetné je i tážení po cílech pohádky. Ačkoli Lüthi jednoznačně odmítá tvrzení, že pohádka slouží jen a pouze zábavě, i kdybychom tuto myšlenku přijali, neosvětlila by fakt, proč se takové oblíbené téma zrovna pohádka. Po zkoumání pohádkových motivů, které společně s hledáním původu pohádkových příběhů studiím o pohádce po dlouhou dobu vévodilo, se Lüthi obrací k formě. „Tajnou zbraní pohádky nejsou motivy, kterými oplývá, ale způsob, jakým s nimi zachází – tedy její forma.“⁸ Nejde o formalistický přístup, jako byl ten, který 19 let před vydáním *The European Folktale: Form and Nature* odstartovala *Morfologie pohádky* J. V. Proppa, ani o popis tzv. jednoduché formy, který podal André Jolles ve svých *Einfache Formen*⁹. Jde o popis formy, která je identifikována jako to, co je na žánru pohádky živoucí. Lüthi chce z obrovského množství evropského pohádkového materiálu vydestilovat to, „co dělá pohádku pohádkou“, a tím načrtnout základní formální rysy této pohádky. Přichází se sedmi základními charakteristikami pohádky: jednorozměrovost, plošnost, abstraktní styl, izolace a univerzální propojitelnost, sublimace a všezahrnujícínost. Těmto základním rysům se budou věnovat následující kapitoly.

Lüthi ve své teorii podává ucelenou stylistiku žánru pohádky, ne však definici žánru samotného. Je jedním z teoretiků, kteří vnímají kouzlo pohádky přes určitý druh vyprávění¹⁰, a ne přes výčet motivů, kterými disponuje. Nejucelnější Lüthiho definice žánru zní takto: „Pohádka je všezahrnující dobrodružný příběh vyprávěný v pohotovém, sublimačním stylu. S neskutečnou lehkostí izoluje vlastní figury a váže je k sobě.“¹¹ Zde se dotýká Benjaminova pojetí vypravěčského umění: „Polovina celého vypravěčského umění spočívá ostatně v tom, podat příběh tak, jak se udál, a nezatěžovat jej vysvětlováním.“¹² Podobně definoval pohádku i Karel Čapek v *Marsyas čili na okraj literatury*, kde mluví o tom, že pohádka je povídání, epická improvizace. Pohádka je chápána jako ztělesnění vyprávění samotného, které, jak podotýká Walter Benjamin ve svém *Vyprávěči*, se již vytratilo. Již v roce 1936 reflektuje neschopnost sdílení našich vlastních prožitých zkušeností, tedy vyprávění¹³. Benjamin tehdy

⁷ Lüthi, Max. *The European Folktale: Form and Nature*. 1986, s. 2.

⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 3.

⁹ Za zmínku stojí i fakt, že tento spis dosud dostupný pouze v němčině, v říjnu roku 2016 vyjde poprvé v anglickém překladu.

¹⁰ Tento přístup se začíná těšit zvláštní oblíbenosti v angloamerickém kontextu (Zipser, Tatar, Bernheimer Michel a další).

¹¹ Lüthi, Max. 1986, s. 82.

¹² Benjamin, Walter. 1979, s. 219.

¹³ Zde Benjamin vhodně rozvíjí opozici informace a vyprávění. Informace je ověřitelná skutečnost, jejíž hlavním přínosem je srozumitelnost a je zajímavá pouze v okamžitém momentu, pouze když je nová. Naopak vyprávění ze sebe nevydává vše najednou, uchovává si vlastní sílu, kterou postupně rozvíjí. Informace je

odkazoval na zkušenosti s lidmi, kteří se vrátili z 1. světové války a nebyli schopni mluvit. Ztráta schopnosti vyprávět je v dnešní době stále aktuální, ne-li více, a tak stále platí povzdech: „Setkáme se již jen velmi zřídka s člověkem, který ještě umí pořádně vyprávět.“¹⁴ I tento aspekt přispívá k čím dál rozšířenější fascinaci pohádkou¹⁵.

Lüthi si je zároveň vědom toho, že žádná pohádka neobsahuje a přesně nedodrжуje všechny termíny, jejichž vysvětlení podávají následující kapitoly. Stejně jako J. V. Propp popisuje jakýsi ideál pohádky, ke kterému se každé jednotlivé zpracování pouze blíží. Nevymezuje pohádku na základě pohádkových prvků či funkcí jednajících postav, ale na základě specifického způsobu zacházení s materiálem, který si bere ze všech oblastí lidské existence.

S Čapkem se Lüthi shoduje také v hodnocení tázání po pravdivosti pohádky jako takové. Lüthiho stanovisko: „Pohádky jsou neskutečné, ale ne nepravdivé.“¹⁶ koresponduje s Čapkovým poznatkem, který pramení z jeho definice pohádky: „Skoro všechny pohádky mají společnou jednu vlastnost: zvláštní odlehlost. (...) Zkrátka přímo k povaze pohádek náleží jistá poloskutečnost, odpoutanost od aktuální a blízké skutečnosti.“¹⁷ Tázání se po tom, zda je pohádka pravdivá, je pro Čapka zcela irelevantní. I proto, že za první pohádku Čapek považuje samoúčelnou lež: „V tu chvíli učinil geniální objev; vynalezl samoúčelnou lež; objevil, že slov lze užít nezávisle na skutečnosti; vyvolal představovou kombinaci dosud nebývalou; a stvořil první pohádku.“¹⁸ Zároveň tato Čapkova zvláštní odlehlost jako by byla předstupněm Lüthiho teorie o izolaci. Podobně popírá skutečnost pohádky i Sirovátka a přidává k ní ještě akceptování neskutečného charakteru nejen autorem, ale i recipientem. „Pohádka je neskutečná – existuje tu tichá dohoda mezi čtenářem/posluchačem a autorem/interpretem. Oba jí nevěří, ví, že se to nestalo, ale cítí spojitost se skutečností.“¹⁹ To ji odlišuje od pověsti, která byla dle Sirovátky „slovním pokračováním skutečnosti.“²⁰ Čapek osvětluje tuto problematiku odkazem na dítě, „které nastavuje skutečností své tisícere 'proč', se nechává unášet pohádkami bez otázek; jakmile se začne ptát, proč vlk sežral babičku, je konec s pohádkou a začíná se jiný soudek. (...) Skoro vždycky je to epický děj, co

jednorázová, posluchač nemá potřebu ji slyšet znovu. Opačně je tomu u vyprávění, s příběhem, který svou hodnotu každým dalším opakováním může lehce pozměnit.

¹⁴ Benjamin, Walter. 1979, s. 215.

¹⁵ V dnešní době se stačí jen podívat na filmovou a seriálovou produkci, která nedávno pochopila, že pohádky jsou perfektním základem pro masovou oblíbenost. Společný rámec, ze kterého lze těžit v celé euroamerické společnosti. A tak v kinech s jistotou vždy najdeme jeden až pět filmů, které buď přímo těží z pohádkového materiálu, nebo na něj svým vlastním způsobem odkazují.

¹⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 93.

¹⁷ Čapek, Karel. 1984, s. 81.

¹⁸ Čapek, Karel. 1984, s. 84.

¹⁹ Sirovátka, Oldřich. 1998, s. 32.

²⁰ Sirovátka, Oldřich. 1998, s. 54.

přenášá posluchače přes potřebu všetečných otázek po existenci, příčinnosti a jiných bližších okolnostech.“²¹

Max Lüthi v celé své teorii pohádky operuje s pojmem *Volksmärchen* (folktale v anglickém překladu), věnuje se tedy pohádce lidové i příklady volí z této sféry. Nesouhlasí však s teorií kolektivního vzniku pohádek, trvá na literárnosti i pohádek lidových. „Obyčejní lidé jsou nositeli a kultivátory pohádek, ale málokdy je doopravdy tvoří. Zdá se mi, že pohádka byla lidu darována vizionářskými básníky.“²² Pro něj jsou vyjádřením tvořivého jedince, jeho stylu, který však podléhá síle formy. Tímto způsobem přibližuje lidovou pohádku té autorské, kterou definuje jako umělecký výkon vysokého stupně, prostý výplod fantazie, při němž se autor pouze přidržuje pohádkové formy, kterou svévolně obměňuje. Svou knihu uvádí citátem Novalise „Vše je pohádka“, trefný citát, kterým by šla Lüthiho teorie v kostce též shrnout. Anebo lépe: „Vše může být pohádkou“²³.

2.1 JEDNOROZMĚROVOST

„Pohádka není nespoutaný magický příběh, ve kterém si každý může dělat, co si zamane,“²⁴ ačkoli se tak může mnohým čtenářům jevit a často je pohádka tímto způsobem i chápána. Pohádka jako žánr však stojí na pevně stanovené formě, kterou nesmí a neumí překročit. Jedním ze základních principů žánru pohádky je jednorozměrovost, tedy jakási plošnost, která zároveň ústí v jednotu.

Opět se zde dostáváme ke kategorii nadpřirozena či fantastična, které je pro definici pohádky již tradičním faktorem. Je třeba si ale uvědomit, že pohádky existují i bez kouzelných nápojů a sedmihlavých saní; samostatný nadpřirozený prvek tedy nezakládá pohádkový žánr, ačkoli bývá často přítomen²⁵. Zvláštní je především způsob, jakým nadpřirozené prvky v pohádce existují. Když se podíváme do žánrového okolí pohádky, sousedí zejména s pověstí a legendou²⁶. V těch je nadpřirozený svět jasně oddělen, žánr je založen na setkání reálného světa s něčím nevysvětlitelným, nadpřirozeným, posvátným. Existují zde vedle sebe dva jasně ohraničené světy – ten reálný a nadpřirozený. Mohou se prostupovat, jsou v kontaktu; občas dokonce nadpřirozené bytosti nebo osoby nadané

²¹ Čapek, Karel. 1984, s. 86.

²² Lüthi, Max. 1986, s. 99.

²³ Lüthi zde ukazuje obrovskou životaschopnost pohádky. Vše může být pohádkou, pokud se s tím jako s pohádkou zachází.

²⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 10.

²⁵ Zkoumání pohádky se navíc často dobrovolně omezuje právě na zkoumání pouze oněch pohádek, které nesou označení kouzelné. Srov. Propp *Morfologie pohádky*.

²⁶ Lüthi zde oba žánry označuje za legendy – a dělí je na legendu místní (pověst) a náboženskou.

nadpřirozenými schopnostmi žijí bok po boku s lidmi. Hrdinové těchto příběhů si však jsou jejich jinakosti vždy vědomi. Pociťují úžas tváří v tvář zázraku, cítí respekt.

Jinak je tomu s hrdinou pohádky, ten „přistupuje k dvanáctihlavé saní, která se po dotyku nejprve promění v králíčka a poté v hrdličku. (...) Není ohromen ani nepochybuje.“²⁷ Přijímá kouzelné předměty od tajemných pocestných, bojuje s magickými zvířaty, pojímá za ženy víly, hvězdy nebo dříve zakleté dívky a jediná reakce, které je schopen je uctivě poděkovat a následně se tři dny a tři noci veselit. Neptá se, nediví se, „(pohádkový) hrdina postrádá jakýkoli smysl pro vnímání výjimečnosti.“²⁸ A stejně tak i pohádka jako taková. Přistupuje k těmto nadpřirozeným prvkům jako k něčemu naprosto běžnému. „Hrdinové jednají s těmito jinými bytostmi tak, jako by nepociťovali žádný rozdíl mezi sebou a jimi.“²⁹ A tak zde stojí každodenní postavy hned vedle draků a čarodějnic, beze strachu, bez zvědavosti, a jakékoli hranice, která by tyto světy dělila. „Pohádka postrádá vnímání jakékoli oddělující mezery mezi světem každodenním a nadpřirozeným.“³⁰ Neexistuje zde onen jiný svět, ve kterém žijí všechny tyto nadpřirozené postavy. V pohádce existuje pouze jeden svět, ve kterém se objevují tyto nadané bytosti, které poté, co splní svůj dějem stanovený úkol, zase beze stopy mizí. Pohádka jedná, nevysvětluje. „Podivuhodné události pohádky nevyžadují většího vysvětlení než události každodenní.“³¹

Přeci tu však jistá bariéra je. Hrdina tyto bytosti nepotkává na prahu svého domu (jak tomu bývá v legendách a pověstech), ale obvykle až po dlouhém putování, kde široko daleko nic není. A protože, jak uvidíme dále v kapitole 2.2 Plošnost, si pohádka libuje v externalizování vnitřních souvislostí, jinakost těchto bytostí je zdůrazněna jejich geografickou vzdáleností, která ale nikdy není nepřekonatelná. Obvykle je možné dostat se na konec světa či do království, kde je zakletá panna, pěšky, na koni či pomocí magického dopravního prostředku. „Protože hrdina jinakost magických prvků a postav nevnímá, nereflektuje, pohádka staví prostorové bariéry mezi náš svět a svět jiný.“³²

Stejně jako pohádkový hrdina, který „jedná, nemá čas ani chuť zabývat se záhadami,“³³ i pohádka je zaměřená na děj a vysvětlování jí není vlastní. Ať už jde o magické prvky nebo motivace aktérů příběhu. Pokud se před hrdinou na cestě vyloupne skleněná hora, jediné, co je pro něj podstatné, je to, jak ji zdolá, aby mohl pokračovat dále v cestě za svým cílem. Nezajímá jej, odkud se skleněná hora vzala či zda by třeba nešla rozbít. A díky

²⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 6–7.

²⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 6.

²⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 6.

³⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 11.

³¹ Lüthi, Max. 1986, s. 8.

³² Lüthi, Max. 1986, s. 9.

³³ Lüthi, Max. 1986, s. 7.

jednorozměrovosti též není možné horu obejít; stojí v cestě, musí tedy být překonána. Pokud hrdina potká v lese zvláštní osoby, které mu nabízejí ještě zvláštnější předměty, hrdina je beze slova přijímá, nezkouší, zda fungují tak, jak mu bylo slíbeno, nepodivuje se nad tím, proč mu byly darovány. Přijímá je a odchází. Navíc na ně v okamžiku, kdy je získá, jako by zapomněl, a používá je až v momentu nejvyšší nouze a ony samozřejmě fungují. Pokud ale hrdina potká v lese divé zvíře, zděsí se. „Čarodějnice, draci a obři jej děsí úplně stejně jako lidští zloději a loupežníci.“³⁴ Pro pohádkového hrdinu je totiž nebezpečné cokoli, co má moc jej zabít; ať je to divé zvíře, lapka nebo černokněžník vládnoucí magickými silami. Vše jej ohrožuje na životě stejnou měrou, není tedy rozdíl mezi drakem s jednou hlavou a dvanáctihlavou saní. Často se dokonce stává, že je hrdina zděšen divým zvířetem až do momentu, kdy zvíře promluví. V tu chvíli hrdinu opustí primární strach a dává se se zvířetem do řeči. Ani jej nenapadne interpretovat existenci nadpřirozenosti v reálném světě, ačkoli nikde není zmíněno, že by se s mluvícími zvířaty setkával na denní bázi. Neznamená to ale, že je zvědavost z pohádky zcela vyloučena. Je přítomná, ale pouze ten druh zvědavosti, díky kterému se pak začíná rozehrávat vlastní pohádkový příběh: děti jsou zvědavé, co je v lese, a tak odcházejí z domova; dívka je tak zvědavá, až spadne do studny; otevření zapovězených dveří či jakékoli přestoupení zákazu je též formou zvědavosti, která žene příběh dál a v pohádkách se vyskytuje velmi často.

Zde se dostáváme k další charakteristice pohádky: je orientovaná na akci, děj. Lüthi s touto charakteristikou pracuje jako s jasně daným faktem, který ustanovila předchozí bádání o pohádce, a to nejvíce již zmiňovaná studie Vladimíra Jakovleviče Proppa *Morfologie pohádky*. „Pohádka je především děj.“³⁵ Lüthi ovšem nekončí u pouhého konstatování, rozvíjí další charakteristické vlastnosti pohádky na podkladu akčního prvku.

2.2 PLOŠNOST³⁶

To, že pohádkovým postavám chybí jakákoli hlubší psychologizace, je obecně známý fakt, který ilustruje už jen klasické pohádkové funkční pojmenování postav – král, královská dcera, mladík, stařena, otec, drak nebo čaroděj. Max Lüthi ukazuje, že tento nedostatek hloubky není nahodilým jevem a netýká se pouze postav nebo pojmenování: „Ve své podstatě

³⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 7.

³⁵ Čapek, Karel. 1984, s. 84.

³⁶ Flächenhaftigkeit (Depthlessness angl.). Další možné termíny přicházející v úvahu jsou bezhloubí, plochost, povrchnost, mělkost. Je třeba oprostít se od pejorativního vnímání dané kategorie. Plošnost by se mohla zdát synonymem k jednorozměrovosti, ale není tomu tak. Plošnost odkazuje výhradně k vnitřní sféře pohádky, ne k zobrazovanému prostoru. Viz kapitulu 2.1 Jednorozměrovost.

a v každém smyslu slova, (pohádka) postrádá dimenzi hloubky“.³⁷ A to jak v rovině aktérů příběhu (lidé, pohádkové bytosti a zvířata), tak v rovině užívaných předmětů, vnímání času, vnitřních souvislostí, emocí i tělesných projevů, popisu a fungování pohádkového světa. Tento obecný nedostatek hloubky je projevem sofistikované formy žánru, abstraktního stylu pohádky³⁸. Jde tedy opět o výrazný konstituující prvek žánru.

Hloubka je v pohádce nahrazena téměř neomezenou plochou. „Pohádka proměňuje rozvrstvenou a sekvenční realitu v realitu juxtapoziční.“³⁹ Na jedné rovině tak vedle sebe stojí lidé, pohádkové bytosti a objekty, které jsou vnějškovým materiálním zhmotněním vnitřních vztahů. „Předkládá těla a objekty jako ploché tvary, charakteristiky jako akce, vztahy mezi jednotlivci jako viditelné materiální dary, přiřazuje rozličné způsoby chování různým postavám (...), reprezentuje spirituální či psychologickou vzdálenost fyzickou separací.“⁴⁰

Zatímco v legendách se setkáváme s předměty, které známe z každodenního života a které mají metaforicky hlubší význam samy o sobě (například bochník chleba), v pohádkách se užívají předměty ploché⁴¹. Předměty, které tíhnou k linearitě či ornamentu: prsteny, hole, peříčka a další, které obvykle nemají v každodenním životě praktické upotřebení. Předměty, které jsou tuhé a neměnné (pokud procházejí změnou, je to pouze změna mechanická, nelze ji chápat jako vývoj či růst, který můžeme vidět například během kynutí chleba v legendě), které neodkazují k trojrozměrné existenci. Obvykle jsou navíc tyto předměty silně specializovány, jsou určeny k jedné vysoce konkrétní činnosti v rámci příběhu (překonání specifické překážky, znovuzískání partnera, rozpoznání pravého hrdiny od toho nepravého apod.), často jsou navíc použity jen a pouze jednou, nanejvýš opakovaně třikrát (se stupňující se intenzitou). Předměty, se kterými pohádka pracuje, jako by ani v každodenním životě neexistovaly a vynořovaly se pouze v konkrétní situaci, vykonaly svou práci, a poté zas zmizely a byly zapomenuty. Pohádka nezná předměty denní potřeby.

Postavy, bytosti a zvířata v pohádkách též postrádají hloubku, a to jak fyzickou tak psychologickou. Zatímco legenda s oblibou staví před oči lidské tělo, které trpí (nemoci, popisy fyzického mučení, vyrážky po kontaktu s nadpřirozenými silami aj.), pohádka jako by tělo vůbec neznala. Často popisované nemocné princezny jednoduše chřadnou, pohádka nesděljuje, jaká nemoc mladou dívku postihla, ani jaké jsou příznaky či následky nemoci. Obvykle i způsob, jakým mohou být vyléčeny, je do značné míry nezávislý na vyléčení těla a často je vyloženě absurdní. I pokud si čtenář představí nemocnou princeznu, její tělo je

³⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 11.

³⁸ Více v kapitole 2.3 Abstraktní styl.

³⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 22.

⁴⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 23.

⁴¹ Též předměty, které jsou jasně ohraničené. Více v kapitole 2.4 Izolace a univerzální propojení.

nedotčeno nemocí, nevidíme krvácející rány ani boláky. Takto nemocná postava je v pohádce nanejvýš popsána jako velice bledá, ale tělo nemocí viditelně netrpí. „Nevidíme jeho hloubku či prostorovost, pouze jeho povrch.“⁴²

Ještě dále jde pohádka v momentu, kdy je hrdina poraněn v boji nebo zmrzačen. Ani v případě, kdy hrdina přijde o končetinu, nevidíme krvavý proces amputace a už vůbec ne hrdinu, který by následně kulhal. Často také mrzačení činí samotný hrdina; činí tak klidně a beze ztráty vlastní síly či odhodlání. Tak v pohádce Nevěsta z nebe⁴³ hrdina krmí masem vlastního těla kondora, který jej má dopravit do nebe za ztracenou nevěstou. Jakmile dosáhne dané destinace, je hrdina opět celý, neporušený. Jako by mu maso samo dorůstalo jako Prometheovi; mytický hrdina však dorůstání reflektuje, ten pohádkový jej ani nezaznamená. Nejde navíc o organické dorůstání, které by bylo spojeno s bolestí a vyžadovalo čas, dorůstá náhle jako mávnutím kouzelného proutku. Anebo nedorůstá vůbec, pouze se motiv ztráty končetiny nebo orgánu stane vyprázdňujícím motivem, o kterém se již následný vývoj příběhu nezmiňuje. „Je to, jako by pohádkové osoby byly figurkami z papíru, kterým může být cokoli odštíhnuto bez podstatnější změny.“⁴⁴ To vše ještě umocňuje skutečnost, že ani takovéto mrzačení těla není provázáno psychickým utrpením. Podobně netrpí ani záporné postavy, kterým se dostalo trestu (ať je trest jakkoli krutý). Trest bývá ornamentální anebo odpovídá symetrii příběhu v duchu přísloví „Kdo jinému jámu kopá, sám do ní padá.“ „Tu se ten král velice rozhněval, poručil tu babu čarodějnici lýkovými provazy svázati, aby jim neunikla, dal pak vytopiti pec do žhava, tu, v kteréž ona tu bílou holubici spálila, a vhodili ji tam, až z ní nezůstalo nic než uhel.“⁴⁵

Bolest, smutek, strach a další lidské emoce jsou z pohádky vypovězeny stejně jako jakýkoli vnitřní život postav. City nebo charakterové rysy osob jsou zmíněny pouze, pokud mají ovlivnit příběh, a jsou zobrazeny výhradně pomocí akce. Pohádka si libuje ve slovesném vyjádření, adjektiva jako by v pohádce neexistovala. Pokud se vyskytují, jsou značně omezená a ustálená (mladý, starý, krásný, škaredý, zlatý, stříbrný, křišťálový, železný, temný, bělostný, smutný, šťastný), obvykle se vyskytují v kontrastních dvojicích. Klasická pohádková situace, kdy sedí hrdina v lese a pláče či lamentuje nad svým ubohým osudem, neilustruje vnitřní procesy postavy, ale buduje moment, kdy se hrdina setká s pomocníkem, a tím dojde k řešení problému. Oproti legendám, kde se v prsou hrdinů bouří jeden cit vedle druhého, je pohádka naprosto bezcitná. Dívka opouští domov, aby splnila otcův slib. Ani se

⁴² Lüthi, Max. 1986, s. 12.

⁴³ Hulpach, Vladimír. Nevěsta z nebe.

⁴⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 13.

⁴⁵ Erben, 2013, s. 170.

neohlédne a netrápí ji stesk. A pokud je přeci stesk v pohádce zmíněn, je jen slovně konstatován a stává se příčinou dívčina návratu, čímž se obvykle rozehrává druhé pohádkové dějství (dochází ke ztrátě partnera či jinému zvratu). Pokud se v pohádkách pláče, pláče se proto, co dokáže slza či proces pláče. V Andersenově *Sněhové královně* jsou slzy tím, co zachrání malého Kaye. „I ronila Gerda horké slzy, jež mu padaly na prsa, pronikly až k srdci, roztavily rampouch a strávily střepinu zrcadla uvnitř. (...) Tu vypukl Kay v pláč. Plakal, až se mu střepinka skla vysypala z oka (...)“⁴⁶ Slza není charakteristikou vnitřního světa postav. Ten totiž neexistuje.

Podívejme se například na manželství, která se v pohádkách uzavírají. Zachráněná princezna se beze slova provdá za svého zachránce, city nejsou zmíněny, ale protože si pohádka libuje v zvnějšňování vnitřního, hostina je velmi honosná a všichni jsou šťastní. „Nikde není vyjádřen tento vnitřní emocionální stav, pohádka nám raději ukazuje ploché figury než lidské bytosti s aktivním vnitřním životem.“⁴⁷ A tak dívka v pohádce *Sedmero krkavců* může sedm let mlčet a my se o jejím prožívání nedozvíme vůbec nic. Postavy zobrazené v pohádkách jsou jako loutky, které konají, jak příběh přikáže. Pohádka emoce vyhnala ze svého království. „V zásadě pohádkové postavy jednájí vždy s rozvahou. I když je zmíněn vztek, hněv, žárlivost, sobectví, láska nebo touha, nemůže být řeč o přepjatých emocích chamtivosti nebo vášni.“⁴⁸

Hrdina v pohádce nepochybuje, jde odhodlaně dál za svým cílem, jako by ani slovo neúspěch neměl ve svém slovníku. Neznamená to ale, že pohádka předkládá zjednodušený svět, ve kterém se vždy vše podaří jen díky vnější pomoci a štěstí. Naopak, pohádka ukazuje naprosto zřetelně, že neúspěch je vlastně častější než úspěch. Proto jsou starší dva bratři odsouzeni k nezdaru. Proto bez rozpaků odbydou stařečka, který je žádá o trochu chleba, proto usnou jako mávnutím kouzelného proutku, když mají hlídat strom se zlatými jablky. A ze stejného důvodu se nejmladší syn bez meškání rozdělí o svůj chléb se stařečkem a na hlídce neusne. „Pohádkový hrdina volí správný postup stejně neomylně, jako antihrdina volí ten nesprávný.“⁴⁹ Díky jedné dimenzi a izolaci, kterou pohádka upřednostňuje, je jednodušší a efektnější popsat neúspěch bratrů, kteří stojí vedle hrdiny, než třetím pokusem hrdiny samotného.

Tím, že postavy v pohádkách postrádají jakoukoli hloubku a vnitřní život, nemohou jednat samy ze sebe, ze svých vášní a tužeb, protože ty zcela postrádají. Zde se vynořuje další

⁴⁶ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 292–3.

⁴⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 14.

⁴⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 15.

⁴⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 15.

zásadní prvek pohádkového zacházení s materiálem, tím je externí motivace jakékoli akce. Hrdina nekoná sám z vlastní vůle, pouze reaguje na vnější podněty. Je veden pomocí setkání, darů, zvláštních objevů, dobrodružství, rad, příkazů a zákazů, proseb, soutěží, klání nebo šťastných náhod. „Ne vnitřní emoce, ale vnější impulsy pohánějí postavy pohádek kupředu.“⁵⁰ Pokud má hrdina hlídat strom se zlatými jablky a neusnout, raději si připraví lože z ježčí kůže⁵¹. Nezůstane bdělý z vlastní vůle či díky vlastním schopnostem, ale opět pomocí vnějšího vlivu. Málokdy hrdina pohádky překoná draka jen vlastním přičiněním⁵², obvykle má pomoc z vnějšku, ať už ve formě kouzelného meče, zázračného společníka či přesné rady.

„Pohádka nachází tisíce důvodů, aby vyslala svého hrdinu z domova – požadavek rodičů, jeho vlastní bída či nedostatek, zášť nevlastní matky, králův úkol, láska k dobrodružství, jakékoli poslání nebo zápas. Jakýkoli motiv je vhodný, aby hrdinu izoloval a učinil z něj poutníka.“⁵³ Postavy z legend a pověstí neopouštějí své vlastní prostředí, setkávají se s nadpřirozenými bytostmi na louce, ve vesnici, kde vyrostly. Pohádkoví hrdinové nemají ani vnitřní život, ani jejich vnější prostředí v pohádce není popsáno. Pohádka začíná tím, že je hrdina izolován od své rodiny, od místa svého narození a vydává se na cestu. Stává se poutníkem nezakotveným v žádné sociální struktuře, odtrhává se od světa, který dosud znal, a tím je schopen vstupovat do nových prostředí a vztahů. Navrací se pouze tehdy, pokud to vyžaduje zakončení příběhu.

Stejně plochý, jako je svět pohádkových postav, je i svět pohádkových bytostí. Dozvídáme se pouze to, co aktivně zasahuje do příběhu. Pohádka neříká nic o tom, jak se z kouzelného stařečka stal stařeček kouzelný, kolik má k dispozici magických objektů, které na potkání rozdává, či zda je sám používá. Do tohoto světa nahlížíme pouze přes oponu příběhu, která odhaluje jen malý zlomek. „Kouzelné bytosti se zjevují v momentu, kdy je jich potřeba. (...) S dokonalou přesností a jistotou splní vlastní poslání a opět zmizí.“⁵⁴ Ačkoli stojí na stejné rovině jako pohádkové postavy a mohou se potkat, nedochází k žádnému intenzivnímu vztahu. I pokud bytost hrdinu doprovází, existují bok po boku, vedle sebe. Nemají společnou existenci. „Lidé a pohádkové bytosti se mohou potkat, ale nemohou navázat důvěrný vztah.“⁵⁵ Jediné, co stojí mezi nimi, je právě onen dar (ať už má formu

⁵⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 15.

⁵¹ *Pták Ohnivák a liška Ryška* (Erben, 2013).

⁵² Tyto případy jsou řídké, ale vyskytují se. Jde zejména o pohádky, kde vystupuje hlupák nebo mazaný hrdina. Ten obvykle zvítězí rozumově, tím, že je chytrý, nebo naopak tak jednoduchý, že tím právě přelstí saň nebo odpoví na záluďnou otázku tak prakticky, že není možné popřít její pravdivost.

⁵³ Lüthi, Max. 1986, s. 16.

⁵⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 18.

⁵⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 19.

kouzelného předmětu nebo rady). „Současně je spojuje i rozděluje,“⁵⁶ protože se neváže konkrétně ani na jednoho z nich, patří jim oběma.

Další dimenzí, kterou pohádkový styl postrádá, je dimenze času. Pohádka je vůči času naprosto netečná. Lüthi tuto charakteristiku trefně nazývá „lhostejnost k plynutí času“⁵⁷. Slovy Mircey Eliadeho „Když se času nevěnuje žádná pozornost, tak neexistuje; (...)“⁵⁸ A tak se v pohádce setkáme s časovými určeními typu: zítra touhle dobou, až třikrát zapadne slunce, šel, šel, až došel a podobně.

Nejznámějším příkladem okázalé pohádkové ignorace času je pohádka o Růžence, která usíná jako loutka hnaná požadavky příběhu na celých sto let. Probouzí se po zlomení kletby stejně krásná a mladá, jakou byla, když do spánku upadla, a s ní i celé království. Zde se na variantách této pohádky krásně vyjevuje pravý pohádkový styl od nepravého. Bratři Grimmové původně zaznamenali Růženčino probuzení strohou větou: „A vše se probudilo ze spánku.“ V upraveném vydání již podleli demonstraci pohádkového bezčasí detaily o mouchách, které opět začaly lézt po stěnách, ohni, který opět začal plápolat a služce, která dokončila škrubání kuřete. Pohádkový styl je silně kondenzovaný, strohý a nelibuje si v rozsáhlých popisech. Ještě dále jde v tomto směru Charles Perrault, který zmiňuje, že Růženka byla oblečená jako babička svého zachránce a hudebníci na hostině hráli kusy, které nikdo již sto let neslyšel.

S časem je též spojena problematika stárnutí, ovšemže se v pohádkách vyskytují lidé mladí a staří. Pokud je někdo starý, je starý jako kámen nebo jako moře, ale téměř nikdy se nevyskytuje osoba velmi stará. Král umírá pouze proto, aby mohl hrdina zdědit jeho království, stárnutí nemá na jeho smrti sebemenší roli. „Nejsou zde žádné stárnoucí postavy, ani pohádkové bytosti nestárnou.“⁵⁹ A tak hrdinové pohádek získávají bájně věčné mládí. Netečnost k času ovšem způsobuje i to, že se hrdina není schopen poučit, vyvinout, změnit. Hrdinové pohádek překonávají náročné zkoušky, fyzické utrpení a nebezpečná dobrodružství, „Nehledě na to, jak hrůzné byly jeho zkušenosti, jeho krása a mládí zůstává nedotčeno.“⁶⁰ Lüthi opět poukazuje na kontrast s legendami, ve kterých se též objevují lidé, kteří dlouhou dobu spali. V momentu, kdy se dozvídají o času, který mezitím uplynul, se této psychologické zkušenosti poddávají i fyzicky a rozpadají se v prach. „Legendy tak činí proces stárnutí, který je jinak pozvolný a nepostřehnutelný, fyzicky viditelný.“⁶¹

⁵⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 19.

⁵⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 19.

⁵⁸ Eliade, 1993, s. 59.

⁵⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 19.

⁶⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 20.

⁶¹ Lüthi, Max. 1986, s. 21–22.

Plošnost je tak základním pohádkovým principem, který se prolíná do všech rovin pohádkového stylu. Základem je juxtaopoziční plochá realita, která staví všechny prvky pohádky do jedné řady, bok po boku. Tak se může hrdina setkat s mluvícím zvířetem, vílou kmotříčkou nebo sedmihlavým drakem bez sebemenší stopy udivení. V pohádce jsou si všichni rovni. Tato plochost velmi úzce souvisí s jednorozměrovostí zmíněnou výše. Díky nedostatku hloubky v obecném slova smyslu tak pohádka postrádá jakýkoli vnitřní život a psychologii postav; proto i čas, protože je zkušeností psychologickou, nemůže být v pohádce přítomen. To má za následek nedostatek jakékoli kauzality, vývoje či pokroku. Hrdina je tak schopen stejnou chybu sisyfovsky opakovat donekonečna.

2.3 ABSTRAKTNÍ STYL

„Tajná síla pohádky neleží v motivech, kterých užívá, ale ve způsobu, jakými jich užívá – tedy ve své formě.“⁶² Lüthi považuje pohádku za skutečné umělecké dílo, označuje ji dokonce za „čistou literaturu“⁶³ a staví ji ze všech folklorních žánrů nejbližší krásné literatuře. Jednoduchý tvar pohádky nepovažuje za nedostatek, ale naopak za její hlavní ctnost. Pohádka je totiž vysoce stylizovaným slovesným projevem a podléhá nadvládě formy. „Pohádka dodržuje nejpřísnější zákony.“⁶⁴

Pokud by měl vyvstat jediný pojem z Lüthiho teorie o pohádce, byl by to abstraktní styl pohádky. Spojuje v sobě totiž i ostatní prvky v konzistentní definici chování pohádkové narace, přístupu k látce, se kterou pohádka pracuje. Abstraktní styl je vysoce stylizovaný literární projev, který pod nadvládou formy udržuje pohádkový žánr v pevných mezích.

Díky nedostatku hloubky, o kterém jsme se zmínili v předchozí kapitole, pohádka získává i nedostatek realismu. Není-li schopen čtenář v pohádce dohledat vnitřní motivace hrdinů, vysvětlení nepochopitelných jevů, nutně se bude rozšiřovat ona mezera mezi světem reálným a světem zobrazeným v pohádce. Ta však nechce reprezentovat či znovu konstruovat reálný svět. „Pohádka přetváří svět, klade na jeho elementy své kouzlo a dává jim odlišnou formu, tím tvoří svět s vlastním odlišným charakterem.“⁶⁵

Pohádka si libuje v ostrých konturách, které jasně definují tvar ať už postav, objektů či materiálně ztělesněných vztahů nebo prostředí. V trojrozměrném světě není jednoduché určit jasné hranice, objekty se prostupují, kontury jsou rozmazané, nic není možné spatřit v jednom

⁶² Lüthi, Max. 1986, s. 3.

⁶³ Lüthi, Max. 1986, s. 105.

⁶⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 36.

⁶⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 24.

okamžiku kompletní. V pohádce, která poskytuje nekonečnou plochu místo trojrozměrného prostoru, je možné jasně určit jednotlivé elementy, které stojí vedle sebe a vidět je tak vcelku. „Kontury trojrozměrné formy se rozostřují v hloubi prostoru, stávají se neurčitými. Na plochém povrchu jsou však linie ostré a jednoznačné.“⁶⁶ A proto pohádka sahá k pojmenování místo popisu, který bude nutně vždy, ať sebevíce detailní, neúplný. Pohádce není neúplnost vlastní, ze své podstaty nepřipouští jakoukoli neúplnost. „Vše, co je pojmenované se jeví jako jednoznačně uchopitelná jednotka.“⁶⁷ Postavy jsou tak ucelenými prvky, se kterými pohádka může jednoduše nakládat dle potřeb příběhu. Je pak velmi jednoduché uzavřít princeznu do věže nebo draka či jinou bájnou nestvůru do sklepení.

Pohádka se zříká jakékoli individualizace, nezabývá se popisem vnitřku ani vnějšku. „Když hrdina vyrazí hledat svého bratra a sestru a narazí přitom na město z železa, pohádka neplýtvá ani jediným slovem na popis železných budov.“⁶⁸ Zůstává tak ve své popisnosti pouze u jediného přívlastku, který se pojí se jménem. Jsou to navíc přívlastky schematické, mají poměrně omezené rozpětí a vyskytují se téměř výhradně v kontrastních dvojicích: krásný a ošklivý, mladý a starý, velký a malý, bohatý a chudý, vlídný a zlomyslný, líný a pracovitý atd. I zde se projevuje pohádková obliba v extrémech – objevují se tak vedle sebe maličké víly a obři, trollové a trpaslíci, krásné dívky si berou za muže zrůdné příšery a divé muže atp. Extrémy jsou dalším zakládajícím prvkem pohádky, zejména ty čistě kontrastní extrémy obvykle spojené s prudkou změnou. Pohádky vypráví buď o bezdětných manželích, či o rodinách se silným nadbytkem dětí, pohádkové postavy jsou buď krásné a dobré, či ošklivé a zlé, hrdina se z chudého sirotka stává králem a ušmudlaná Popelka krásnou královnou. I výsledky symetrických dobrodružství jsou kontrastní – hrdinka pohádky O paní Zimě⁶⁹ je oblažena zlatým deštěm, zatímco na její zlou sestru se v závěru snese černá smola. I tyto kontrasty přispívají k úsporné a přesné formě pohádky⁷⁰. „Zázraky jsou ztělesněním všech extrémů a přináší abstraktnímu stylu ten nejúčinnější výraz.“⁷¹ A tak se v pohádce nikdo nedívá, pokud se bezdětnému páru narodí ještě ten večer dítě, pokud je princezna po dlouhém stonání během okamžiku uzdravena či pokud se partner v okamžiku, kdy na něj zazáří denní světlo, okamžitě promění v holubici. „Náhlé změny oslňují zrak.“⁷²

⁶⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 24.

⁶⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 25.

⁶⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 25.

⁶⁹ Frau Holle bratří Grimmů.

⁷⁰ Pohádka tihne k univerzální stylizaci, a tak se její záliba v kontrastech promítá i v kontrastních vyprávěcích strategiích. Více viz kapitola 2.4 Izolace a univerzální propojení.

⁷¹ Lüthi, Max. 1986, s. 25.

⁷² Lüthi, Max. 1986, s. 35.

S jasně ohraničeným tvarem souvisí i pohádková obliba v kovových a pevných materiálech – zlato, stříbro, měď, železo, kámen, mramor, křišťál. Lidé, zvířata nebo pohádkové bytosti (anebo jejich části) mohou být proměněny v kámen, jejich oblečení může být vyrobené z mramoru nebo skla. „Tato záliba pohádky v čemkoli kovovém nebo minerálním, nepružných materiálech obecně, přispívá do značné míry ke stanovení pevné formy a jasně určenému tvaru.“⁷³ Skutečně pohádkový prostor tak Lüthi popisuje jako zimní město s rovnými ulicemi bez odboček. Město se tak před námi jeví v jasnosti zimy, kontury jsou jasně vykresleny kontrastem sněhu a budov města, které je tak přísně geometricky lineární, že nepřipouští jediné odbočky nebo křižovatky.

Kromě ostrých kontur k jasně definovaným tvarům přispívá i volba barev v pohádce. Reálný svět obsahuje obrovské množství odstínů všemožných barev, pohádka má velmi omezenou barevnou paletu a užívá je v čisté podobě, bez odstínů. „Hojnost pestrých barev by narušovala striktní linearitu pohádky.“⁷⁴ Setkáváme se zde se zlatou a stříbrnou (méně často měděnou a bronzovou), tedy opět s metalickými barvami. Černá a bílá v pohádce nefigurují jako barvy, spíše jako jednoduché ztělesnění kontrastu světla a tmy. Z barev jako takových se v pohádce vyskytuje červená, nejvýraznější z barev, snadno zachytitelná a spojená s psychologickou naléhavostí. Je občas doplněna modrou, méně často i šedou, která je spíše atributem železa či obecného kovu než barvou jako takovou. „Pohádka nepřeceňuje barvy.“⁷⁵ Pokud je pak nějaké postavě jistá barva přisouzena, o to víc pak vyniká a kontrastuje s okolím, tím je z okolí vyjmuta a ohraničena ještě více. Přestože pohádka svého hrdinu velice často nechává bloudit lesem či se celá v lese odehrává, zelená barva se téměř nevyskytuje. Pokud je zmíněn les, bývá hluboký, černý nebo tmavý, málokdy je mu přisouzena barevná kvalita živoucí přírody.

⁷³ Lüthi, Max. 1986, s. 27.

⁷⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 28.

⁷⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 28.



Obrázek 1 Jasně definované kontury na ilustraci G. I. Narbuta k Andersenově *Slavíkovi*.

„Příběhová linka je stejně jasně definována jako kontury, látka a barvy jejích postav.“⁷⁶ Pohádka je silně orientována na akci, je cílevědomá stejně jako její hrdinové. „Žádné váhání, nerozhodnost či polovičatá řešení nezdržují jeho postup nebo jasně vymezenou pohádkovou formu.“⁷⁷ Nehledí tedy napravo nalevo, pokračuje stále lineárně vpřed, dokud po dané lince nedosáhne cíle, bez odboček a postranních příběhů. Jediný segment, se kterým pracuje, je epizoda, která se může zřetězit (obvykle třikrát). Hrdinové navíc vykonávají velmi specifické a jasně určené úkoly: hlídají krávy či stáda jiných zvířat po celý den, spřádají ze slámy zlato, či obstarávají neskutečné předměty. Stejně jasně jako úkoly jsou definované i tresty a odměny za jejich vykonání či selhání. Zde se opět zrcadlí pohádková záliba v extrémech. „Úkol je obvykle spojen s extrémními formami odměny a trestu.“⁷⁸ Pohádka je v tomto směru nekompromisní, buď hrdina dostane vše, po čem touží, anebo bude o hlavu kratší.

Stejně jasně vyhraněné jsou dary, které hrdina na své cestě získává. Tak je hrdina vybaven předmětem, který přesně odpovídá úkolu, jež bude muset později vykonat. Obvykle v momentu, kdy jej získává, ještě ani netuší, jakým úkolům bude čelit. Neznamena to ale, že by pohádkové bytosti byly vševědoucí, „avšak vždy vědí, co je třeba v dané fázi příběhu vědět.“⁷⁹ Stejně jako nejsou tyto bytosti vševědoucí, nezaměstnává pohádka předměty, které by byly schopné vypořádat se s jakoukoli překážkou či vykouzlit cokoli, co hrdinu zrovna napadne. Úzká specializace platí i pro kouzelné předměty. „Všezahrnující kouzelné předměty, které mohou vykouzlit prakticky cokoli, po čem kdo touží, jsou vzácné.“⁸⁰ A pokud se přeci jen vyskytnou, hrdina jich nikdy nevyužije v plném rozsahu, užívá je i tak jen velice omezeně. „Předměty nejsou určeny ke hraní, zábavě, či aby hrdinovi poskytly pohodlí a bohatství. Jsou zde proto, aby mu pomohly dostat se z určitých velmi specifických situací, které vznikají v průběhu děje.“⁸¹ S tím souvisí i jejich materiální existence, která je podmíněna výskytem takovéto situace. „Často jsou pro hrdinu dostupné pouze, když je naléhavě potřebuje. (...) Jakmile je úkol splněn, kouzelný prostředek již není zmíněn; mizí z příběhu.“⁸²

Kouzelnost pohádky ale netkví v těchto na míru ušitých kouzelných předmětech. I když pohádka s kouzelnými prostředky nepracuje, „všechno klapne“. Ve skutečnosti je právě tato přesnost, s jakou do sebe prvky v pohádce zapadají, mnohem více kouzelná než samotný létající kůň či kouzelný dědeček. Pohádka zde pracuje s nejvyšší přesností. „Každý

⁷⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 28.

⁷⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 28.

⁷⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 29.

⁷⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 30.

⁸⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 30.

⁸¹ Lüthi, Max. 1986, s. 30.

⁸² Lüthi, Max. 1986, s. 30–31.

časový limit je buď přesně dodržen, či jen o maličko překročen.”⁸³ A tak jsme v pohádce svědky toho, že hrdina dorazí právě včas, nebo v momentu, kdy zvon odbíjí předem danou hodinu. Když si povšimneme pohádkového slovníku, využívá více než jakýkoli jiný žánr slov *jakmile*, *sotva*, *vzápětí*, *právě-když*, *ihned-když*, *a-tu*, *když-v tom* a jim podobné. Tato nejvyšší přesnost se netýká pouze časových určení, hrdinům padnou šaty nebo boty jako ulité, pokud si dárci za dar něco přeje, je to přesně to, co má hrdina v kapse. Stejně tak poutník, který hledá ztracené sestry nebo vlastní štěstí ve světě jde, jde, až dojde na právě to místo, kde se kýžená věc nachází.

Místo, aby zobrazovala svět v jeho složitosti, rozmanitosti a propletenosti, natahuje se do dálky, „daleko předaleko“ a vše staví vedle sebe na pomyslnou linku. Pohádka postrádá dimenzi hloubky, ale plně ji nahrazuje funkční dimenzí dálky. Hrdina se na počátku pohádky stává poutníkem a vydává se do dále. I proto je nejobvyklejším darem, který získává od pohádkové bytosti, určitý dopravní prostředek (koberec, truhla, kůň, létající kůň, boty aj.).

Lüthi dále doplňuje definici abstraktního stylu dalšími prvky, které byly již ve studiích o pohádce zkoumány soustavněji: použití formulí (a to nejen úvodních a závěrečných), obliba v číslech 1, 2, 3, 7, 12 a 100, nadvláda trojice (výjimečně je zastoupena dvojice: hrdinové mohou být dva, pak je ovšem pohádka strukturována dle této dvojice jako dvojdílná, kdy v druhé části dochází k záchraně prvního hrdiny; trojice pohádky ale dominuje: tři bratři zkoušejí své štěstí ve světě, plní se tři po sobě následující úkoly či úkol stejný, který je třikrát vystupňován, magický pomocník se zjevuje třikrát, i dary bývají v pohádce prezentovány po trojicích (nenajdeme sedm či dvanáct darů). „Na rozdíl od reálného světa svět pohádky nezná číselnou rozmanitost a náhodnost, tíhne k abstraktní jistotě.“⁸⁴ Všechny tyto dílčí prvky jsou též nedílnou součástí onoho vysoce stylizovaného abstraktního stylu, který drží pohádku pohromadě v pevné formě. Velkou roli v zachování pevného charakteru pohádky hraje i doslovné opakování. „Pokud se opakuje ta samá situace, je rozumné ji popsat identickými termíny.“⁸⁵ Lüthi ukazuje, že doslovné opakování není nedostatkem pohádky, ale naopak její výhodou. Pracuje tak s rytmickou složkou řeči jako s opakujícím se ornamentem. Jakmile se v pohádce vyskytne identická věta, automaticky tak propojuje části příběhu a jeho významné momenty. Stejně tak funguje i opakování přívlastků: pokud se v jedné nebo několika málo větách setkáme hned čtyřikrát s tímž přívlastkem, je dosaženo silnějšího artikulačního účinku, než kdyby pohádka využila přívlastky rozličné. Je tak nenásilně dosaženo výrazné gradace. Opět zde nachází vyjádření pevná pohádková forma, která koresponduje s ostrými

⁸³ Lüthi, Max. 1986, s. 31.

⁸⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 33.

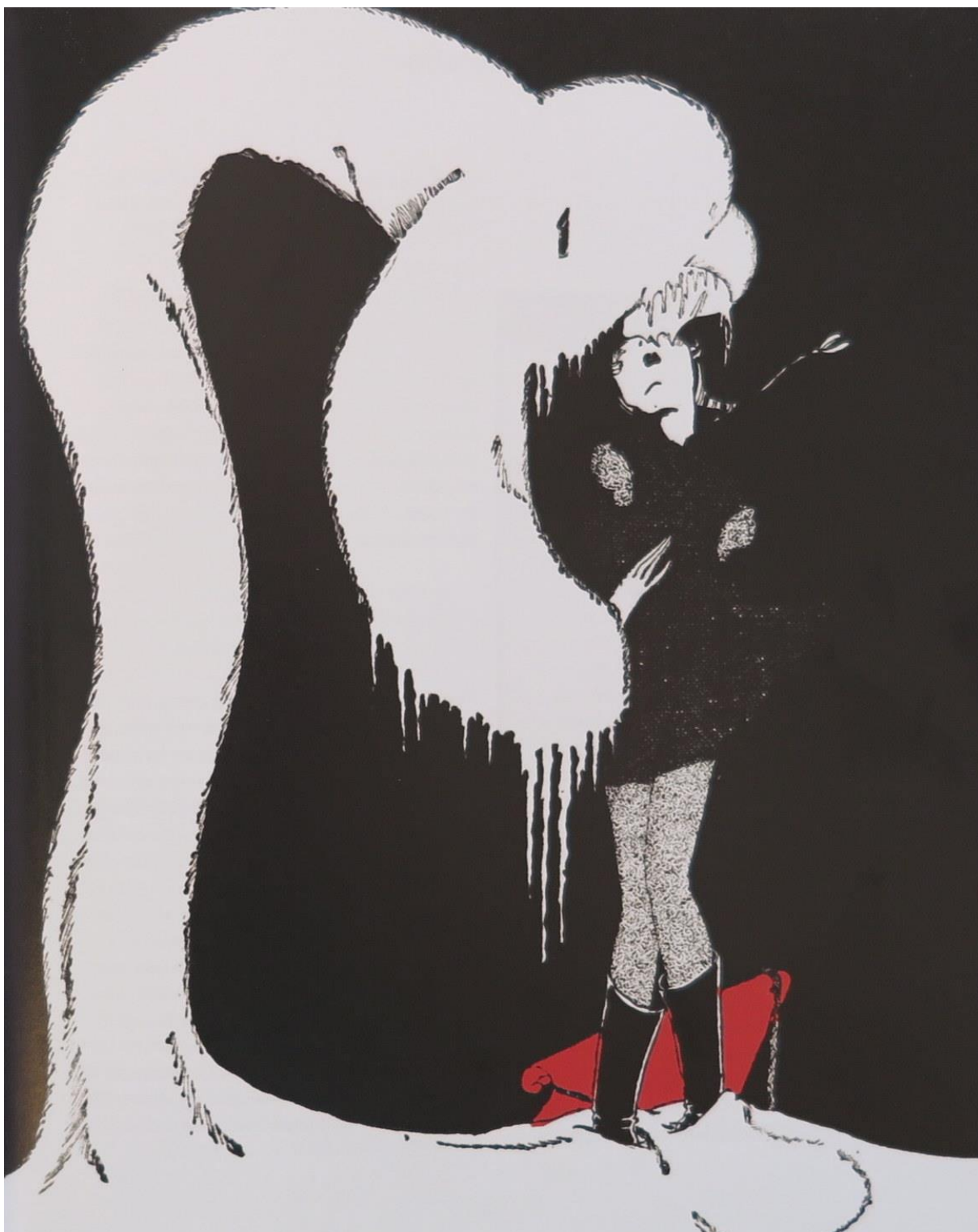
⁸⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 33.

konturami či kovovými a minerálními materiály. „Pohádka téměř samovolně dosahuje důslednosti stylu, jaký vyžaduje moderní estetika od skutečných uměleckých děl: zvláštní charakter celkové kompozice je reflektován v jeho součástech, a to až k jednotlivým slovním vyjádřením.“⁸⁶ K tomuto celkovému charakteru pohádky silně přispívají ony úvodní a koncové formulky stejně jako striktní přímočarost děje. „Věci, které se obyčejně prolínají a koexistují, jsou odděleny a izolovány, a tak se promítají do dějové linky jako následné.“⁸⁷ Epizodická struktura pohádky je tak nosným prvkem abstraktního stylu pohádky a udržuje pohromadě přímočarou dějovou linii. Abstraktní styl stojí na formativní síle pohádky. „Pevná forma a nedbalá elegance dohromady tvoří jednotný celek.“⁸⁸

⁸⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 33.

⁸⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 34.

⁸⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 36.



Obrázek 2 Ilustrace Kathariny Beverley a Elizabeth Ellender ke *Sněhové královně* v trojbarevné paletě.

2.4 IZOLACE A UNIVERZÁLNÍ PROPOJENÍ

„Viditelná izolace společně s neviditelným propojením všech věcí mohou být považovány za hlavní charakteristiky pohádky.“⁸⁹ Ačkoli se oba pojmy jeví jako protichůdné, Lüthi ukazuje, že v pohádce pracují bok po boku, jeden z druhého vychází.

2.4.1 IZOLACE

„Pohádka izoluje lidi, objekty i epizody. Žádná postava si neuvědomuje sebe samu, stejně jako si není vědoma ostatních.“⁹⁰ Izolace je základním prvkem schematického pohádkového stylu. Izolovány jsou veškeré postavy, izolována jsou místa, kde se odehrává děj pohádky, izolovány jsou epizody, kterými hrdina postupně prochází, izolovaný je svět pohádkových bytostí od světa lidí v pohádce. Každá jednotka pohádky je jasně ohraničená a funguje sama o sobě.

Problematika izolace vyvstávala i v předchozích kapitolách a je nutně spjata jak s jednorozměrností, tak s absencí hloubky. Avšak nejvíce se vyjevuje v rámci abstraktního stylu pohádky: „Dominantním rysem abstraktního stylu je prvek izolace.“⁹¹ Z tohoto tvrzení by se mohlo zdát, že abstraktní styl, který je popsán výše, je nadřazen pojmu izolace. Je tomu ale právě naopak, abstraktní styl je reprezentantem všeprostopující izolace, která pohádce vládne. Je jejím formálně stylistickým ztělesněním.

V pohádkovém světě stojí vše v řadě vedle sebe: hrdina a ostatní postavy, pohádkové bytosti, mluvící zvířata, začarovaní princové, kouzelné i nekouzelné dary, pohádkové hrady, celá království a další lokace. Vše je před čtenářem jasně vykresleno v ostrých konturách, čistých barvách a pevném skupenství. „Postavy v pohádce nejsou z masa a krve nebo nějaké měkké, nepoddajné hmoty bažící po kontaktu, ale z pevného materiálu, který je tuhý a izoluje.“⁹² Hrdina je v počáteční pohádkové situaci zcela izolován, vytržen ze všeho, co doposud znal. Opouští domov a rodinné vztahy, opouští místa, kde vyrostl a která zná, stává se izolovanou jednotkou přímo se pohybující po cestě, stejně jako po přímé dějové lince pohádky. Vydává se na cestu a potkává na ní další identicky izolované jednotky, se kterými, dle vlastní funkce v příběhu, jedná. Pro izolaci hraje i pohádková záliba v extrémech, kontrastech a vzácnostech: „Zlato a stříbro, diamanty a perly, samet a hedvábí jsou vyjádřením principu izolace stejně jako jedináček, nejmladší syn, nevlastní dcera nebo

⁸⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 51.

⁹⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 43.

⁹¹ Lüthi, Max. 1986, s. 37.

⁹² Lüthi, Max. 1986, s. 37–38.

sirotek. O to samé jde i u krále, chudáka, hlupáka, staré čarodějnice a krásné princezny (...)“⁹³ Pohádka pracuje s postavami, které nejsou spojeny s žádnou komunitou, rodinou, lidmi obecně. Vybírá si silně izolované postavy, které činí ještě izolovanějšími tím, že z nich vytváří pohádkové hrdiny a vysílá je samotné na cestu.

Stejně izolovaný je i zobrazený děj. „... pohádka předvádí pouze čistou akci a brání se jakémukoli rozšiřujícímu popisu.“⁹⁴ Nedožíváme se nic navíc. Pohádka zmiňuje pouze to, co zasahuje do děje. Podrobnosti o rodině hrdiny, prostředí, ze kterého pochází, či minulých událostí jednoduše nejsou zmíněny. „(Pohádka) poskytuje dějovou linku, ale nedovoluje nám pocítit své prostředí.“⁹⁵ I dějová linka jako taková je rozdělena do jasně oddělených epizod, každá stojí samostatně a je soběstačnou jednotkou. To, společně s lhostejností k plynutí času, může podat vysvětlení nepoučitelnosti hrdinů. „Postavy pohádky se nic nenaučí, ani nezískávají zkušenosti.“⁹⁶ Není to proto, že by postavy byly hloupé, za vším stojí právě princip izolace, který prostupuje všemi vrstvami pohádky. Ideálním příkladem je zde pohádka o princezně, která nechala rozhlásit po celém světě, že se vdá právě za toho, kdo uhodne její tři mateřská znaménka – hvězdu na čele, slunce na prsou a měsíc na koleni. Podmínky jsou známé po celém světě, princezna si jich je též vědoma. Když ale spatří pasáčka s malými prasátky, zatouží po nich a nerozpakuje se před ním odkrýt obličej, prsa i koleno, aby je získala. Zde se Lüthi vymezuje vůči psychologickým interpretacím, které přičítají hlavní podíl obrovské touze po prasátku, které princeznu donutilo zapomenout na všechno ostatní (i podmínky jejího sňatku). Tato interpretace však počítá s psychologizací, která pravé pohádce není vlastní⁹⁷. Princezna navíc jedná velmi důsledně a klidně; v daném okamžiku se soustředí pouze na jediné – získat prasátka, to je jejím cílem a podle toho také jedná. Vše ostatní ustupuje stranou, není v daném okamžiku podstatné. Pasáček vepřů má však jiný cíl, jemu nejde o dobrý prodej prasátek, jeho cílem je získat princeznu, jedná tedy podle toho a jeho požadavky jsou tak mířeny naprosto přesně. Pro princeznu jsou podmínky námluv a získání prasátek striktně odděleny, jedno nezasahuje do druhého, a tak nevidí, kam pasáčkovo přesné požadavky míří. „Vstoupili jsme do nové epizody, události předešlé epizody již nemají žádný vliv.“⁹⁸ Ani v momentu, kdy odhalí poslední mateřské znaménko, jí nedochází, že právě vyzradila své cenné tajemství. Pasáček se může spolehnout na vnitřní zákony pohádky, které princezně nedovolí prokouknout mladíkům okatý způsob získávání informací. Jeho izolace mu

⁹³ Lüthi, Max. 1986, s. 38.

⁹⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 38.

⁹⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 38.

⁹⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 38.

⁹⁷ viz kapitola Plošnost.

⁹⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 39.

navíc znemožňuje vzít v potaz jiné možnosti – například neúspěch nebo nebezpečí. Dochází tak v pohádkách k velmi kuriózním situacím, kdy Děd Vševed, který (jak jeho přesné pohádkové pojmenování napovídá) ví vše, ale o naslouchajícím mládenci schovaném pod jeho vlastní kádí, nemá ani potuchy.

Ve švýcarské pohádce o Grifinovi vyrazí nejstarší bratr získat jablka uzdravení pro nemocnou princeznu. I přes to, že není hrdinou pohádky, jablka získá. Na zpáteční cestě potká malého železného mužíka, který se jej ptá, co to nese v košíku. Zalže a řekne, že žabí stehýnka. Mužik tajemně odpoví: „Tak to je a tak to i zůstane“. Nejstarší syn až před králem zjistí, že má v košíku místo jablek uzdravení žabí stehýnka. Jde domů a vypráví, jak se mu dařilo, poté vyrazí prostřední bratr zkusit své štěstí. A chová se zrovna tak. Ani v momentu, kdy potká onoho mužíka, ho nenapadne, zachovat se jinak. Není skrz vlastní izolovanost schopen reflektovat jakýkoli vztah mezi tím, co se stalo bratrovi a tím, co se právě přihodilo jemu. A dopadne stejně. Pak se na cestu vydá hrdina pohádky a uspěje. Interpretovat jeho odlišné chování tím, že se poučil, by bylo mylné. Stojí totiž izolovaný jako jeho bratři, ve své podstatě je navíc jako hrdina ještě izolovanější. „Musí jednat jinak, aby se držel vlastní role.“⁹⁹ On je totiž pohádkovým hrdinou, proto dosahuje úspěchu.

„Nejenže pohádkové postavy nejsou schopny učit se jedna od druhé. Nepoučí se ani ze své vlastní zkušenosti.“¹⁰⁰ Pohádka o Grifinovi například pokračuje druhým dějstvím, ve kterém mužíkovi oba starší bratři opět bez zaváhání zalžou. A co je ještě zajímavější, v druhé části se hrdina pohádky setkává s další nemocnou dívkou, ale ani jej nenapadne zkusit použít ona léčivá jablka a raději hledá lék u Grifina, jak jej k tomu vedou vnější okolnosti. „Bez ohledu na podobnost situací, ve kterých se ocitají, jednají znovu a znovu z jejich stavu izolace.“¹⁰¹ Stejně tak hrdina nehledá bytost, která mu dříve pomohla, či nezkouší již využitý dar nebo zaklínadlo a zoufá si tváří v tvář nesplnitelnému úkolu, ačkoli jeho společníky jsou postavy vybavené přesně těmi schopnostmi, které jsou pro daný úkol potřeba (například v Erbenově pohádce Dlouhý, Široký a Bystrozraký).

Tímto izolačním principem pohádka získává autoritu, která jí dovoluje, stejně jednoduše jako vynechává pro příběh nepodstatné prvky, nepodávat žádná vysvětlení. Častý je případ, že postavy slíbí vykonat to či ono, pokud hrdina splní daný úkol. Hrdina jej (samozřejmě) splní, nezískává však odměnu ihned, naopak je před něj postaven další úkol, a to beze slova vysvětlení a mnohdy zprostředkovaný stejnými slovy. Hrdina se neptá, nepoukazuje na nespravedlnost a nedodržení daného slibu, ale vyrazí vyplnit úkol druhý.

⁹⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 39.

¹⁰⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 39.

¹⁰¹ Lüthi, Max. 1986, s. 38.

Obvykle se situace opakuje ještě jedenkrát. „V realistickém příběhu s psychologickou hloubkou by toto byl zásadní nedostatek. V rámci pohádky jde ale o naprosto logickou následnost abstraktního a izolačního stylu.“¹⁰² Málodky se dozvídáme, proč byl někdo začarován, ale informaci, jak z něj jeho kletbu sejmout, již hrdina získá snadno. Všimněme si i oněch všudypřítomných metamorfóz, nemívají totiž žádnou vnitřní logiku: princ může být proměněn v železná kamna, hvězda může darovat kouzelnou slaninu nebo dokonce dřeváky.

Ještě živější ilustrací izolovanosti postav a epizod jsou otázky spojené s potrestáním zlosynů, ve kterých si pohádka doslova libuje. Ptá se demaskovaného zlosyna: Co by se mělo udělat s člověkem, který provedl to a ono. Pohádka opět, stejně jako neohrožený pasáček, nic nezastírá a ptá se zcela jasně a účelně s uvedením všech detailů hrozného činu, který daný zlosyn provedl. Ten neváhá a vyřkne nad sebou (obvykle velmi krutý) soud doplněný vynalézavým způsobem trestu. „V jakémkoli jiném narativu by vyslýchaná postava nutně viděla spojitost a zahájila by úhybný manévr, ne však v pohádce.“¹⁰³ Zde Lüthi opět stojí v opozici k těm, kteří považují tuto skutečnost za neschopnost pohádky, která pramení z jejího původu v prostém lidu, který není schopen zobecnění. Naopak Lüthi ukazuje, že „(...) situace se dožaduje toho, aby zlá žena soudila přesně svůj vlastní případ. Pouze pohádka si může dovolit položit otázku tak, aby přesně odpovídala událostem.“¹⁰⁴ A to díky své komplexní pevné formě, která je prostoupena principem izolace. „Pokud úspěšně porozumíme tomuto rysu a správně jej interpretujeme, měli bychom se přiblížit k řešení hádanky zvané pohádka.“¹⁰⁵ Není to neschopnost, nešikovnost nebo nemotornost pohádky, ale naopak vysoká přesnost a silně vyvinutý smysl pro formu.

Tato komplexní forma se objevuje i v doslovném opakování epizod, například setkání se třemi sestrami a jejich manžely či trojitý boj s drakem, kterému se stupňuje počet hlav. Dle Lüthiho pohádky není vlastní pouze odkázat na předcházející epizodu a tím pohádkovou formu krátit, ačkoli uznává, že takové tendence lze (zejména v písmem fixovaných pohádkách nalézt). Popisuje zde případ, kdy vypravěčka ve svém vyprávění, „aby příběh zkrátila“, odkázala k předchozí epizodě, ale vzápětí odvyprávěla následující epizodu celou znovu, jen jemně upravenou. „Opravdoví vypravěči nenacházejí spokojenost ve frázích jako 'A všechno se stalo tak jako předtím'.“¹⁰⁶

Mohlo by se zdát, že pohádkové opakování jde proti principu izolace. „Jak by se mohly věty jedné epizody doslovně opakovat v následných epizodách, kdyby byla každá

¹⁰² Lüthi, Max. 1986, s. 42.

¹⁰³ Lüthi, Max. 1986, s. 46.

¹⁰⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 46.

¹⁰⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 39.

¹⁰⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 51.

opravdu izolovaná, bez vztahu k následujícím?“¹⁰⁷ Pohádka buduje prvky stále stejným způsobem, a to tak, aby byly jedna druhé podobné (ať už se jedná o postavy, předměty, situace nebo místa), ale zároveň každý prvek stojí sám. Toto doslovné opakování podporuje tuhost a neměnnost pohádkové formy a činí všechny své jednotky soběstačnými. To neznámá, že jakákoli variantnost jde proti tomuto principu pohádkového epického opakování, naopak jemné variace doslovnost ještě zvýrazňují. „Tendence k opakování a tendence k variaci spolu soupeří v disciplíně pohádky.“¹⁰⁸ A tak jsme v pohádkách svědky opakujících se situací, které se liší nejjemnějšími rozdíly, které zároveň poukazují na vnitřní provázanost pohádky. „Následující scéna není kopií té předcházející, důkladně ji připomíná pouze proto, že pochází ze stejného zdroje. Dvě scény jsou vůči sobě izolované, avšak obě pramení z jednotné tvůrčí vůle, která prostupuje celkem.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 50.

¹⁰⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 49.

¹⁰⁹ Lüthi, Mac. 1986, s. 51.



Obrázek 3 Tělo jako ornament na ilustraci Kay Nielsen k severské pohádce *Na východ od slunce, na západ od měsíce*.

2.4.2 UNIVERZÁLNÍ PROPOJENÍ

Samostatná všeprostopující izolace by ale nevytvořila komplexní formu a koherentní literární žánr. To, co činí pohádku tak živou, je ono neviditelné univerzální propojení izolovaných prvků. Bez něj by nemohlo dojít k žádnému kontaktu postav a následnému ději, vše by jen nehybně stálo rozmístěno v neměnném světě jasně vyznačených hranic. „Vedeny neviditelnou rukou jsou izolované postavy spojeny v harmonické spolupráci.“¹¹⁰ I tyto dvě pohádkové tendence, izolace a univerzální propojení, ač zdánlivě neslučitelné, se prolínají a pracují v perfektním souladu. Jen to, co je skutečně izolováno na všech rovinách vlastní existence, může vstupovat do neomezených vztahů a zas je opouštět. Pouze to dokonale vykořeněné nereflektuje vlastní zkušenost, postrádá časovou dimenzi a je schopno žít pouze přítomností. „Izoluje věci tak, jak by nebylo možné v realistickém příběhu. Nicméně právě tato izolace umožňuje lehkou a elegantní souhru všech postav a dobrodružství, jimiž nás těší, a která je plně součástí abstraktního stylu jako i tendence k izolaci.“¹¹¹

Pohádka není řízena náhodou, tu pohádka ani nezná. Ona náhodná setkání jsou řízená právě univerzálním propojením nezbytných elementů. Náhoda je v pohádce totiž ztělesněním dokonale přesné souhry všech zúčastněných prvků. Odkazuje na perfektně promazaný žánrový stroj na pozadí pohádkového příběhu. Přesto nepocítíme tato precizní střetnutí jako naaranžovaná, ale naopak: „Okamžitě vnímáme s naprostou jasností, že v rámci lidové vyprávěcí tradice je shoda dvou událostí zcela přirozená.“¹¹² Tato souhra totiž naprosto odpovídá dvěma základním rysům pohádky, které jí vládou: všeprostopující izolaci a možnosti všeobsahujících vzájemných vztahů. „To, že jsou postavy schopné navázat kontakt s jakoukoli jinou postavou, není navzdory izolaci, ale právě díky ní.“¹¹³

Je těžké rozhodnout, zda jsou magické předměty a jejich funkce určovány spíše izolačním nebo spojovacím principem, neboť funkce pohádkových předmětů nemá žádnou vnitřní souvislost s jejich materiální existencí. A tak se „zde vyskytují jablka, která přivolávají mořské panny, vejce, která plní jakékoli přání, hrušky, díky kterým lidem narostou dlouhé nosy a poté odpadnou, jako kdyby někdo otočil vypínačem.“¹¹⁴ Na rozdíl od legend a pověstí, ve kterých se chléb jí a bylo by nemyslitelné na něm odletět do sousedního království. V pohádce je díky této mezeře mezi přirozeností předmětu a jeho funkcí možné naprosto cokoli, a to pohádce dodává onen lákavý absurdní nádech. „Vše je izolované a právě díky

¹¹⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 51.

¹¹¹ Lüthi, Max. 1986, s. 52.

¹¹² Lüthi, Max. 1986, s. 54.

¹¹³ Lüthi, Max. 1986, s. 54.

¹¹⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 55.

tomu je schopné ustanovit jakýkoli vztah.¹¹⁵ Ilustrací souhry izolace a propojení je též skutečnost, že „v pohádce je vše stejně blízko a stejně daleko.“¹¹⁶ Postavy stojící těsně vedle sebe si sebe navzájem nemusí být vědomy, ale jsou schopny ustanovit vztah s jinou izolovanou postavou na druhém konci světa, jako by stála přímo vedle nich. Vše je stejně daleko i díky nedostatku hloubky a jednorozměrnosti, jelikož jediným měřítkem, které pohádka užívá, jsou formule jako: „šel, šel, až došel“, „a když už dál nemohl“ apod.

Izolované pohádkové postavy mají schopnost zakládat jakýkoli vztah, ale pouze hrdina je může udržet. „Příběh osvětluje přímou cestu hrdiny. Ukazuje nám jej, jak se pohybuje v izolaci se stejnou schopností založit nezbytný vztah jako přerušit ten déle nepodstatný.“¹¹⁷ Princ zapomíná na svou nevěstu, hrdina zapomíná na své rodiče. Dříve získané dary již nejsou dále zmíněny. Pouze hrdinovi je dovoleno z těchto dočasných vztahů učinit vztah trvalý, avšak tím pohádka končí. „Svatba není cílem pohádky, pouze jejím koncem.“¹¹⁸ Neboť pohádku zajímá manželství pouze, pokud je či může být rozděleno. Svatbou pohádka ztrácí svůj hnací motor – izolované postavy schopné tvořit univerzální vztahy¹¹⁹.

Hrdina by nedosáhl cíle bez pomoci, a tak přichází na řadu ztělesnění těchto univerzálních propojení: dar a zázrak. „Dar je centrálním motivem pohádky.“¹²⁰ Bez daru by nebylo pohádkové bytosti, která se zjevuje a nabízí jej hrdinovi. Bez daru by hrdina neuspěl v těžkém úkolu. Dar získává, protože je hrdinou pohádky, ať už je jeho charakter nebo povolání jakékoli. Bude-li hrdinou pohádky lupič, nutně získá dar on a ne jeho bratr, který může být třeba knězem. „(Dar) Je nejčistší manifestací principů izolace a univerzálního propojení, které pohání pohádku od začátku do konce.“¹²¹

Jak často jsou hrdinovi dary nabízeny a jak je hrdina přijímá s lehkostí, opět odkazuje k pohádkové schopnosti vstupovat do nových vztahů. Existují i pohádky, které motiv daru neobsahují. V takových je hrdina veden souhrou ochotných pomocníků a vhodných opatření, které zas odkazují k propojenosti všech elementů pohádkového světa. Dar je opět silně izolovaným objektem, obvykle nebývá jeho kouzelnost viditelná. „má vzhled všedního

¹¹⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 55.

¹¹⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 55.

¹¹⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 64.

¹¹⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 56.

¹¹⁹ Podívejme se například na svérázný filmový produkt česko-italské koprodukce Princezna Fantaghiro. Jedná se o filmový pohádkový seriál Lamberta Bavy. Má celkem 10 částí – jedna pohádka se zanořuje do druhé a vytváří tak téměř nekonečný pohádkový příběh. A aby mohl seriál pokračovat, úvodní dvojici se nikdy nepodaří dosáhnout svatby. V momentu, kdy se mají vzít, dojde k další zápletce a počíná se nový příběh. V posledním natočeném díle se dokonce hlavní protagonistka dostává do jiného světa, kde nakonec zůstává navzdory pravé lásce s jiným mužem.

¹²⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 56.

¹²¹ Lüthi, Max. 1986, s. 59.

předmětu, ale jeho potenciál ke skutečné akci je enormní.¹²² I pokud hrdina dostane nehmotný dar, je s ním zacházeno, jako by šlo o prostý objekt, případně onu nehmotnou instanci musí přivolat obdrženým předmětem (peříčko, vejce, klíč apod.). „To, že hrdina (dar) přijímá, je důkazem jak velkého privilegia, tak velkého omezení pohádkového hrdiny.“¹²³ Hrdina je totiž plně v moci sil, kterým nerozumí, neví, odkud pocházejí, ani proč mu byly propůjčeny. Pomoc je mu nabízena, hrdina sám není schopen pomoc aktivně vyhledat. Je tedy závislý na setkání s nabízenou pomocí. Zázraky jsou v Lüthiho podání vnímány jako zesílené dary a dary jsou zas malým zázrakem. To, že hrdina obdrží přesně to, co potřebuje, je samo o sobě zázračné. „Zázraky jsou opět ve službách hrdiny, opět ale takovým způsobem, že nad nimi nemá žádnou kontrolu.“¹²⁴ Zázraky se mu stávají, stejně jako jsou mu dary nabízeny v okamžiku, kdy je příběh vyžaduje. Hrdina sám nic nekoná, nevyhledává je, prakticky si jich ani není vědom. Na rozdíl od legend, v pohádce se zázrak děje s naprostou samozřejmostí, mají totiž v rámci příběhu pohádky jasnou funkci a neodkazují k ničemu za pohádkou, tajemným mocnostem, bohům a vesmírným silám. „Zázraky jsou v pohádkách realizovány jednoduše a přímo nezávisle na okolnostech.“¹²⁵

Propojení nadvlády formy a souhry izolace s univerzálním propojením nalezneme i v tzv. okleštěných motivech¹²⁶. Všechny citované příklady izolace a propojení pohádkových elementů slouží i jako příklady k okleštěným motivům. Pohádka ukazuje pouhý zlomek toho, co by mohla. Je zaměřená na akci, zmiňuje tedy pouze prvky bezprostředně zasahující do děje. „Pohádka nic nepotvrzuje ani nevysvětluje, jednoduše představuje.“¹²⁷ Pohádka zamlčuje více, než odkrývá, přesto se čtenáři necítí ochuzeni o žádné podstatné informace. Není třeba vědět, jak tráví sedmihlavá saň svůj volný čas, když zrovna nepojídá princeznu. Na rozdíl od legend a pověstí, ve kterých jsou bytosti z jiného světa jasně organizovány (Bůh, andělé, svatí, hejkalové, šotci a jiní), pohádkové bytosti nemají žádnou jasnější hierarchizaci. Je zcela nemožné posoudit, zda je černokněžník víc než zlá macecha, mluvící žába nebo kůň, který staví mosty. „Pohádka nechce být systematická.“¹²⁸

Vzhledem k tomu, že vztahy mezi prvky pohádky jsou neviditelné, všechny motivy jsou v podstatě okleštěné. Zde je třeba vysvětlit rozdíl mezi slepým a okleštěným motivem: slepý motiv je takový motiv, který naprosto postrádá jakoukoli funkci, je to zcela nefunkční element. Okleštěný motiv naopak jistou funkci má, ale zůstává nezapojen, nesedí na svém

¹²² Lüthi, Max. 1986, s. 58.

¹²³ Lüthi, Max. 1986, s. 58.

¹²⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 58.

¹²⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 59.

¹²⁶ stumpf Motiv + truncated motive

¹²⁷ Lüthi, Max. 1986, s. 59.

¹²⁸ Lüthi, Max. 1986, s. 61.

místě. Těch slepých se v pohádce mnoho nevyskytuje, jelikož pohádka striktně vyřazuje cokoli, co nemá jasně danou funkci nebo úkol. Pokud se tak stane, obvykle jde o chybu přenosu. Hrdina tak v pohádce získá tři dary, ale využije pouze dva. „Určitá epizoda je zapomenuta, ale její aktér je zachován, neboť je nedílnou součástí pevné stylistické formule: tři bratři, tři nepřátelé, tři princezny, tři dary.“¹²⁹ Pohádka ale zachovává elementy, které jsou nadbytečné a jsou formulicky fixovány, to dle Lüthiho již chybou orálního podání vysvětlit nelze. Nefunkční element lze snadno zaměnit za jiný, funkční, anebo se jej zcela zbavit. Pohádka tak ale nečiní. „Pro pohádku je i element, který ztratil svůj význam, významný, protože naznačuje existenci tajného systému, ze kterého vyčnívá do pohádkového království pouze špička.“¹³⁰ Odkazují tak k funkčně propojenému světu vztahů, který jen zůstává neviditelný. Například grimmovská verze Popelky nikde neuvádí příkaz, aby se vytratila před půlnocí, přesto se chová, jako by jí to bylo řečeno. Není to chyba, ale naopak „reprezentace pravé pohádky“, jak uvádí Lüthi. Jen tak, beze všeho Popelka jedná dle vnitřních neviditelných a neprezentovaných zákonů. Tím se tvoří motivy, které nemají pevné základy a volně plují bez jakékoli funkce příběhem. Tyto motivy ale pohádka miluje, neodstraňuje je, ani je nevysvětluje. Stejně tak hrdina pomáhá ostatním a zbavuje je kleteb úplně omylem, bezděčně; jedná v naprosté izolaci, ale jedná v souladu s danými zákony. „Pohádkový hrdina připomíná ty, kteří našli Svatý Grál právě proto, že jej nehledali.“¹³¹

2.5 SUBLIMACE A VŠEZAHRNUJÍCÍ CHARAKTER

Sublimace bývá definována jako přechod látky z pevného skupenství na plynné. Podobně zachází pohádka s motivy, které si vypůjčuje odjinud (ty nadpřirozené a magické z posvátného diskurzu, realistické zas z každodenních událostí, mytické pak z velkých příběhů o sestupech do podsvětí s přízračnými průvodci, etnologické ze zkušeností s iniciačními rituály, dalšími zvyky a obřady, nevyhýbá se ani motivům z oblasti lidské sexuality). Vyprazdňuje jejich praktické i symbolické významy, až z nich vytvoří materiál významově zcela nezatížený. Ten může jemně evokovat návaznost na sféru vlastního původu, sám již ale nemá původní výpovědní hodnotu. Začleněním tohoto materiálu do pohádky však získává význam nový v souladu s pohádkovými tendencemi. „Abstraktní, izolační a diagramatický styl pohádky zahrnuje všechny motivy a přeměňuje je. Objekty stejně jako

¹²⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 61—62.

¹³⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 62.

¹³¹ Lüthi, Max. 1986, s. 65.

postavy ztrácejí své individuální charakteristiky a mění se v beztížné, transparentní figury.¹³² Ačkoli bylo zkoumání tzv. pohádkových motivů po určitou dobu velice vlivné (Proppova klasifikace se opírá o pohádkové motivy daru, zákazu, porušení zákazu, pomoci a dalších, vzpomeňme katalog motivů folklorní literatury Stitha Thompsona, tzv. ATU systém či klasické pohádkové výbory O vodnících, O princeznách či O třech bratřích apod.), Lüthi od motivického zkoumání ustupuje. Dokonce zcela popírá existenci pohádkových motivů jako takových. „Neexistuje nic jako opravdový pohádkový motiv, jakýkoli motiv, ať už pozemský nebo zázračný, se stává 'pohádkovým motivem' v okamžiku, kdy je začleněn do pohádky a je s ním zacházeno charakteristickým způsobem pohádky.“¹³³ Zde opět vyvstávají styčné plochy s Čapkovým pojetím pohádky jako rezervace pro představy, které svou existenci v reálném světě zvolna ztrácejí. „(...) spíše je pravda, že se motivy do pohádky uchylují, jako by se zříkaly skutečnosti, aby se udržely jako fikce. Většina pohádkových motivů u všech národů jsou milované představy, drahé srdcím, ale těžko snášející drsný vzduch skutečnosti; takové představy pohádka v sebe pojímá se zvláštní náklonností a traduje je pod svou ochrannou známku.“¹³⁴ Pohádku se nesnaží klasifikovat hledáním jejích přirozených motivů, jako spíše specifickým způsobem formulování příběhu.

Vlastní pohádkové motivy tedy nenajdeme. „Motivy, ze kterých se pohádka skládá, nepocházejí z pohádky samotné.“¹³⁵ Pohádka má ale neomezené možnosti práce s nepohádkovým materiálem, je schopna sama do sebe začlenit téměř jakýkoli motiv. „Pohádková sublimační síla jí dovoluje zahrnout celý svět. Pohádka se stává všezahrnující.“¹³⁶ Existují jisté elementy, které pohádka upřednostňuje – a to buď proto, že jsou ztělesněním základních lidských zkušeností (dar, rada, pomoc aj.), anebo přímo korespondují s abstraktním stylem pohádky (exkluzivita, izolace, neměnnost). Pohádka čerpá motivy z mimopohádkového prostoru, vyprazdňuje je, oslabuje, zbavuje jejich původní podstaty a přeměňuje je na sekundární pohádkové motivy, které už pouze odkazují na pole své původní působnosti. Díky jejich vyprázdněnému smyslu a izolaci je kultura snadno zpětně přejímá právě jako motivy pohádkové¹³⁷.

Lüthi se zabývá sublimací motivů magických a nadpřirozených, mytických a posvátných, motivů z oblasti lidské sexuality i těch převzatých z každodennosti. Nepopírá

¹³² Lüthi, Max. 1986, s. 66.

¹³³ Lüthi, Max. 1986, s. 74.

¹³⁴ Čapek, Karel. 1984, s. 89–90.

¹³⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 66.

¹³⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 75–76.

¹³⁷ Například motiv princezny uvězněné ve věži, který byl původně spojen se zvykem izolace dospívajících u primitivních kmenů, je dnes již výhradně užíván s odkazem právě na pohádkový žánr. Etnologický původ je již nenávratně zastřen a rozklíčuje jej pouze etnolog.

ale, že pohádka umí pohltit a začlenit motivy z jakýchkoli oblastí¹³⁸. A tím se stává všezahrnujícím literárním žánrem.

Již jsme se zmínili, že nadpřirozeno je pohádkou nereflektované, čili je samo o sobě negované. Pokud nadpřirozené jevy jako nadpřirozené nevnímáme, jejich existence je na stejné úrovni jako existence běžná, každodenní. Stojí vedle sebe. Mnoho motivů, které pohádka zaměstnává, má magický původ. Magie pohádková je však jen stínem magie jako takové: prokletí, kouzla, magické obřady jsou klasicky spojeny se silnou vůlí toho, kdo je vykonává, s ambicí, s touhou po vlastním zisku či jasným cílem. V pohádce však vůle neexistuje, kouzla jsou vykonávána mechanicky a s naprostou lehkostí. Navíc fungují okamžitě a nevyžadují žádné úsilí. Mnohokrát hrdina použije magii, aniž by si toho byl vědom. Magie jako taková je v pohádce oslabena natolik že je schopna dosáhnout až komických rozměrů například, když se s každou notou zahranou na kouzelnou flétnu vynoří gnom. „Nic neilustruje oslabení magického elementu lépe než tato hravá pluralizace.“¹³⁹ Pohádky postrádají smysl pro opravdovou magii. Nejzazší formou sublimace magického prvku je zázrak. Zázrak je tou nejextrémnější formou magie, v pohádce je však zázrak všudypřítomný a je realizován s pohádce tak vlastní samozřejmostí.

Vzhledem k tomu, že Lüthi vnímá zázrak jako kulminaci přesného stylu pohádky, popírá i existenci zázračných motivů. Zázračno ale z pohádky nevyklučuje nadobro, je obsaženo právě ve stylu, kterým pohádka zachází s motivy, v její dokonalé přesnosti, a tak „se jakýkoli motiv začleněný do pohádky stává motivem zázračným.“¹⁴⁰ Popírá tyto motivy stejným způsobem, jakým popírá motivy pohádkové: neexistují primárně, ale začleněním do pohádky svou existenci získávají. Zázrak je jen vysoce přesná forma příběhu v souladu s abstraktním a izolačním stylem pohádky¹⁴¹. Zde se Lüthi schází s pojetím pohádky Tzvetana Todorova jako jedné z odrůd zázračna, ve které nadpřirozeno nevyvolává žádné překvapení (Todorov uvádí mluvícího vlka, dary od víl či stoletý spánek). Shodují se i ve vymezení pohádky specifickým způsobem psaní (podání příběhu), nikoli existencí nadpřirozených (zázračných) prvků: „To, co pohádku odlišuje, je určitý způsob psaní, ne statut nadpřirozena.“¹⁴²

¹³⁸ To se potvrzuje v moderním literárním provozu – pohádky do sebe začleňují aktuální problematiky (například kontrolu zbraní (Little Red Riding Hood (Has a Gun), LBGT témata (pohádka Princ a princ) a mnohé další).

¹³⁹ Lüthi, Mac. 1986, s. 68.

¹⁴⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 74.

¹⁴¹ Viz kapitola 2.3 Abstraktní styl.

¹⁴² Todorov, Tzvetan. 2010, s. 49. Zde nutno podotknout, že Tzvetan Todorov pak řadí Hoffmanovy povídky *Louskáček a myší král*, *Cizí dítě a Královskou nevěstu* mezi pohádky a naopak vyjímá *Tisíc a jednu noc*, které připisuje status zázračných povídek. Ani Max Lüthi pohádky *Tisíce a jedné noci* za pohádky nepovažuje. A to kvůli deskripci, která je v nich zásadní složkou a tak se vymyká z Lüthiho abstraktního stylu.

Motivy přejaté z mytologií jsou oslabovány stejným způsobem, nejlépe tento proces můžeme sledovat v mnohých cestách do říše mrtvých. V mytologii stojí hrdina tváří v tvář smrti, je vyděšený, pociťuje velký respekt a s návratem zpět jsou spojeny nepředstavitelné těžkosti, pokud je mu návrat vůbec dovolen. Hrdina pohádky vstupuje do světa mrtvých s naprostým klidem a stejně tak říší opouští. Zůstávají pouze pahýly magických motivů, kterým je dána nová funkce. „Co dříve bývalo mytickou zkušeností, se stalo pouhým elementem formy, které je užito k zobrazení extrémní přesnosti událostí.“¹⁴³ Například brána, která se za hrdinou v přesném okamžiku zaklapne, zámky, které po odchodu zmizí apod. I tradiční mytičtí průvodci jsou v pohádce přítomni v sublimované formě. Pohádka nahrazuje nápomocnou bohyni malou stařenkou, babičkou nebo poustevníkem; silné sympatie, které tradičně průvodce v mytologiích chová ke svému svěřenci, jsou vymazány. Pohádkoví průvodci nejsou k hrdinovi nikterak vázáni, i když jsou mnohdy jeho rodinnými příslušníky.

Zvyky, tradice, rituální obřady podléhají v pohádce stejnému osudu. Málokdo je dnes schopen etnologické motivy v pohádkách rozpoznat. Lüthi zde uvádí především častý úkol nahrazení lesa úrodným polem, rozkvetlou zahradou či zámkem během jedné noci jako pozůstatek požadavku vyčistit pole a postavit dům, který byl kladen v dřívějších dobách na nápadníky. Různé druhy uzamčení hrdiny v truhlici nebo kufru zas mají pravděpodobně svůj původ v iniciačních rituálech. „Toto vše však v pohádkách není přímo evidentní. Věže, truhlice, kufry a extrémní úkoly fungují jako elementy abstraktního stylu.“¹⁴⁴

Erotické a sexuální motivy jsou též oslabeny, vyprázdněny. Pohádka dokáže plodit a rodit děti v rekordním tempu a s naprostou lehkostí hraničící s hravostí. Pohádka opět umí dojít až k absurdním hranicím a je schopna přiknout ženě schopnost porodit dítě každý večer, sdílet lože s netvorem či mu dokonce porodit potomka. A tak matkou větrů může být na pohled obyčejná žena. „To bude ještě horší, až se vrátí moji synové!“ odvětila žena. 'Jsi v jeskyni větrů, moji synové jsou čtyři větry světa. Rozumiš tomu?'¹⁴⁵ Hrdinovy sestry mohou být provdány za draky apod. Pohádka nezná erotiku jako takovou, nahota je v pohádce kontrastem k drahému ošacení. Pohádkové postavy nevlastní tělo jako takové. Nemůže zde tedy jít o touhu vystavovat na odiv nahé tělo. Pohádka pracuje s procesem námluv, se svatbou a s manželstvím, zná i touhu po dětech, ale ani jeden z těchto motivů nereflektuje erotický podtext. Pohádky jsou plné spanilých spících žen, které hrdinovi, který je navštívil, porodí děti. Příběhy se zvířecím ženichem (řidčeji nevěstou) jsou také osvobozeny od erotického smyslu, už jen tím, že je onen zvířecí partner na konci vždy proměněn ve člověka. Podobně

¹⁴³ Lüthi, Max. 1968, s. 68.

¹⁴⁴ Lüthi, Max. 1986, s. 69.

¹⁴⁵ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 175.

musíme chápat i chřadnutí láskou, které se v mnoha pohádkách odehrává (obvykle nemoc ani nebývá pojmenována), opět pomocí externě materializovaných vztahů (portrét, medailonek, zjevení ve snu aj.).

Pohádka si tak bere stavební materiál odevšad, vyprazdňuje a naplňuje jej vlastními charakteristikami. Následně materiál izoluje a zapojuje do neviditelných vztahů. „Pohádka již nerozumí svým vlastním symbolům (nebo lépe symbolům, které zaměstnává).¹⁴⁶ Z oblasti každodenního života si pohádka též vybírá vhodné motivy, vše ale zobrazuje čistě a v jasných konturách. Dokáže tak zcela sebejistě a bez jakéhokoli sentimentu vyprávět o cizoložstvích, zradách, vydírání, vraždách (bratrovražda je zvlášť oblíbená), incestu a špatných osudech těch, kteří podstoupili dobrodružství před hrdinou. Popis usekaných hlav předešlých nápadníků naražených na kůly před městem má tak čistě ornamentální charakter a jakýkoli soucit je předem vyloučen (opět zde hraje roli pohádkou hojně užívaná pluralizace).

Pohádky bývají často kritizovány za špatné morální poselství, které mají nést. Proto se strhávají boje o to, zda jsou pohádky vhodné pro děti, anebo ne¹⁴⁷. To je pochopitelné, pohádka totiž nepředkládá vzorce mravního chování. Jeden a týž hrdina může být za lež jednou potrestán a vzápětí za ní být odměněn. Pohádka obecně tíhne ke korelaci krásy s dobrem a ošklivosti se zlem, ale ne nutně (krásná královna ve Sněhurce by jako symbol dobroty neobstála a ošklivá herka bývá tím nejlepším přítelem mnohým hrdinům i hrdinkám). Stejně tak může být vyvoleným hrdinou hrbáč, místní hlupák, nebo dokonce zloděj (řidčeji vrah). Hrdina navíc nemusí dodržet daný slib, nemusí se řídit stanovenými pravidly, ani násilí mu není pohádkou zapovězeno. Naopak, občas je nutné porušit slib, uchýlit se k násilí, otevřít ony zakázané dveře či se jinak vymknout z mravních zásad, aby mohlo dojít ke šťastnému konci. Pohádka tak nevysílá jasnou morální zprávu, neklade si za cíl být etickou teorií. Kdybychom se nyní ocitli v pohádce a stáli před zavřenými dveřmi, i přes naši zkušenost s mnohými pohádkovými texty bychom nemohli vědět, zda nás za nimi čeká odměna či trest¹⁴⁸. Stejně tak je tomu i s nabytím kouzelného daru: „Obvykle si hrdina dopomůže ke kouzelnému daru aktem soucitu, občas však pomocí vlastní bezcitnosti.“¹⁴⁹ Stejně tak se magickému pomocníkovi může dostat záchrany jednoduchým uposlechnutím prosby, anebo pomocí zrady; zvířecímu partnerovi může destrukce jeho zvířecí kůže od kletby pomoci, či jej učinit ještě nedostupnějším a to samé se týká osob zakletých a objektů poutajících je danou kletbou. „Pohádka vypráví o poslušnosti i neposlušnosti, trpělivosti i zločinu, odměnách

¹⁴⁶ Lüthi, Max. 1986, s. 70.

¹⁴⁷ Tzv. Boje o pohádku na stranách časopisu Úhor, později v Lidových novinách.

¹⁴⁸ *Příběh nejstarší princezny* tento nedostatečný přenos zkušenosti přímo tematizuje. Viz kapitola 2.6 Lüthi a autorská pohádka.

¹⁴⁹ Lüthi, Max. 1986, s. 76.

i trestech, chudobě i honosnosti, štěstí i smůle, blaženosti i selhání. Kromě toho slýcháme o rozmanitých typech lidského chování a spolupráce: o dobrých i zlých skutcích, o projevech soucitu stejně jako o projevech nemilosrdných, o skromnosti stejně jako o aroganci, o malomyslnosti stejně jako o nebojácnosti.¹⁵⁰ Ani jedna cesta není prohlášena za tu, která funguje univerzálně. „Otevírá se před námi celá škála lidských možností.“¹⁵¹ Mnohdy pohádce bývá vyčítáno, že zobrazuje černobílý svět, kde je všechno jasné. Nyní ale vidíme, že pohádka neprezentuje realitu jako jednoduchou idylu s pevnou morálkou a jasným rozložením dobra a zla ve společnosti. Pohádka je stejně problematická jako reálný svět, ve kterém žijeme. Jen o této nejednoznačnosti vypráví v jasně vymezených formách.

2.6 LÜTHI A AUTORSKÁ POHÁDKA

Výše předložené příznaky lidové pohádky fungují i na materiálu pohádky autorské, ne však ve stejném rozsahu a se stejnou naléhavostí. Jak již bylo výše zmíněno, Lüthi i pohádce lidové přiřkl individuálního autora. Forma pohádky je majetkem lidu, orálně předávaná, ale každá jednotlivá pohádka byla vytvořena kreativním jedincem. Toto pojetí pohádku lidovou přibližuje pohádce autorské, stírá často tak ostře definované hranice a tvoří jednotný, i když vnitřně diferencovaný, žánr. Nutnost zkoumání pohádky jako jeden ucelený žánr zdůrazňuje i Sirovátka: „Proto nelze – jak se to někdy rovněž děje – klást lidovou pohádku nebo její adaptace proti pohádce umělé. Vztah obou forem je komplementární a obě formy představují výraz téhož žánru.“¹⁵² I Lüthi svůj výklad charakteru lidové pohádky zakončuje optimistickým prohlášením o pohádkách moderních: “Věk pohádky je pryč; pohádka se snaží vytvořit novou existenci na vyšší úrovni. Tak jako stará pohádka adoptovala v sublimované formě předmět legend, musí nová pohádka být schopna vstřebat poznatky moderní vědy.”¹⁵³ A nejen té. I zde se shoduje se Sirovátkou, který vnímá sublimační a všezahrnující charakter pohádky: „Svět pohádky se rozšířil.“¹⁵⁴ Považuje autorskou pohádku za individuální umělecký výkon vysokého stupně. Na závěr je tedy nutné obrátit se k rozdílům lidové a autorské pohádky.

Zásadním rozdílem je statut nadvlády formy, který je pro lidové pohádky u Lüthiho takřka nepřekročitelný. Forma diktuje, jak se pohádka bude odvíjet dál. Stanovuje hranice, které lidová pohádka málokdy překročí. Pohádky autorské naopak přistupují k této formě

¹⁵⁰ Lüthi, Max. 1986, s. 77.

¹⁵¹ Lüthi, Max. 1986, s. 77.

¹⁵² Sirovátka, Oldřich. 1998, s. 139.

¹⁵³ Lüthi, Max. 1986, s. 105–6.

¹⁵⁴ Sirovátka, Oldřich. 1998, s. 180.

podstatně volněji a vědomě si s ní hrají, transformují ji. Neznamená to však, že autorská pohádka tuto formu popírá, či na ni nebere ohled. Právě naopak, touto transformací základních příznaků k ní odkazuje, dále na ní participuje a ještě jasněji ukazuje, kde jsou její hranice. Původní pohádková forma je v autorské vždy silně přítomna, ač v pozměněné podobě. Jak uvádí Mathias Mayer a Jens Tismar v *Künstmärchen*: „Umělá pohádka se ukázala samostatnou, moderní a sebevědomou metapohádkou.“¹⁵⁵

Mayer a Tismar autorským pohádkám přisuzují tyto specifické charakteristiky: vyšší literárnost příběhu a esteticko-literární požadavky na čtenáře, překračování hranic žánru, začleňování alegorie, metaforiky a hádanek. Pravděpodobně nejviditelnějším rozdílem je to, že pohádkové postavy získávají vnitřní život, obvykle společně se změnou perspektivy vyprávění (objevuje se například v pohádce nepřipustná ich-forma, odbočky, retrospekce apod.). S tím souvisí i poněkud odlišné ztvárnění mezilidských vztahů. Důležitou složkou autorských pohádek je i humor, často založený na zapojení sociálních aspektů. Je nutné k těmto základním rozdílům připojit ještě výraznou sebereflexi; nejen postavy, ale i pohádka je si vědoma své vlastní pohádkovosti, ukotvení v příběhu¹⁵⁶. Zároveň s primární písemnou fixací autorských pohádek vstupuje do hry i intertextovost. Pro ilustraci těchto rozdílů je perfektní *Příběh nejstarší princezny* A. S. Byattové, který je takřka ukázkovou metapohádkou.

Již název potlačuje striktní žánrové vymezení záměnou pohádky za příběh, ačkoli pohádka začíná klasickou formulí „Bylo nebylo“ (Once upon a time), která čtenáře beze vší pochybnosti uvádí do pohádkového žánru¹⁵⁷. *Příběh nejstarší princezny* je výrazně metapohádková, sebereflexivní narace. Hlavní hrdinka je sečtělá, zná příběhy (zejména pohádky, prokazuje i znalost bajek), a proto si uvědomuje, že je sama součástí příběhu. To až do té míry, že ví, že je jako nejstarší princezna pohádky odsouzena k neúspěchu, ať udělá cokoli. Pohádka zde sama explikuje pohádkové principy a zkouší z nich najít východisko. Tím je nakonec opuštění hlavní pohádkové linky a vkročení do jiné, nové, vlastní. Hrdinka prochází procesem individuace, hledá své vlastní já, které nakonec nachází v samotném vyprávění příběhů. Stává se tím pravým vypravěčem, který je dle Benjamina již ztracen. I příběh nejmladší princezny tematizuje pohádkovou naraci a její zákonitosti: „Princezna

¹⁵⁵ Mathias Mayer – Jens Tismar: *Künstmärchen* (Metzler Verlag: Stuttgart 2003).

¹⁵⁶ Sborník moderních pohádek s názvem *Caught in a Story* je toho jasným důkazem. Zachycení, uvěznění v příběhu zde odkazuje právě k oné normativní síle pohádkové formy, se kterou se všechny v něm obsažené texty vyrovnávají. Každý po svém.

¹⁵⁷ Výběry Andersenových pohádek též často nesou titul „pohádky a povídky“ a mimo autorské pohádky jsou v nich obsaženy i texty, které se více blíží cestopisu, legendě a anekdotě než pohádce. I Erben se ve svých *Českých pohádkách* nevyhnul pověstem, Wilde zas propašoval do svých pohádek části esejí z estetiky. I autobiografie Hanse Christiana Andersena si s žánrovým označením hned v názvu pohrává: *Pohádka mého života*.

váhala, nechtěla spatřit svou pravou lásku, ne teď, ještě ne, on byl *koncem* příběhu, ne jeho začátkem (...)¹⁵⁸ Její příběh navíc není dokončen, pohádka jej opouští v momentu, kdy teprve začíná. Otevřený konec je dalším z výrazných porušení komplexního stylu pohádky, která přirozeně spěje od začátku ke konci: „(...) následovala ji (zářivou nit) ze zahrady přes louku do lesa a ... ale to už je jiný příběh.“¹⁵⁹

Pohádka sama tematizuje chování pohádkových postav v postavě stařeny. Nejstarší princezna po cestě několikrát zpozoruje stařenu před sebou na cestě, několikrát i za sebou: „(...) a tak princezně nikdy nebylo jasné, zda zde byla jedna, nebo hned několik po sobě jdoucích starých žen.“¹⁶⁰ Zde přímo odkazují na nedostatek popisnosti a charakteristiky postav v lidových pohádkách a na jejich specifické mizení, díky kterému není jasné, zda hrdinovi pomáhá jedna pohádková bytost, anebo tři, které jsou si navzájem navlas podobné. Na konci pohádky je tato nejistota ještě zdůrazněna odpovědí, kterou stará žena princezně dává: „Vždy je na cestě před tebou stará žena a vždy je také za tebou. Nejsou vždy stejné, mohou být hrozné i laskavé, nebezpečné i rozkošné, jak se cesta mění a ty po ní postupuješ. Rozhodně jsem byla před tebou a za tebou také, ale nejen já a ne jen jako jsem teď.“¹⁶¹ Vskutku hádankovitá odpověď, která problematizuje, spíš než vysvětluje. Autorská pohádka dává široký prostor pochybnostem, nejistotě a váhání, stejně jako skrytým významům, alegoriím, náznakům a hádankám.

Nejen hrdinky zde hledají své vlastní já, ale i pohádka samotná. „Vždy věřím příběhům, dokud jsou vyprávěny“, řekl šváb. 'Jsi moudré zvíře,' řekla stará žena. 'Kvůli tomu příběhy jsou. A potom, uvidíme, co uvidíme.'“¹⁶² Tím se mimo jiné sama pohádka vyslovuje o vlastní pravdivostní hodnotě. Na vyprávění příběhu je zde kladen velký důraz. „Toto je příběh nejstarší princezny. Ale, jak jste vnímavě zpozoroval, samotný příběh nejstarší princezny nemůže být bez příběhů druhých dvou. A tak vám povím tyto příběhy, nebo spíše možné příběhy, protože stát se může mnoho věcí a také stane, ale příběhy se mění, a tyto příběhy nejsou dějinami a ještě se nestaly.“¹⁶³ Dokonce léčba zranění se provádí pomocí vyprávění vlastního příběhu, a tak se pohádka sama stává živou a mrtvou vodou, sceluje a oživuje.

Nejčastěji překračovaným příznakem folklorní pohádky je plošnost, nedostatek hloubky. Ploché postavy v současném literárním provozu nemají životnost. *Příběh nejstarší*

¹⁵⁸ *Caught in a Story*. 1992, s. 27.

¹⁵⁹ *Caught in a Story*. 1992, s. 28.

¹⁶⁰ *Caught in a Story*. 1992, s. 15.

¹⁶¹ *Caught in a Story*. 1992, s. 28.

¹⁶² *Caught in a Story*. 1992, s. 26.

¹⁶³ *Caught in a Story*. 1992, s. 26.

princezny dává nahlédnout do vnitřního života hrdinky, která na rozdíl od pravého pohádkového hrdiny váhá, nemůže se rozhodnout a je si vědoma neúspěchu. Reflektuje sebe sama, má touhy a své vlastní cíle, které se nakonec rozhodne následovat. Krátký příběh druhé princezny, který se nejvíce blíží klasické lidové pohádce, podává příběh o odhodlání. Princezna se potýká s těmi samými problémy jako princezna nejstarší, uvědomuje si vlastní uvěznění uvnitř příběhu, dokonce sedí na stejném kameni, „ale protože byla odhodlanou mladou ženou, rozhodla se příběh přelstít a šla dál. Po mnoha dobrodružstvích získala stříbrného ptáka a vrátila se triumfálně do paláce svého otce.“¹⁶⁴ Hrdinka se vydává na cestu, sebevědomě jde za svým cílem, až těžký úkol splní. Poté vládne spravedlivě až do své smrti. Ačkoli je sestrou prostřední, stává se pravou pohádkovou hrdinkou. Úspěch si ale zaslouží vlastními schopnostmi, a pokud lze z velmi zkráceného příběhu soudit, i bez vnější pomoci. Tím však mění osud nejen svůj, ale i třetí, nejmladší, princezny. Ta totiž ztrácí jí pohádkou tradičně přiřčený příběh a silně prožívá ztrátu vlastní identity i pocit nezakotvenosti ve světě. „A cítila jistou závrať kvůli prázdnému prostoru, který byl všude kolem ní, nebyl to příjemný pocit. (...) A princezně připadalo jako by byla odhozena a odfouknuta větrem jako okvětní lístky třešni.“¹⁶⁵ Čtenář prožívá její pocity s ní. Jestliže pohádka vyhnala emoce ze svého království, autorská pohádka si je do pohádky dovoluje opět uvést. A to zejména soucit, který je v lidové pohádce tak ambivalentní veličinou a v autorské pohádce bývá spojen s jeho extrémním projevem: obětí¹⁶⁶.

Pohádka o nejstarší princezně rámcově dodržuje lineární způsob vyprávění, nejprve se rozvíjí příběh nejstarší princezny, poté druhé, posléze třetí. Bez odboček, vysvětlování, od začátku do konce. Jelikož je ale pravým příběhem příběh nejstarší princezny, má i poslední slovo. Obrazem svítání jablečně zelené oblohy navíc problematizuje chápání vyprávěného příběhu druhé princezny. Zde *Příběh nejstarší princezny* linearitu zachovává, mnohé autorské pohádky však porušují i ji.

Mytologie přísně trestá jakýkoli pokus o zvrácení vlastního osudu, lidová pohádka neměnnost osudu ilustruje jako pozitivní fakt. Princezna se přes veškeré snahy o odmítnutí nakonec dostane za ženu pasáčkovi, synu uhlířovu či místnímu hlupákovi a žijí šťastně až do smrti. Autorská pohádka tematizuje možnost změny vlastního osudu. *Příběh nejstarší princezny* až trojnásobně, všechny princezny mění pohádkové konvence. Nejstarší utíká z příběhu, kde nemůže dle čtenářské zkušenosti uspět, do příběhu, kde se sama pohádkovou

¹⁶⁴ *Caught in a Story*. 1992, s. 26.

¹⁶⁵ *Caught in the Story*. 1992, s. 27.

¹⁶⁶ Tu najdeme například u Wildea téměř v každé pohádce (*Šťastný princ, Slavík a růže, Oddaný přítel, Mladý král, Rybář a jeho duše*) a je naprosto základním prvkem pohádek Andersenových (jeden příklad za všechny *Malá mořská víla*).

hrdinkou stává. Druhá princezna se svévolně rozhoduje pro úděl hlavní hrdinky, třetí princezně je pohádkový osud odňat starší sestrou, a přestože jí byl nabídnut šťastný pohádkový konec, volí pozvolnou cestu příběhu od začátku do konce. Věštby i zázraky se plní, ale jsou alespoň otevřeny interpretaci.

Ve vztahu k abstraktnímu stylu pohádky je situace poněkud složitější. V obecných rysech její autorská pohádka využívá (ostré kontury, jasně vymezené prostory, záliba v externích objektech, extrémech, ornamentu, neskutečnost a zázračnost, pevné materiály i doslovné opakování), království je situováno mezi mořem, pouští, horami a lesem. Od království do hor vede přímá rovná cesta až ke kýženému cíli: stříbrnému ptáku v obezděné zahradě starého muže z hor, který pije z křišťálové fontány života. Je chráněn křovím s jedovatými trny a klubkem jedovatých hadů. Stříbrný pták je příkladem extrémní izolace. Abstraktní styl sám nestačí, autorská pohádka mu vtiskla novou dimenzi: literární popisnost, větší pestrost a zkonkrétnění. Autorská pohádka si nevystačí s barevnou paletou bílé, černé a červené. Postavy mají fialové oči, barva nebes se mění od zeleně mořských řas po ametystovou. „Když byly dětmi, přišly bouřlivé západy slunce s nádechem barvy mořské zeleně a mořských řas. Později byla, stejně jako při západu, i při svítání obloha svažtělá jako makrela či podmořsky kropenatá limetkovou a lahvově zelenou i ostatními zeleněmi, malachitem a nefritem.“¹⁶⁷ V autorské pohádce z barev přechází zrak¹⁶⁸. Popisy se již nespokojí s všemocným funkčním superlativem: nejkrásnější. I ona zvláštní odlehlost je umenšena; řada pohádek pojmenovává své hrdiny jmény, umísťuje děj do konkrétního prostředí, které ale v duchu abstraktního stylu nechává bez bližších charakteristik¹⁶⁹. Zachovává si tak stále jistý distanc, propast mezi skutečností a pohádkou.

V umělých pohádkách zároveň velmi silně vyvstává společenská kritika, obvykle je prvkem humoru, dovedená až k pohádkově typické absurditě¹⁷⁰. V *Příběhu nejstarší princezny* se král s královnou musí rozhodnout, v reakci na sílící požadavky lidu, pro akci. Radí se nejprve s ministry, nevědí, co si počít, ale radí založit fond, ze kterého bude případná akce financována. Kněží radí trpělivost a popírání, vyřazení fazolů z denní diety

¹⁶⁷ *Caught in a Story*. 1992, s. 12.

¹⁶⁸ Zmiňme popisy nádherného roucha *Mladého krále* Oscara Wildea nebo například císařské zahrady v Andersenově *Slavíkovi*.

¹⁶⁹ V pohádce Wilhelma Hauffa *O uťaté ruce* se děj odehrává ve Florencii, její charakteristiku se však nedozvídáme, děj by se mohl odehrávat v jakémkoli jiném městě.

¹⁷⁰ Andersen i Wilde se sociálním aspektem pracují velmi výrazně. Propastný rozdíl mezi chudými a bohatými je jednou ze základních složek Wildeových pohádek (zde zejména *Oddaný přítel*, *Maldý král a Šťastný princ*). Andersen je ve své kritice střídmější a obrušuje jí hrany katolickou vírou. Jeho kritika směřuje především do řad kritiků umění a byrokratů. „I zavolal svého kavalíra, který byl tak urozený, že když někdo méně urozený nežli on se odvážil jej osloviti, nebo se ho na něco tázati, neodpovídal jinak, nežli 'P!' a to přec nic neznamená.“

a větší konzumaci salátu. Generálové by volili útok na sousední království na východě, které by odvedlo pozornost lidu od problému zelené oblohy, a pokud ne, vždy je dobré mít na koho svalit vinu. Tyto absurdní rady ornamentálně a zcela jasně ukazují neschopnost daných společenských vrstev. Metapohádkově humorná je i rada čaroděje, který navrhl konkrétní výpravu za stříbrným ptákem. Po vyličení všech nástrah, které jsou okolo kýženého tvora navrstveny, sděluje: „Věřím, že rada, jak se vyhnout jejich ostražitosti, může být nalezena po cestě.“¹⁷¹

Základním problémem Lüthiho teorie je nemožnost hierarchizace. Principy, kterými se má pohádka řídit, jak je Lüthi explikuje, nejsou a nemohou být jasně odstupňovány. Jsou to tendence, ke kterým pohádka tíhne. Nelze tedy objektivně zhodnotit, jak moc se která jednotlivá pohádka oddaluje od té ideální pohádkové formy, kterou Lüthi popisuje. Autorská pohádka tak musí najít balanc mezi porušením a akceptováním formy lidové pohádky, aby nedošlo k transformaci na žánr zcela jiný.

A právě porušením této striktní formy, která dává pohádce takovou lehkost, zejména plošnosti, je morbidnost, která, v lidových pohádkách nereflektovaná, neprožívaná, je vnímána v autorských pohádkách mnohem silněji. Bolest a utrpení je již spojeno s niterným prožíváním, ačkoli s tělem se zachází zcela v duchu abstraktního stylu lidové pohádky. Již však není snadné se od konkrétní žité tělesnosti odpojit tak, jak to umožňuje skrze svou formu pohádka lidová.

¹⁷¹ *Caught in a Story*. 199, s. 14.



Obrázek 4 Trnkovo ztvárnění mrznoucí dívky ve *Sněhové královně* Hanse Christiana Andersena.

3. TĚLO V POHÁDCE

Karel Jaromír Erben (1811–1870) se zajímal o českou folklorní pohádku už od 30. let 19. století, lidové slovesnosti se však věnoval již předtím. Silně jej ovlivnilo vydání *Kinder- und Hausmärchen* (1812 a 1815) bratří Grimmů, též si našel inspiraci v mytologickém přístupu Maxe Müllera, který v pohádkách nacházel starobylé mýty. Tak v Erbenově pohádkách nacházíme například ztělesnění slunce – Zlatovlásku, která si rozčesává zlaté vlasy při východu slunce a Děda Vševěda, který přes den stárne a během noci regeneruje, aby mohl s ránem být opět chlapcem. Snažil se zachytit ducha národních životních představ a lidového mýtu „a našel si pro tento úkol dvě metody, poetickou a prozaickou, a dva žánry, baladu a pohádku.“¹⁷² Erben otiskoval své pohádky časopisecky v *České včele* a *Zlatých klasech*, některé otiskl i v *Almanachu Máj* (rok 1858, 1859 a 1860), jehož druhý ročník mu byl dedikován. Práce vychází z Erbenových *Českých pohádek*, vypouští však texty, které jsou spíše charakteru pověsti, bajky nebo legendy (zejména *Raráš a Šetek*, *Pověst o studánce Litoše* a *Král tchoř*). Jelikož se pohádkový materiál dostal i do jeho tvorby baladické, přihlížíme i k nim. Obzvláště pak baladě *Zlatý kolovrat*, kterou považujeme za pohádku ve verších.

Hans Christian Andersen (180–1875), který se svými více než 150 pohádkovými texty dosud nese titul největšího světového pohádkáře, se od Karla Jaromíra Erbena a folklorních pohádek dostává trochu dále. V dětství slýchal pohádky a v dospělosti je již sám tvořil. Měl o pohádkové formě silné povědomí z posluchačské zkušenosti, avšak nikdy ji nestudoval. Tvořil vlastní texty na jejím základě, nešlo mu však o zachycení duše národa nebo o místo pohádky jako žánru v rámci lidové slovesnosti. Našel v pohádkách ideální formu své autentické slovesné tvorby. Nikdy se nevěnoval folklornímu sběru, přestože i on byl ovlivněn bratry Grimmy¹⁷³. Pohádky psal od 30. let 19. století až do konce svého života, poslední pohádku napsal tři roky před smrtí, v roce 1872. Nejprve je uveřejňoval časopisecky, posléze knižně. Dodnes se jeho pohádky, zejména v předvánočním čase, těší novým a novým vydáním¹⁷⁴. Některé z jeho pohádek jsou převyprávěním dánských národních pohádek, některé pocházejí z Německa, většina je však ryze autorským textem. Oproti Erbenovi pracuje již s menší odlehlostí pohádkového děje, některé pohádky zasazuje do své současnosti, jiné

¹⁷² Vodička, Felix. citováno z: Otruba, Mojmír, 2013, s. 235.

¹⁷³ Jeho první setkání s Jacobem Grimmem v Berlíně ve 40. letech 19. století na něj však zapůsobilo velmi neblaze. Jacob neznal jeho jméno, ani práce, které napsal. Prchlivý Andersen raději neriskoval setkání s druhým bratrem, Wilhelmem, který jej však už tehdy znal. Poté, co odeznělo rozhořčení, se znovu setkali v Kodani a vše bylo zapomenuto.

¹⁷⁴ Prokopová, 2013.

nijak nedefinuje. V pohádkách oživuje tradičně neživé předměty a dává nahlédnout do vědomí květin, stromů, zvířat (zejména ptáků) nebo třeba hraček a předmětů denní potřeby. Je mu blízká alegorie (*Ošklivé kačátko* vypovídá o jinakosti ve světě a reakce společnosti na ni, *Mořská ženka* doopravdy netouží po pravé lásce, ale po nesmrtelné duši apod.), užívá pohádku v pohádce (*Ole Zavřiočko*) a do svých pohádek často promítal vlastní společenské názory, ideály a zkušenosti. Často se vyskytuje odsudek pohádek či vyprávění příběhů vzdělaným či vysoce postaveným člověkem. Promítá do nich též silnou křesťanskou víru, která mnohdy vyhlazuje drastické konce pohádek (*Děvčátko se zápalkami*, *Mořská ženka*).

Oscar Wilde (1854–1900) napsal dva svazky pohádek obsahující celkem 9 pohádkových textů. Vznikaly v jeho neplodnějším období na přelomu 80. a 90. let 19. století (1888 vyšel *Šťastný princ a jiné pohádky*, roku 1891 *Dům granátových jablek*), tedy společně s knihou esejí *Intence*, povídkovým souborem *Zločin lorda Artura Savila a jiné povídky* a s románem *Obraz Doriana Graye*. Jsou tak úzce spjaty s jeho mimopohádkovou autorskou tvorbou. Silně však navazují na pohádky Hanse Christiana Andersena, se kterými byl Wilde obeznámen. Společně s prvky autorské pohádky, které jsou uvedeny výše, vstupuje do jeho pohádek výrazná intertextovost. Není tak divu, že pohádka *Rybářova duše* je uměleckým spojením Andersenovy pohádky *Stín* a *Malá mořská víla*, jejíž schéma Wilde nápaditě obrací. Při čtení *Mladého krále* nelze nezpomenout na *Císařovy nové šaty* a přímý odkaz na *Děvčátko se zápalkami* nalezneme i ve Wildeově nejznámější pohádce *Šťastný princ*. Rozpor mezi krásou rudé růže z lůna přírody a umělým šperkem, který Wilde ukazuje ve *Slavíkovi a růži*, jako by z oka vypadl tomu Andersenovu mezi umělým a pravým slavíkem. U Andersena však dochází k poučení, polepšení, akceptaci živé, autentické krásy, u Wildea v závěru dochází k popření obecného fenoménu lásky, které ale rozporuje předešlá slavíkova oběť, která z lásky vychází. Podobně ostrou nacházíme i společenskou kritiku, především v oblasti majtkové nerovnováhy a usurpováním chudých bohatými.

Pokud je Karel Jaromír Erben editorem pohádek a Hans Christian Andersen jejich písemným vypravěčem, pak je Oscar Wilde jejich novodobým tvůrcem. Všichni vycházejí z formy evropské folklorní pohádky, každý s ní však nakládá vlastním způsobem. Žánrový rámec je však společný.

Tělo je v pohádce, ať už lidové nebo autorské, přítomno jako konvence, jako rámec. Nemá skutečnou fyzickou existenci a jeho substance není lidského rázu. Ještě jednou si připomeňme slova Maxe Lüthiho: „Postavy v pohádce nejsou z masa a krve nebo nějaké měkké, nepoddajné hmoty bažící po kontaktu, ale z pevného materiálu, který je tuhý

a izoluje.¹⁷⁵ Tělo je tak konvenční jednotkou, která dovoluje izolaci postav a entit, se kterými poté může pohádka snadno pracovat. Tělo tak získávají i tradičně netělesné existence – předměty, abstraktní elementy, živly a jiné přírodní prvky. V Andersenově pohádce *Starý dům* tak můžeme číst: „(...) a vepřové kůže hovořily a staré lenošky měly lámání v zádech a křičely 'Au!'“¹⁷⁶. Tělo se stává nezbytným ornamentem, který poskytuje pohádce schopnost rozvíjet příběh a čtenářům schopnost vlastní identifikace s hrdinou. Tak jako „(...) ve své tělesnosti je člověk součástí světa.“¹⁷⁷, tak jsou postavy pohádek tělem též obdařeny.

Postavy často získávají svou existenci zcela jiným způsobem než lidé a živočichové reálného světa. Mohou například vyrůst ze semínka jako v Andersenově pohádce *Malenka*: „Tadyhle máš ječné zrnko, ale to není takové, jaká se daří na rolníkově poli, nebo jakými se krmí slepice. Vlož je do květináče a uvidíš! (...) Byl to skutečný tulipán, jak bylo vidno, ale uprostřed uvnitř v květu sedělo na zeleném pestíku malouneké děvčátko, velmi něžné a roztomilé; nebylo delší nežli malíček a proto je nazvali Malenkou.“¹⁷⁸ Mohou se zrodit po pozření unikátních potravin: „Neplačte, paní králová! Vy si můžete lehce k dětem pomoci. Pan král má rybník a v něm má ryb dost. Ať dá jednu ulovit a vy si ji uvařte a jezte; co nesníte, dejte kobyle, a co kobyla nesní, dejte psici, a co psice nesní, ty kůstky zakopejte do zahrady.' Když potom přišel čas, dostala králová dva krásné synáčky, kobyla dostala dvě hříbátka běloušky, psice dva pejsky hnědoušky a v zahradě vyrostly dva proutky, jako dva mečíky samorostky.“¹⁷⁹ Či mohou získat svou existenci pomocí přírodních živlů jako například Erbenova *Jabloňová panna*, která vyskočí z jablka a okamžitě zmizí, pokud její přání „Vody! Vody!!“¹⁸⁰ není vyslyšeno, posléze navíc svou existenci kvůli vodě opět ztrácí, když ji stará ošklivá babice shodí do řeky. *Sněhová královna* je též tvořena vodou, ale pevného skupenství: „Rostla a rostla, až z ní byla celá žena, oblečená v nejjemnější závoj z milionů hvězdicovitých vloček. Byla velmi krásná a něžná, ale z ledu, z oslnivě zářícího ledu, leč přece živá.“¹⁸¹

Mnohdy je také jejich růst či fyzický zjev odlišný – princové rostou po dnech místo po rocích nebo i sedmkrát rychleji než obyčejní lidé. „(...) když jim byl rok, byli jako sedmiletí chlapci; když jim byly dvě léta, byli jako hoši, co mají čtrnáct let, a když jim byly tři léta, byli už dospělí jako jiní jedenadvacetiletí mládenci.“¹⁸² Pohádka se nezastavuje nad problematikou

¹⁷⁵ Lüthi, Max. 1986, s. 37–38.

¹⁷⁶ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 253.

¹⁷⁷ Vojvodík, Josef. 2006, s. 74.

¹⁷⁸ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 160.

¹⁷⁹ Erben, 2013, s. 154.

¹⁸⁰ Erben, 2013, s. 165.

¹⁸¹ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 261.

¹⁸² Erben, 2013, s. 154–5.

biologické proveditelnosti tak rychlého růstu, postavy se neobávají brzké smrti. Hledí se jen na to, aby chlapci dosáhli brzy věku, kdy je bude možné odeslat na cestu, a tedy z nich učinit pravé hrdiny pohádky. V momentu jejich odchodu pohádka na onen zázračný růst zapomíná a už se o něm nezmiňuje. *Děd Vševěd* je chlapcem ráno, mužem v poledne a navečer starcem. *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* jsou pohádkou předem uzpůsobeni k plnění úkolu, který jejich průvodce čeká. „I začal se Dlouhý natahovat, tělo jeho kvapem rostlo, až byl tak vysoký jako ta jedle; pak sáhl pro to hnízdo a v okamžení smrštil se zas a králevici ho podává. (...) by ho byl i s koněm Široký zamačkal, jak mu břicho kvapně na všechny strany rostlo; bylot' ho najednou všude plno, jako by se byla hora přivalila. Tu potom Široký přestal se nadýmat, odfoukl si, až se lesy ohýbaly, a udělal se zas takovým, jakým byl prve.“¹⁸³ Toto rozšiřování, natahování matérie těla není spojeno s bolestí. Tělo se nevzpírá takovému zacházení, naopak tuto funkci přijímá a plní. S lehkostí se vmžiku rozšiřuje, prodlužuje a stejně rychle opět smršťuje, jako by šlo o pouhé mrknutí oka.

Nic neilustruje ornamentální pojetí těla v pohádkách lépe, než přadleny, jejichž tři těla dohromady tvoří groteskní stroj na předení: „Ta jedna měla dolejší pysk tak veliký, že jí až přes bradu visel; ta druhá pak měla u pravé ruky palec tak široký, že jí celou dlaň zakrýval, a ta třetí, ta měla zase pravou nohu až kupodivu tak rozšlapanou, jako by jí byl cepem rozmlátil.“¹⁸⁴ Podobně působí i podušky pod hlavami soudců, které vnějším ornamentem zdůrazňují těžký vnitřní proces jejich rozhodování: „Soudcové seděli ve svých lenoškách a měli prachové podušky pod hlavami, neboť měli tak mnoho přemýšlet.“¹⁸⁵

Stejně se zachází i s těly zvířat, například v pohádce *Křesadlo* je děsivý vzhled psů ornamentálně stupňován: „(...) na ní bude seděti ohromný pes s očima tak velkýma jako dvě čajové misky, (...) tam sedí pes s očima tak velkýma jako mlýnská kola, (...) Ale pes, který tam sedí na bedně s penězi, má oči tak velké jako dvě kulaté věže.“¹⁸⁶ V pohádce samé není důvodu, proč by psi měli být vybaveni takto velikými orgány zraku. K ničemu neslouží, jsou prvkem pohádkového abstraktního stylu.

Pojetí těla jako rámce je viditelné i v případech, kdy se vyskytují těla naprosto identická. Tak například v pohádce *Dvojčata* jsou si bratři k nerozeznání podobní. „(...) a byli tak jeden k druhému podobní, že ani král otec jednoho od druhého nemoh rozoznat.“¹⁸⁷ V následném ději nerozeznává jednotlivé bratry v soukromí ani žena jednoho z nich. Ani tělo v pohádce nesnese individuální charakteristiku. Stejně tak se vyskytují identické panny, mezi

¹⁸³ Erben, 2013, s. 121.

¹⁸⁴ Erben, 2013, s. 191.

¹⁸⁵ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 54.

¹⁸⁶ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 17–18.

¹⁸⁷ Erben, 2013, s. 155.

kterými si má hrdina vybrat tu pravou. V Erbenově pohádce *Zlatovláska* se dokonce vyskytuje celkem 12 identických těl panen, z nichž pouze jedno se liší zlatými vlasy. V Andersenově pohádce *Malý a velký Klaus* se píše: „Byli v jedné vsi dva muži a oba měli stejné jméno; oba se nazývali Klaus, ale jeden měl čtyři koně a druhý jen jediného. Aby je od sebe rozeznali, nazývali toho, který měl čtyři koně, velkým Klausem a toho, který měl jediného koně, malým Klausem.“¹⁸⁸ Tito dva muži nesou stejné jméno a k rozeznání je jim přidán přívlastek na základě jejich společenského statutu. Pohádka umí vydělit jednoho od druhého na základě pojmenování, ne dle individuálních charakteristik. Neschopnost této deskripce jednotlivých postav krásně ilustruje popis a následné rozpoznání kmotřičky z pohádky *Děd Vševěd*: „'A kterak vypadala?' – 'Tak a tak.' – A král poznal z jeho řeči, že to byla táž osoba, která před 20 lety dceru jeho přisoudila synu uhlířovu.“¹⁸⁹ Nedostatek konkrétních charakteristik králi nebrání v tom, aby přesně určit, o koho se jedná.

Podobně postavy postrádají tváře – nemůžeme-li rozlišit dva muže nesoucí stejné jméno, existence tváře je popřena. Lidská tvář je v rámci těla tím nejvýmluvnějším prvkem individuality. Pohádka maže všechny distinktivní rysy a ponechává postavám pouze formální obličej složený z nutných funkčních prvků – očí, úst, méně často nosu. „Královič šel do zámku a dal se do služby ke koním; nikdo ho nepoznal.“¹⁹⁰ Obvykle není třeba využívat metody kuklení, je-li třeba, podstatu jedince nikdo neobjeví, obličej je němý a nedává se poznat, dokud toho nevyžaduje příběh.

Pohádkovými postavami ve vybraném materiálu nejsou pouze lidé – setkáme se například s oživeným stínem v Andersenově pohádce *Stín* „'No, však jsem si to myslil,' pravil jemný muž, 'že mne nepoznáte! Stělesněl jsem hodně, mám na sobě opravdové maso a šaty.“¹⁹¹ či ztělesněnou duší v *Rybářově duši* Oscara Wildea¹⁹², *Otesánek* je zas obživlým pařezem. Nejen v Erbenově pohádce *Dobře tak, že je smrt na světě* získává vlastní tělo i sama Smrt, která se tak může přilepit na kovářově štokrli. „Smrt se počala vzpínati, rachotila hnáty a klepala dásněma, ale nic nebylo platno, nemohla z místa a musila seděti, jako by ji přikoval.“¹⁹³ V jiné zas Erben poskytuje tělo Jedneru, Dvojimu a dalším číslicím.

¹⁸⁸ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 98.

¹⁸⁹ Erben, 2013, s. 115.

¹⁹⁰ Erben, 2013, s. 152.

¹⁹¹ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 170.

¹⁹² Zde nutno podotknout, jak moc se potýká Wildeova pohádková tvorba s andersenovskou inspirací.

Pohádka *Rybářova duše* je totiž spojením dvou jeho pohádek, *Malé mořské víly* a *Stínu*. V Andersenově pohádce stín počíná žít vlastním životem, získá tělo a nakonec zbaví svého bývalého pána života. Téměř stejně jedná duše rybáře, jen s tím rozdílem že na konci umírají v jednotě tělo i duše rybáře. Schéma pohádky je pak obrácením *Malé mořské víly*, tentokrát je to lidský muž, kdo touží po překročení hranic lidského světa, neobětuje jazyk, aby získal nohy, ale zbaví se vlastní duše, aby získal lásku mořské ženy. A svou zradou ji a nakonec i sebe usmrtí.

¹⁹³ Erben, 2013, s. 196.

Hans Christian Andersen se stal odborníkem v ožívování neživých objektů a zkoumání jejich vlastní tělesnosti¹⁹⁴, ať už mají lidskou formu (*Statečný cínový vojáček*, *Pastyřka a komíníček*), anebo ne (*Stehovací jehla*, *Sněhulák*, *Idunciny květin*, *Hrdlo lahve*, *Len a další*). Oscar Wilde tuto Andersenovu strategii přebírá, a to zejména v pohádce *Jedinečná raketa*, která novým obsahem naplňuje strukturu původní Andersenovy pohádky *Stehovací jehla*. Zároveň ve své nejznámější pohádce *Šťastný princ* oživuje sochu „(...) ačkoli mám srdce ulité z olova, nemohu se ubránit pláči.“¹⁹⁵ a hlavním hrdinou činí ptáka, vlaštovku. Stejně tak mají oba v oblibě postavy květin – *Sedmikráska*, *Růžový skřítek*, *Poslední sen starého dubu*, *Růže z hrobu Homérova* nebo *Co bodlák zažil* u Andersena, *Slavík a růže*, *Šťastný princ i Sobecký obr* u Wildea. Zvířecí postavy jsou též velmi oblíbené; zázračná liška Ryška, která dokáže svým tělem, konkrétně ocasem, neuvěřitelné kousky: „Potom běžela napřed a huňatým ocasem dělala mu cestu: smetala hory, plnila doly a přes brody stavěla mosty.“¹⁹⁶ U Andersena například *Slavík*, který svým zpěvem přemáhá smrt, *Ošklivé kačátko*, které se potýká s vlastní tělesnou nekompatibilitou, v *Malence* se vyskytuje celá plejáda zvířat, od žáby přes chrousta, motýla, myš, krtek až k oblíbené vlaštovce¹⁹⁷. Chroustovo hodnocení Malenky ukazuje, že vnímání krásy (a světa kolem) je silně spojeno s vlastní žitou tělesností: „(...)) a řekl, že je velmi hezká, třeba se naprosto nepodobala chroustu.“¹⁹⁸ Nakonec ji na základě tělesné odlišnosti dokonce odvrhne.

Na pomezí mezi oživením neživého a také člověkem a zvířetem, stojí mořské víly (v Andersenově *Mořské žence* a *Rybářově duši* Wildeově) nebo lidé, kteří ztratili svou lidskou podobu, obvykle jsou proměněni ve zvířata. *Jabloňová panna* není pouze jablkem, ale též holubicí a stromem s květy. V *Divokých labutích*¹⁹⁹ jsou zas bratři proměněni v tyto vznešené ptáky a lidské podoby nabývají pouze v noci: „Když slunce bylo již pod vodou, spadla s nich náhle labutí podoba a tu stálo jedenáct krásných princů, bratří Eliščiných.“²⁰⁰ Koexistuje zde zvířecí a lidská tvářnost: „Tělo měla bílé jako slonovina a její rybí ocas byl ze stříbra a perel.“²⁰¹

¹⁹⁴ I jeho nedávno objevená údajně jedna z prvních pohádek, kterou napsal, *Lojová svíčka* se nese v tomto duchu.

¹⁹⁵ Wilde, 1997, s. 13.

¹⁹⁶ Erben, 2013, s. 146.

¹⁹⁷ Oblíbená vlaštovka je v pohádce tak prominentní, jelikož zastupuje ve zvířecím světě účinný dopravní prostředek. Je to pták, který odlétá do teplých krajín na zimu a dokáže překonat jednoduše velké vzdálenosti. Obdoba létajícího koberce, zázračného koně nebo sedmimílových bot.

¹⁹⁸ Andersen, 1914, s. 165.

¹⁹⁹ Paralelní příběh s pohádkou *Sedmero krkavců* Boženy Němcové.

²⁰⁰ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 138.

²⁰¹ Wilde, 1997, s. 82.

Záliba v tělech, která jsou tvořena pohádkou preferovanými materiály (kovy, sklo, křišťál, kámen a další viz výše) se promítá do častého využívání přirovnání. To totiž umožňuje snadno propůjčit tělům charakteristiky těchto materiálů. A tak jsou v pohádkách vedle lidí doopravdy zkamenělých i ti „staří jako kámen“, vedle panen se zlatými vlasy, které po dopadu na zem zvoní, stojí panny s vlasy zářivými jako by byly ze zlata apod. „Ale ona neodpovídala, neusmála se a na nikoho ani nepohlédla, jako by byla z mramoru.“²⁰² „Myslel bys, že je vyřezán ze dřeva, tak klidně stál.“²⁰³ „Kolem krku má náhrdelník z bledě zelených nefritů a jeho ruce jsou jako uschlé listy.“²⁰⁴ Tělesný materiál ani nemusí být popsán, zjišťujeme ho až v okamžiku jeho destrukce. Tak například v Andersenově *Křesadlu* jsou radní a soudci doslova rozbiti na kousky, ačkoli se během příběhu jevíli jako lidé z masa a kostí. „(...) a hned byli psi mezi soudci a celou radou, chytili jednoho za nohy a druhého za nos a házeli je do výše mnoha sáhů, takže když zase spadli, rozbili se na kousky.“²⁰⁵

Už jen existence živé a mrtvé vody (a podobných prostředků oživení/vzkříšení) neguje podstatnější roli těla v pohádce. Postavy nejsou se svým tělem spojeny. Mohou být zabity, poté jim rány či jiné příčiny smrti zacelí mrtvá voda a ta živá je opět ožíví. Nemají žádné následky, traumata, vzpomínky na smrt. Fungují dál zcela stejným způsobem jako doposud. Stejným způsobem jsou oživeni ti, kdož podlehl kletbě, zkameněli či byli jinak proměněni. Stávají se z nich po jistou dobu entity živé-neživé. „Bratr není živ, ani mrtev,“ pravil k sobě sám.²⁰⁶ To jej ale nezastaví v tom, aby se ho nevydal zachránit.

Postavy v pohádkách běžně dlí v mezeře mezi životem a smrtí – zakleté spící nebo uvězněné panny (v *Jabloňové panně*: „Vrkou! vrkou! Nemáš tu pravou. Tvoje pravá v řece leží, bílé vlny po ní běží. Vrkou! vrkou!“²⁰⁷), zazdění zaživa („Tu se král náramně na kočího rozhněval a za pokutu toho podvodu kázal ho za živa do věže zazdít.“²⁰⁸), mrtví, kteří jsou oživeni, aby oplatili dobrý skutek, který jim hrdina prokázal (*Soudruh na cestách*). Stejně živé-neživé jsou i sličné dívky, které jsou zakleté v tělech ohyzdných stařen: „A tu máš odplatu za svou práci!“ pravil královi a jednou ranou babě svým mečem Samorostem hlavu sřal. Ale tu najednou jako by byl hrom udeřil, tak se země zatřásla a místo baby stála před královicem krásná, tak krásná panna, že se až bál na ni podívat, a děkovala mu, že ji z dlouhého a zlého zakletí vysvobodil“²⁰⁹. Svár těla a duše přímo tematizuje student

²⁰² Erben, 2013, s. 124.

²⁰³ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 152.

²⁰⁴ Wilde, 1997, s. 14.

²⁰⁵ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 26

²⁰⁶ Erben, 2013, s. 157.

²⁰⁷ Erben, 2013, s. 167.

²⁰⁸ Erben, 2013, s. 164.

²⁰⁹ Erben, 2013, s. 159.

v Andersenově pohádce *Přezůvky Štěstěny*: „'Ovšem, cestování je krásné!' vzdychl student. 'Jenom kdyby člověk neměl žádného těla! Kdyby tělo mohlo odpočívat a duch létatí.“²¹⁰ V *Rybářově duši* je duše sama vyhnána z těla s argumentem „(...) vždyť ji ani nevidím. Nemohu si na ni sáhnout. Neznám ji.“²¹¹ Je od těla doslova odříznuta, žije vlastním životem. „A duše stála na opuštěné pláži a dívala se na ně. A když se potopili do moře, s pláčem odcházela přes mokřinu.“²¹²

Podobně tělesnou existenci zastihují i rozličné proměny, metamorfózy, zakletí, které se dějí v okamžiku, bez námahy. Stačí tři kapky krve a ze zastřelené holubice vyroste strom, ze kterého opět vyskočí *Jabloňová panna*. Když není včas dokončena košile z kopřiv pro nejmladšího labutího bratra, zůstane mu jedno křídlo místo jedné z jeho rukou. Jak bylo zmíněno výše, i nemoci, a zejména jejich následná léčba, se vymykají tělesnému prožitku. A tak „byl jednou jeden král a měl tři syny. Když ti tři synové dorostli, rozbolely krále oči tak, že nemohl ani na boží světlo hledět, ale musel ve tmě zůstat, a nikdo mu nevěděl rady ani pomoci.“²¹³, druhý zas tolik toužil po ptáku Ohnivákovi: „až mu pak z toho zármutku počalo srdce vadnout.“²¹⁴ Stejně chřadne i student toužící po lásce: „Vlasy má tmavé jako květy hyacintu a rty rudé jako ta růže, po které touží; ale vášní mu pobledla tvář, že je jako ze slonoviny, a na čelo mu vtiskl pečeť žal.“²¹⁵ Následuje plejáda princezen či kupeckých dcer, které jsou němé, ale při hrdinově řeči (ať už velmi chytré, přihlouplé anebo drzé) se jednoduše podřeknou.

Tělo jako by se v pohádce skládalo pouze z vnějšího obalu, ze kterého výrazněji vystupují ruce, nohy, oči, vlasy a hlava, a ze srdce. Jiné vnitřnosti pohádka nezná. Setkáváme se tak s puklým srdcem, ačkoli stejně porušená střeva by pro hrdinu byla srovnatelně fatální. Jsme svědky usekaných rukou, nohou, vytrhávaných vlasů a vyloupaných očí. V pohádce se nevyhrožuje a netrestá zabitím, ale ztrátou hlavy, ve které je dosaženo nejvyššího stupně izolace. „Jestliže tím sítkem tamten rybník do večera vyleješ, Zlatovlásku ti dám; pakli nevyleješ, přijdeš o hlavu.“²¹⁶

²¹⁰ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 35.

²¹¹ Wilde, 1997, s. 93.

²¹² Wilde, 1997, s. 99.

²¹³ Erben, 2013, s. 135.

²¹⁴ Erben, 2013, s. 144.

²¹⁵ Wilde, 1997, s. 20.

²¹⁶ Erben, 2013, s. 149.



Obrázek 5 Problematika tváře v pohádce na ilustraci Jaroslava Šerýcha k pohádce bratří Grimmů *Honzovo štěstí*.

4. MORBIDITA V POHÁDKÁCH

Pohádky nejsou milé příběhy s hlubokým mravním ponaučením. Jsou plné ohavných zločinů, zdaleka ne všechny jsou po zásluze potrestány. Bratrovraždy jsou oblíbenou kratochvílí, stínání hlav každodenním chlebem a srdce puká ze zármutku, ale i z přemíry lásky. To platí o celém pohádkovém žánru, bez rozdílu. Morbiditou práce rozumí obecně kruté, drastické a nestandardní zacházení s tělem. Jeho porušování, nepřírozené změny tvaru, materiálu a dalších vlastností.

Ve zkoumaném materiálu se opakovaně vyskytly tyto techniky morbidního porušování integrity těla: destrukce povrchu (drásání, škrábání, lámání, tvorba modřin a podlitin, zmodrání, zčervenání až zčernání údů), vnitřní destrukce (na pomezí probodnutí a propíchnutí; pukání, rozpad a roztržštění nebo rozsypání, rozplynutí až po odumření a zmrtnění). Tělo, které funguje jako skládačka – nejprve je dezintegrováno na mnoho kusů, ty jsou opětovně složeny a tělo je opět celé. V kombinaci s živou vodou, usilovným přáním nebo pomocí kouzelných bytostí je pak jednoduše opět oživeno. Zároveň toto skládankovité tělo dokáže absorbovat cizí elementy a zachovat jejich funkčnost.

Díky ornamentálnímu pojetí těla a tělesnosti v pohádkách však postavy neprolévají krev, necítí fyzickou ani psychickou bolest tak jako postavy reálného světa. Proto může malá mořská víla chodit, ačkoli „při každém kroku, který učinila, bylo jí, jak jí čarodějnice předpověděla, jakoby šlapala na špičatá šidla a ostré nože, ale snášela to ráda.“²¹⁷ Proto jsou postavy schopné snášet velké momentální utrpení, jak vypráví stříbrný peníz: „A vyrazila do mě otvor. Není to nic příjemného, když do tebe vyrážejí otvor, ale je-li účel dobrý, sneseme mnoho.“²¹⁸ Sestra v *Sedmi havranech* bratří Grimmů klidně odemyká bránu vlastním prstem: „Chtěla zachránit bratry, kteří byli ve skleněném vrchu, a neměla k němu klíč. Vzala nůž, uřízla si malíček, vsunula malíček do zámku, otočila jím, brána se rozlétla, vešla dovnitř.“²¹⁹ Většina utrpení je silně estetizována a díky celkové absenci psychického prožitku není vnímána mučivě. I proto je možné jej vystupňovat až do krajnosti. Proto čtenáře neudiví existence zahrady, kde visí jeden neúspěšný nápadník vedle druhého: „Na každém stromě viseli tři, čtyři královští princové, kteří se byli ucházeli o princeznu, ale nedovedli uhodnouti těch tří věcí, které jim řekla. (...) Kdykoli zavanul větřík, zachrastily všechny hnáty, až se

²¹⁷ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 86.

²¹⁸ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 132.

²¹⁹ Grimm, Jacob a Wilhelm, 1988, s. 47.

ptáčkové tak polekali, že se již nikdy neodvážili přilétnouti do zahrady.²²⁰ Estetizace smrti a utrpení je vsudypřítomnou složkou pohádky: krvácející zastřelená bílá holubice nebo představa hlemýžďů, kteří „(...) věděli, že je ještě něco na světě, čemu se říká panský dvůr a že tam hlemýžďe vaří, až zčernají, a potom je položí na stříbrnou mísu: co se dále s nimi stane, toho nevěděli. Co to vlastně znamená, býti uvařen a ležeti na stříbrné míse, nedovedli si představit, ale krásné to je zajisté, o tom byli přesvědčeni; a náramně vznešené.“²²¹, dům postavený z kostí utonulých²²². I čarodějnice porušuje povrch svého těla: „Potom se škrábla sama do prsou a nechávala do kotle kapati svoji krev, jejíž výpary tvořily nejpodivnější postavy, až z toho bylo hrůza a úzko.“²²³

Princip izolace funguje i v rámci vnímání těla: vyloupané oči, uťaté údy a zkrácení těla o hlavu jsou základními prvky pohádkové tělesnosti. „Pachole ruce přijalo, do lesa zpátky spěchalo.–'Podej mi, chlapče, živé vody, nechť bude tělo beze škody, jako bývalo.' A ránu k ráně přiložil, a v rukou oheň zas ožil; a v jeden celek srostlo tělo, jako by vždycky bylo celo, bez porušení.“²²⁴ Schopnost izolovanou část těla opět najít a znovu začlenit do původního celku bez ztráty funkčnosti činí z pohádky mistra procesu transplantace. V *Červených střevíčkách* kat Karen vybaví dřevěnými nohama, berlemi a ona pokračuje ve své cestě: „'Nestínej mi hlavy!' řekla Karen, 'neboť bych pak nemohla litovati svého hříchu. Ale usekni mi nohy s červenými střevíčky.' (...) I vyznala se mu ze svého hříchu a kat jí uťal nohy s červenými střevíčky. Ale střevíčky tančily s nožkami dále přes pole do hlubokého lesa. (...) I zhotovil jí dřevěné nohy a berličky (...) šla vřesovištěm dále.“²²⁵ I odloučené části těl v pohádkách mohou žít vlastním životem. Pomocí principu izolace pohádka, a stejně tak tělo v ní, dosahuje výjimečné jednoty.

4.1 DESTRUKCE POVRCHU

Jednou ze základních technik, jak pohádky dosahují dlouhotrvajícího utrpení s patřičným efektem je kontinuální zraňování povrchu těla hrdiny nebo jiných postav. Jak bylo výše zmíněno, pohádkové figury nemají vnitřní život, hloubku, proto je destrukce povrchu mnohem častější, než destrukce vnitřní, které se bude věnovat následující kapitola.

Asi nejznámějšími jsou ony ostré nože, které se zarývají do nohou malé mořské víly při každém kroku. A přes to, malá mořská víla tančí stále. Dokonce se jí místo labutí písňě

²²⁰ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 50.

²²¹ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 37–8.

²²² Tvorba předmětů z částí mrtvých těl je typická pro celou oblast folkloru – zejména v písních.

²²³ Andersen, 1914, svazek 1., s. 85.

²²⁴ Erben, 2013, s. 47.

²²⁵ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 225.

těsně před smrtí dostane labutího tance²²⁶. Podobně trpí hrdinka *Divokých labutí* při spřádání lnu z kopřiv: „Svými jemnými rukama zabořila se do ohyzdných kopřiv, které byly jako oheň; velké puchýře ji pálily po rukách a ramenech, ale ráda to chtěla snášeti, jen když vysvobodí drahé bratry. Každou kopřivu zašlapala bosýma nohama a předla zelený len.“²²⁷ Všudypřítomné je prodírání se hustým lesem „(...) až se rozdrásala do krve.“²²⁸ „Šel do nejtemnější, nejhustší části lesa kde trní rvalo jeho chudobné šaty i jeho obličej, ruce a nohy do krve.“²²⁹ Méně drastická je tvorba modřin a podlitin, krev je přítomna, ale neprýští, není ji vidět. Je uschována pod povrchem a tvoří barevné skvrny na těle – modré a červené. Hravě to ukazuje *Princezna a hrášek* „Bůh ví, co to bylo v posteli. Ležela jsem na něčem tvrdém, až jsem po celém těle samá boule a modřina! To je opravdu strašné!“²³⁰ Ani toto princeznino utrpení nelze brát na lehkou váhu, princezna trpí stejně jako ostatní pohádkové postavy. Utrpení v pohádce je prostě utrpení, nemá hierarchii, nedá se srovnávat. Před dosažením cíle každý pohádkový hrdina trpí – ať už je forma jakákoli (šikana, fyzická bolest, chřadnutí láskou, zakletí, mlčení atd.). K modřinám a podlitinám má hodně blízko i umrzání končetin, údy se nejprve barví mrazem do ruda, poté do modra a v konečné fázi mohou až zčernat odumřít nebo doslova zemřít. „A dotkl se jeho ruky, a ta odumřela.“²³¹ „I šla holčička bosa a nožičky měla červené a modré zimou. (...) Ručky měla již téměř mrtvé zimou.“²³² Podobně je na tom Kay ze *Sněhové královny*: „Malý Kay byl všecek modrý zimou, ba skoro černý, ale nepozoroval toho, neboť mu královna polibkem odčarovala pocit zimy a jeho srdce bylo takřka rampouchem.“²³³ Kayova tmavě modrá až černá barva tvrdě kontrastuje s bílými ledovými stěnami v sále. Malá postavička, takřka zmrzlá usilovně přemýšlí. „(...) Kay seděl úplně sám v mnoha mil dlouhém, prázdném ledovém sále a díval se na ledové kry a přemýšlel a přemýšlel, až to v něm praskalo. Úplně tuhý seděl tiše, že bys myslel, že je nadobro zmrzlý.“²³⁴

Jediný popis, kterým je definován *Šťastný princ*, se věnuje povrchu jeho sošného těla: „(...) byl celý pokryt tenkými lupínky ryzího zlata, oči měl ze dvou třpytných safírů a na jílcí jeho meče plál veliký rudý rubín.“²³⁵ O vše nakonec přichází, ztrácí tím svou identitu

²²⁶ Zde Andersen buduje efektní paralelu hudby a tance. Malá mořská víla měla ten nejkrásnější hlas a zpěv ji dole pod hladinou činil šťastnou. A toho jediného byla nucena se vzdát. Místo zpěvu však získala s lidskýma nohama jinou schopnost uměleckého projevu – tanec.

²²⁷ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 145.

²²⁸ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 225.

²²⁹ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 48–9.

²³⁰ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 97.

²³¹ Wilde, 1997, s. 103.

²³² Andersen, 1914, Svazek 1., s. 241–2.

²³³ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 291.

²³⁴ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 292.

²³⁵ Wilde, 1997, s. 11.

a zůstává mu jen puklé srdce. „Jsem pokryt ryzím zlatem,' řekl princ. 'Musíš je odloupat lupínek po lupínku, a rozdat mým chudým; živí si vždycky myslí, že zlato jim může dát štěstí.“²³⁶ Šťastný princ byl vnímán jako šťastný pouze proto, že byl zlatý. Pohádkový fetiš zlata je zde tematizován slovně i motivicky. Ztrácí zlato, bez smaragdových očí ani plakat nemůže, ztrácí i věrného přítele, zbývá jen srdce z olova.

I povrch těla je díky izolaci schopen absorbovat cizí elementy a zachovat jejich funkčnost. Tak *Soudruh na cestách* „(...) usekl jedinou ranou obě křídla mrtvé labuti a schoval si je,²³⁷ aby jich pak sám použil k pronásledování létající princezny a získal tak odpovědi na její otázky. Malenka též společně s křídly získá schopnost létat, stačí je upevnit na záda: „Každý přinesl Malence dar, ale nejlepší ze všeho byla dvojice krásných křídel od veliké, bílé mouchy. Upevnili je Malence na záda a tak mohla také ona létat s květinou na květinu.“²³⁸ V *Povídce o matce* si hrdinka příběhu vymění krásné černé vlasy za šediny se starou hrobnicí Smrti: „I dala jí svůj krásný černý vlas a dostala zaň šediny staré ženy.“²³⁹ V Erbenově *Jezinkách* pak stařec, který „měl místo očí v hlavě tmavé důlky“²⁴⁰ zkouší postupně troje z velké hromady nashromážděných očí v jeskyni jezinek a je schopen s nimi vidět, jen ne tak, jako se svými vlastními. „Och, běda, běda! to nejsou moje oči; vidím samé sovy!“²⁴¹ Nejsou jeho, ale pasují, protože se jedná o jasně ohraničený orgán, který lze bez problému vyjmout a opět zasadit, stejně jako srdce. Stejně tak může matka v *Povídce o matce* vyplakat své oči do jezera: „Ó, čeho bych nedala, abych se dostala ke svému dítěti!' pravila matka plačíc, i plakala ještě více, až její oči spadly na dno jezera a proměnily se ve dvě drahocenné perly.“²⁴² Všechny postavy jsou tvořeny ze stejných vzájemně zaměnitelných prvků. Stejně dobře pasují vyříznuté jazyky do dvanácti hlav zabitého draka, a to i po roce a po dni. „Tu sáhl myslivec do své torby, vytáhl těch dvanáct jazyků a pravil: 'Snad budou tyto k těm hlavám náležeti.' Hned je k nim srovnali a našli, že ty jazyky skutečně jsou z těch hlav vyříznuty.“²⁴³

Pohádkové tělo, jako by bylo ohraničeným prostorem, do kterého se kromě srdce vejdou i další substance. Ty tělo pohltní, ale v okamžiku, kdy dojde k jeho destrukci, je volně propouští, jako by byla zlomena kletba a vše se vrátilo do původního řádu. Opět vidíme, že tělo je pouhým obalem. Tělo je tak paralelou pohádkové formy samotné, která je též obalem

²³⁶ Wilde, 1997, s. 18.

²³⁷ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 47.

²³⁸ Andersen, 1914, s. 173.

²³⁹ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 56.

²⁴⁰ Erben, 2013, s. 184.

²⁴¹ Erben, 2013, s. 185.

²⁴² Andersen, 1914, Svazek 2., s. 55.

²⁴³ Erben, 2013, s. 164.

schopným do sebe díky sublimační síle začlenit jakékoli prvky reálného světa a zacházet s nimi jako se svými vlastními. Vlk v Červené karkulce i většina draků funguje na tomtéž principu. *Otesánek* je žravým tělem, které v sobě nakonec nese celou vesnici. „Táta se ulekl, vida před sebou tělo jako kamna; otvíralo hubu a koulelo očima. (...) V tom okamžení měl tátu v sobě. Ale čím Otesánek více snědl, tím více se mu chtělo jíst.“²⁴⁴ I Otesánek doplatí na rupturu vlastního povrchu, jeho břicho je rozpáráno motykou. Obal je porušen a vše, co pohltil, je opět svobodné.

4.2 VNITŘNÍ DESTRUKCE

Na pomezí mezi porušováním povrchu a destrukcí vnitřní stojí probodnutí, propíchnutí, rozplynutí, mizení a izolace jednotlivých částí těla. Dochází k nim totiž prostřednictvím povrchu, ale dotýkají se těla jako celku. Probodnutí obvykle končí v srdci, izolace jednotlivých údů či rozpad těla na jednotlivé kusy je též spíše záležitostí povrchu, ale smrtí obvykle zasahuje tělo celé.

Tak ve značně morbidní pohádce *Čáповé*, ve které děti krutě propěvují „Čápe, čápe, leť, Ať jsi doma, hled’! Tvá žena v hnízdě leží, Čtvero mláďat střeží. Jedno bude oběšeno, Druhé bude upečeno, Třetí bude zařezáno, A to čtvrté dětem dáno!“²⁴⁵, matka čápace nabádá své čapí děti, aby se naučily létat: „Tu jest nutno dobře umět létat, je to velmi důležité, neboť toho, kdo neumí létat, probodne generál svým zobákem.“²⁴⁶ Létat se naučí a za nehezkou píseň se nejzlobivějšímu klukovi odvděčí: „V jezeře leží mrtvé děťátko, to usnulo k smrti, to mu přineseme, a on bude plakati, že jsme mu přinesli mrtvého bratříčka.“²⁴⁷ Andersen humorně tematizuje i probodnutí Amorovým šípem (*O nezpůsobném chlapečkovi*). Vlastní probodnutí je silně přítomné v *Povídce o matce* a následuje po popisu zmrzlého trnového křoví uprostřed zimy: „A ona přitiskla trnové křoví k prsům tak pevně, aby je zahřála, až jí trny vnikaly do masa a krev jí tekla velkými krůpějemi; ale trnové křoví vyhnalo čerstvé, zelené lupeny a květy vypučely v chladné zimní noci. Tak teplo bylo na srdci zarmoucené matky.“²⁴⁸ Poté křoví zarmoucené matce poví cestu a ona se vydá dále za svým dítětem bez ohledu na velkou ztrátu krve, kterou právě podstoupila. Rudá krev silně kontrastuje se zimním lesem plným sněhu a černým křovím. Zde probodnutí nemá fatální konec jako například v tragické pohádce *Slavík a růže*. Krev je v ní ještě více ornamentální, jsme svědky postupné

²⁴⁴ Erben, 2013, s. 203.

²⁴⁵ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 152.

²⁴⁶ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 153.

²⁴⁷ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 159.

²⁴⁸ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 52–5.

celkové transfuze z těla ptákov do těla nově vytvořené růže. Ta je nejprve průhledná, poté stříbřitá a poté se postupně zbarvuje do požadované rudé, barvy lásky a krve. I Wildova pohádka pracuje se stejným barevným kontrastem: „A když na nebesích zazářila luna, slavík přiletěl k růžovému keři a nabodl se hrudí na trn. Celou noc zpíval s trnem v hrudi a chladná křišťálová luna se sklonila níž a naslouchala. Celou noc zpíval a trn mu vnikal do hrudi hlouběji a hlouběji a z těla mu odtékala životadárná krev.“²⁴⁹ Zde je probodnutí dokonáno a slavík umírá: „(...) neboť jenom krví srdce slavíkova může zkarmínovatět srdce růže. (...) Ležel mrtev ve vysoké trávě, v srdci trn.“²⁵⁰ Malý střípek zrcadla *Sněhové královny* se dostane do srdce Kaye, nejprve do oka a poté přímo do srdce. Poruší nejen povrch těla, ačkoli ne tak drasticky jako v předchozích případech – skrze oko. Poté putuje tělem, jako by oko a srdce mezi sebou měla tajnou chodbu, čímž tematizuje zástupnou funkci očí a srdce. Z povrchu oční bulvy se dostane dovnitř těla, a posléze mění i materii samotného chlapcova srdce: „Také jemu vlétla střepinka přímo do srdce a to se hned proměnilo jakoby v ledový střechýl. Nebolelo to již, ale střepina v něm zůstala.“²⁵¹ Opět jsme svědky toho, že pohádkové tělo je schopno absorbovat cizí prvky tak, jak by v přirozeném světě nebylo možno.

Porušení povrchu, které vede k destrukci celého těla je známé z *Mořské ženky*, která se za prvního úsvitu po dni, kdy se princ oženil s jinou, vrhá do vln. „Cítila, jak se jí tělo rozplývá v pěnu.“²⁵² Rozplývá se v pěnu, ale smrti necítí. V Andersenově závěru, který bývá často redukován, však získává tělo dcer vzduchu a vyhlídku nesmrtelné duše. Podobně se rozplyne i *Jedinečná raketa*, která zmáčela svůj prach afektovanými slzami. Podobně mizí dvě Erbenovy jabloňové panny bez životadárné vody. I *Statečný cínový vojáček* se rozplývá, přesněji roztavuje. „Cínový vojáček stál jasně osvětlen a cítil strašlivé horko, ale zdali to bylo opravdovým ohněm, či láskou, toho nevěděl. Barvy s něho pustily nadobro; zdali se mu to stalo na cestě, či zda to způsobilo utrpení, také nikdo nedovedl říct. (...) Potom se roztavil cínový voják v jedinou hromádku, a když služka druhého dne vymetala popel, našla jej jako malé cínové srdéčko.“²⁵³ Cínový vojáček plný citu se redukuje na malé cínové srdce, tanečnice naopak zcela mizí ve společném ohni.

Kromě již zmíněného utínání hlav dochází často k izolaci částí těl: *Statečný cínový vojáček* nemá nohu, přeci stojí tak, jako by ji měl a je statečnější, než dvounozí kolegové. Jiný cínový vojáček pocíťuje takové utrpení ve *Starém domě*, že prosí svého pána: „Nevydržím toho!“ řekl cínový vojáček. 'Plakal jsem cín! Je tu tak velmi smutno! Raději mě pusť do války,

²⁴⁹ Wilde, 1997, s. 23.

²⁵⁰ Wilde, 1997, s. 23.

²⁵¹ Andersen, 1914, Svazek 1., 262.

²⁵² Andersen, 1914, Svazek 1., s. 92.

²⁵³ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 16.

necht' ztratím ruce a nohy! To je alespoň změna."²⁵⁴ Malé mořské víle je ustříhnut jazyk: „Vyplázni svůj jazýček, já si jej ustříhnu v odměnu za svoji práci, a ty dostaneš onen silný nápoj. (...) a vystříhla jazyk mořské žence, která nyní oněměla a nemohla ani zpívat, ani mluvit."²⁵⁵ Na podobný problém si stěžuje *Hrdlo lahve*: „To se ti to zpívá, když máš celé údy. Měla bys jen zkusit, co to jest ztratit spodní část těla, mít jenom krk a ústa a to ještě v nich zátku, tak jako já, to bys jistě nezpívala."²⁵⁶ Červené střevíčky odtancují společně s nohama Karen, která pak bere za vděk dřevěnou náhradou. Stín se odděluje od svého pána a následně jej připraví o život, vymění si role: „Stín byl pánem a pán jeho stínem."²⁵⁷ *Rybářova duše* je drasticky odříznuta: „S bronzovými údy a pevnými svaly jako socha vytvořená nějakým Řekem stanul na písku zády k měsíci a z mořské pěny se vynořily bílé paže a kynuly mu a z vln se zvedaly nejasné postavy a holdovaly mu. (...) uchoпил nožík se střenkou ze zelené zmijí kůže a od obrysu svých chodidel odřízl svůj stín a stín se vztyčil, stanul před ním a díval se na něj a byl celý on."²⁵⁸ Duše však na rybáři žádá další drastický čin – prosí jej o jeho vlastní srdce. „A duše mu řekla: 'Musíš-li mě skutečně od sebe odehnat, alespoň mě neposílej do světa bez srdce. Svět je krutý, dej mi s sebou své srdce.'²⁵⁹ Rybář odmítá, nakonec však s duší odchází a tím usmrcuje svou mořskou vílu. Tím podepisuje ortel smrti i sám sobě: „(...) přitiskl své šílené rty na studené rty mořské panny a uvnitř v hrudi mu pukalo srdce. A když přeplněno láskou skutečně puklo, duše do něho našla vchod a vešla do něho a ona a on zas jedno byli jako dřív."²⁶⁰

Na stejném pomezí mezi vnitřní a vnější destrukcí těla je skládankovitý charakter těla a jeho opětovné skládání, které je zmíněno výše a je přítomno ve vícero pohádkách, například *Zlatovlásce*. „Potom ona srovnala hlavu Jiříkovu k tělu, pokropila ho mrtvou vodou, a tělo srostlo s hlavou, takže po ráně ani památky nezůstalo; pak ho pokropila živou vodou, a Jiřík zase vstal, jako by se byl znovu narodil, čerstvý jako jelen a mladost jen se mu z tváří svítila."²⁶¹ Princip znovuzrození, omlazení pomocí totální destrukce těla je znám již z mýtů (připomeňme Osirise nebo Dionýsa).

Vnitřní destrukce v pohádkách není tak častá jako případy porušování povrchu a ty na pomezí mezi těmito dvěma variantami. Jak již bylo výše zmíněno prostor uvnitř těla je zabydlen pouze srdcem, výjimečně pak pozřenými oběťmi. Obvyklá smrt záporných

²⁵⁴ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 253.

²⁵⁵ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 85.

²⁵⁶ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 231.

²⁵⁷ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 177.

²⁵⁸ Wilde, 1997, s. 98.

²⁵⁹ Wilde, 1997, s. 98.

²⁶⁰ Wilde, 1997, s. 118.

²⁶¹ Erben, 2013, s. 134.

pohádkových bytostí je roztržštění na milion kousků: „Kdyby tě chytily polypi, až se budeš vraceti lesem,“ řekla čarodějnice, 'tedy je pokrop jenom jedinou kapkou tohoto nápoje a jejich ruce a prsty se rozlétnou v tisíc kusů.²⁶² Roztržštění těla na malé kousky totiž popírá tělesnou instanci, nepůsobí svou ornamentálností tak morbidně²⁶³.

O puklých srdcích byla zmínka již výše. Je to forma vnitřní destrukce těla. Jelikož srdce je jediným detekovaným obsahem pohádkového tělesného obalu, je to právě srdce, které bývá zasaženo. Příčiny puknutí srdce jsou různé – postavám srdce puká buď přílišným naplněním (viz *Rybářova duše* výše), anebo žalem, neštěstím, nedostatkem. „(...) i hlavinka sklonila se ke květině a srdce ptáčkově puklo nedostatkem a touhou.“²⁶⁴ U Andersena srdce tradičně puká žalem, Wilde tento jasný fakt problematizuje kritickým dovětkem: „A v tom okamžiku se uvnitř v soše ozvalo zvláštní zaprasknutí, jako kdyby tam něco puklo. To se olověné srdce rozlomilo na dva kusy. Byl ovšem strašně krutý mráz.“²⁶⁵ I on se však v závěru vrací k sentimentu, když označí mrtvé tělo vlašťováčka a puklé olověné srdce pohozené na skládce za dvě nejcennější věci daného města, kterých si vyžádal Bůh. Totální vnitřní destrukci zažívá vánoční strom, nejprve je rozštípan a poté dokonce spálen. „I přišel podomek a rozštípal strom na malé kusy; byla jich celá otep. Krásně vzplanula polínka pod velikým kotlem a vzdychala při tom tak z hloubky, že to bylo jako malé výstřely.“²⁶⁶ Existuje i vlídnější způsob vnitřní destrukce: „Pěl slavík bolest svojí lásky.“ „Ale růže byla něma, ani kapky rosné nebylo, jak slza soucitu, na jejích lupenech.“ „A slavík se uzpíval k smrti.“²⁶⁷

Jak již bylo výše zmíněno, pohádky s tělem zacházejí výrazně ornamentálně. Utrpení, krvácení, ztráta končetin a další techniky, které používá, jsou vysoce estetizovány. Díky striktně zachované plošnosti v pohádkách lidových morbidita nevystupuje tak jasně do popředí. Autorská pohádka, která již plošnost porušuje, ale zachovává stejné morbidní techniky, je vnímána v jiném světle. Postavy již nejsou kamenem ve hře či papírovým panáčkem. Prožívají, cítí, jsou více individuálně charakterizováni. Jejich utrpení je tak vnímáno přímo, nelze se od něj oprostít tak snadno jako v pohádkách lidových.

²⁶² Andersen, 1914, Svazek 1., s. 85.

²⁶³ V mnoha dílech žánru fantasy se setkáváme s roztržštěním, rozpadnutím jako formou smrti. Například v sérii o Harrym Potterovi se záporné postavy rozpadají, roztržšťují. Ty dobré leží pohřbeny v hrobě. Zlo ztrácí svou substanci, dobro ji má stále, ačkoli mrtvou. I některé akční filmy kopírují tuto strategii.

²⁶⁴ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 30–1.

²⁶⁵ Wilde, 1997, s. 19.

²⁶⁶ Andersen, 1914, Svazek 1., s. 132.

²⁶⁷ Andersen, 1914, Svazek 2., s. 184.

5. ZÁVĚR

Diplomová práce uvedla do českého kontextu Lüthiho teorii pohádky, která přináší podrobnou stylistiku pohádkového vyprávění a principy rozvíjení pohádkového příběhu bohatě ilustrované konkrétními příklady z materiálu evropských pohádek. Na konkrétním příkladu *Příběhu nejstarší princezny* vymezila základní rozdíly mezi pohádkou autorskou a lidovou a zároveň ukázala nutnost zkoumání pohádky jako celistvého žánru bez striktního oddělování pohádek lidových a autorských (případně jejich adaptací), které jsou nutně vyjádřením téhož žánru. Tuto myšlenku rozvinula i ve druhé části práce, která se věnovala specifickému ornamentálnímu pojetí těla a tělesnosti v pohádkách Karla Jaromíra Erbena, Hanse Christiana Andersena a Oscara Wildea, zejména prvků morbidních, které bývají často vnímány jako nevhodné a nepohádkové. Ukázala, že i tyto morbidní prvky jsou součástí abstraktního stylu pohádky a mají tak své pevné místo v žánru pohádky jako takovém.

V první části je nejprve obecně shrnuto Lüthiho pojetí pohádky, stručné vymezení žánru a jeho charakteristik. Ukazuje, že Lüthiho ojedinělé pojetí v určitých ohledech koresponduje s dalšími teoriemi pohádky (Propp, Čapek, Benjamin, Todorov, Sirovátka). Lüthiho funkční termíny jednorozměrovost, plošnost, abstraktní styl, izolace a univerzální propojení, sublimace a všezahrnující charakter pohádky jsou detailněji rozpracovány a ilustrovány na příkladech v následujících kapitolách (2.1 až 2.5). V poslední podkapitole této části (2.6 Lüthi a autorská pohádka) se práce věnuje základním rozdílům a styčným bodům lidové a autorské pohádky, které je ilustrováno výkladem moderní pohádky *Příběh nejstarší princezny* A. S. Byattové. Zde se díky svéráznému porušování Lüthiho principů ještě jasněji vyjevila síla formy lidové pohádky, se kterou si pohádka autorská dovoluje pracovat volněji, participuje na ní a stává se tak sebevědomou metapohádkou, která balancuje na hraně porušování a dodržování pohádkové formy. Ukazuje též, že pohádka je schopná udržet svou existenci i v rychle se měnících podmínkách dnešní společnosti, zejména díky sublimační síle a všezahrnujícímu charakteru žánru, které jí dovolují začleňovat moderní poznatky vědy, společenskou problematiku i ožehavá témata, která strategií vyprazdňování ztrácejí vlastní vyhrocenost a jsou přístupnější.

Druhá část předkládá na základě explikované Lüthiho teorie specifické pojetí těla a tělesnosti v pohádkovém žánru a ilustruje je příklady z primárního materiálu pohádek Karla Jaromíra Erbena, Hanse Christiana Andersena a Oscara Wildea. Důrazem na nereflektovanou tělesnou zkušenost ukazuje morbiditu jako funkční prvek ornamentální poetiky pohádky jako žánru. Vysvětluje též, že za výrazným posunem vnímání morbidity od lidové pohádky

k autorské stojí základní charakter autorských pohádek, kterým je zejména porušení striktní plošnosti pohádkových postav. Ty získávají, kromě jména, též vnitřní život, niterné prožívání, emoce a hloubku, kterou postavy tradiční evropské pohádky zcela postrádají. Zapojením psychologické zkušenosti, ačkoli i v autorských pohádkách mnohdy ještě velmi omezené, již není tak snadné vnímat tělo pouze jako konvenci, pouhý rám, který je zbaven své substance a je prostředkem, díky kterému lze s pohádkovými postavami manipulovat v průběhu příběhu. Utrpení tak získává vnitřní rozměr, bolest se stává fyzickou a vystupuje do popředí.

Práce přinesla rozšíření Lüthiho teorie na zkoumání pohádky autorské, které se ukázalo nosným. Zejména abstraktní styl, který je oběma podkategoriím pohádky vlastní. Sublimační a všeobjímající charakter pohádky pak naznačil možnosti, kterými se pohádka může dále vydat. Pro další studium se zde nabízí prostor pro soustavnější zkoumání mimoevropských pohádkových látek, které v původní práci zahrnuty nebyly (pohádky Afriky, Asie, Ameriky a Pacifiku).

Ani Lüthi nepodává postačující definici pohádkového žánru jako takového. Otázka „Co je to pohádka?“ tedy nadále zůstává nezodpovězena a nalezení uspokojivé definice žánru stále náleží budoucnosti, pokud je vůbec možné. Úspěšně ale nachází principy, které činí pohádku pohádkou, a na kterých stojí celý žánr i útvary, které na něj přímo či nepřímo odkazují a navazují. Odklonem od zkoumání pohádkových motivů a syžetů však nakročuje k ucelenějšímu vnímání pohádkové narace.

Základním problémem dalšího rozvoje této teorie je nemožnost hierarchizace, odstupňování těchto principů, ke kterým žánr obecně tíhne, ale nutně je všechny nedodrží. Lüthiho teorie je však výborným odrazovým můstkem k dalšímu zkoumání problematiky žánru pohádky a jeho stále se rozšiřujícímu užívání v obecné kulturní sféře.

6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ANDERSEN, Hans Christian, Gustav PALLAS a Karel ŠIMŮNEK. *H. CH. Andersen. Úplný soubor jeho pohádek a povídek*. Svazek 1. Pohádky a povídky pro děti. Praha: B. Stýblo, 1914.

ANDERSEN, Hans Christian, Gustav PALLAS a Karel ŠIMŮNEK. *H. CH. Andersen. Úplný soubor jeho pohádek a povídek*. Svazek 2. Pohádky a povídky pro mládež dospělejší. Praha: B. Stýblo, 1914.

ANDERSEN, Hans Christian. *Pohádka mého života*. 1.: Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

BERNHEIMER, Kate. The Fairy Way of Reading (And Writing): An Introduction. *Evening Will Come: A Monthly Journal of Poetics* [online]. 2013, **2013**(30) [cit. 2016-05-23]. Dostupné z: <http://www.thevolta.org/ewc30-kbernheimer-p1.html>.

Breezes from Wonderland: Maria Tatar's Forum for Storytelling, Folklore, and Children's Literature [online]. Cambridge: Harvard University, 2016 [cit. 2016-08-03]. Dostupné z: <http://blogs.harvard.edu/tatar/>.

Čapek, Karel. *Marsyas; Jak se co dělá*. 2. vyd, Marsyas, 3. vyd. Jak se co dělá. Praha: Československý spisovatel, 1984. Dostupné také z: www.mlp.cz/karelcapek.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: (Archetypy a opakování)*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1993. Oikúmené. ISBN 80-852-4151-X.

ERBEN, Karel Jaromír, OTRUBA, Mojmir (ed.). *Kytice / České pohádky*. 2. Brno: Host s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7294-803-1.

Finally Met Some Fairy Tales I Do Not Like. In: *Breezes from Wonderland: Maria Tatar's Forum for Storytelling, Folklore, and Children's Literature* [online]. Cambridge: Harvard University, 2016 [cit. 2016-06-06]. Dostupné z: <http://blogs.harvard.edu/tatar/2016/03/26/finally-met-some-fairy-tales-i-do-not-like/>.

FLUDERNIK, Monika. Conversational Narration - Oral Narration. In: *The living handbook of naratology* [online]. [cit. 2014-06-29]. Dostupné z: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/conversational-narration-%E2%80%93-oral-narration>.

FRAZER, James George. *Zlatá ratolest: magie, mýty, náboženství*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0488-0.

FREY, Jaroslav. *Boj o pohádku*. Praha: Život a práce, 1942.

GRIMM, Jacob a Wilhelm, FUČÍKOVÁ, Jitka (přel.), Jaroslav ŠERÝCH (il.), *Pohádky*. 2. Praha: Odeon, 1988.

HAAN, Linda de a NIJLAND, Stern. *Princ*. Praha: Meander, 2013. Modrý slon (Meander). ISBN 978-80-87596-31-9.

HRABÁK, Josef. *Poetika: Drobná epika*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 300-306.

HULPACH, Vladimír. *Indiánské báje Střední a Jižní Ameriky*. Praha: Audiostory, 1991.

KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury: Pohádka*. 4 rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008, 541 s., ISBN 978-800-0021-546.

KAST, Verena. *Touha po druhém: o lásce v pohádkách*. Praha: Portál, 2011. ISBN 9788073678586.

Komenského slovník naučný: Pohádka. 1. vyd. Praha: Nakladatelství a vydavatelství Komenského slovníku naučného, 1958, 119–120.

Little Red Riding Hood (Has a Gun). In: *NRA family* [online]. 2016 [cit. 2016-06-04]. Dostupné z: <https://www.nrafamily.org/articles/2016/1/13/little-red-riding-hood-has-a-gun/>.

LÜTHI, Max. *Once upon a time: on the nature of fairy tales*. Bloomington: Indiana University Press, 1970, 179 p. ISBN 02-532-0203-5.

LÜTHI, Max. *The European folktale: form and nature*. Bloomington: Indiana University Press, 1986, xxv, 176 p. ISBN 02-532-0393-7.

MICHEL, Lincoln. Follow the breadcrumbs: why fairytales are magic for modern fiction. In: *The Guardian* [online]. [cit. 2016-05-22]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/may/13/follow-the-breadcrumbs-why-fairytales-are-magic-for-modern-fiction>.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů: Pohádka*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 472-482. ISBN 80-7185-669-X.

OTRUBA, Mojmír (ed.). *Kytice: České pohádky*. Komentář. V České knižnici vyd. 2., upr. Brno: Host, 2013, s. 235-285. Česká knižnice (Host). ISBN 978-80-7294-803-1.

Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí: Báchorky. Praha: J. Otto, 1890, s. 92-93.

PARK, Christine a HEATON, Caroline (ed.). *Caught in a story: contemporary fairytales and fables*. London: Vintage, 1992. ISBN 00-998-6420-7.

PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. *Lexikon literárních pojmů: Pohádka*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc s.r.o., 2002, s. 280-281.

PROKOPOVÁ, Eliška. Česká recepce Andersenových pohádek v druhé polovině 19. století. Česká Budějovice, 2013. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých

Budějovicích, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Dalibor Tureček, CSc.
Dostupné též: <<http://theses.cz/id/o85gr3/>>.

PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Vyd. tohoto souboru 2. Jinočany: H, 2008, 343 s. ISBN 978-807-3190-859.

Příruční slovník naučný, Díl 3.: Pohádka, Praha: Academia, 1966.

SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1998. ISBN 80-85010-06-2.

Slovník naučný, Díl 1.: Báchorka. Praha: Kober a Markgraf, 1860, s. 442.

ŠIDÁK, Pavel. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis, 2013, 325 s. ISBN 978-807-4700-408.

ŠMAHELOVÁ, Hana. Proppova morfologie pohádky v kontextu literárněvědného myšlení. *Český lid. Časopis pro etnologická studia*. 1998, **85**(4), 333-339.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2010, 186 s. Limes. ISBN 978-802-4616-766.

UTHER, Hans-Jörg. The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004, 3 v. ISBN 95141096433.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie: Pohádka*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 285.

VOJVODÍK, Josef. *Imagines corporis: tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host, 2006. Teoretická knihovna. ISBN 80-7294-181-X.

Vyprávěč. BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 215-234.

WILDE, Oscar, ROUS, Lukáš a Zdeněk BERAN (eds.). *Šťastný princ a jiné pohádky*. V tomto souboru 2. čes. vyd. Praha: Slovart, 1997. Pikola. ISBN 80-720-9049-6.

ZDROJE OBRÁZKŮ:

Obrázek 1 a 2

ANDERSEN, H. C., Jean HERSHOLT, Noel DANIEL a Andy DISL. *The fairy tales of Hans Christian Andersen*. Hohenzollernring, Köln, Germany: Taschen GmbH, 2013. ISBN 38-365-2675-1.

Obrázek 3

NIELSEN, Kay, DANIEL, Noel (ed.). *East of the Sun and West of the Moon: Old Tales from the North*. Köln: TASCHEN, 2015. ISBN 978-3-8365-3229-7.

Obrázek 4

ANDERSEN, Hans Christian. *Pohádky Hanse Christiana Andersena*. Praha: Brio, 1995. ISBN 80-858-1534-6.

Obrázek 5

GRIMM, Jacob a Wilhelm, FUČÍKOVÁ, Jitka (přel.), Jaroslav ŠERÝCH (il.), *Pohádky*. 2. Praha: Odeon, 1988.