

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Mgr. Barbara Storchová

POHÁDKA A SVĚT

Interpretace pohádek v kulturologické perspektivě

FAIRY TALE AND THE WORLD

Interpretation of Fairy Tales
under the Perspective of the Theory of Culture

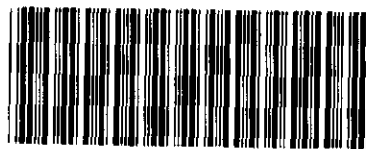
Disertační práce

Vedoucí práce: PhDr. Václav Soukup, CSc.

Praha 2009

Signatura	HK 0228
Inventární číslo	262/2009
KNIHOVNA ANDRAGOGIKY A KULTUROLOGIE Filozofické fakulty UK Celetná 20 - 116 36 Praha 1	

Š-262/2004



2551186146

**Filozofická fakulta
Univerzity Karlovy v Praze**

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

Barbara Jordan

OBSAH

Abstrakt.....	6
Abstract	8
I. ÚVOD.....	10
1. Pohádka jako fenomén	10
2. Metodologická východiska aneb pohádka jako předmět zkoumání.....	12
2.1. Struktura a postup práce	12
2.2. Vymezení pojmů.....	14
2.2.1. Lidovost jako kritérium	14
2.2.2. Hranice žánru.....	17
II. PŘÍSTUPY K POHÁDCE.....	22
1. Úvod aneb záhada podobnosti	22
2. Počátky mytologických zkoumání	25
3. Počátky pohádky jako žánru.....	27
4. První teorie pohádek.....	30
4.1. Migrační teorie.....	30
4.2. Finská geografická škola	31
4.3. Německá mytologická škola	32
4.4. Mytologická teorie	33
5. Antropologické teorie mýtu.....	33
5.1. Antropologická škola	33
5.2. Teorie matriarchátu.....	35
5.3. Ritualismus a funkcionalismus	35
5.4. Francouzská sociologická škola.....	37
5.5. Symbolická teorie	37
6. Psychologické teorie	38
6.1. První psychologizující přístupy	38
6.2. Psychoanalytická teorie	38
6.3. Přístup hlubinné psychologie.....	41
6.4. Další psychologické teorie.....	44
6.5. Amplifikační metoda interpretace.....	46
7. Religionistický přístup	47
8. Strukturální analýza	48
8.1. Strukturální folkloristika V. J. Proppa	49
8.1.1 Morfologická analýza	49
8.1.2 Paleontologická analýza	51
8.1.3 Metodologické souvislosti.....	53
8.2. Strukturální teorie mýtu C. L. Strausse.....	55
8.2.1. Principy strukturální antropologie	55
8.2.2. Mýtus jako reflexe fungování ducha	59
8.3. Narativní gramatika A. J. Greimase.....	61
9. Fenomenologický přístup	62
10. Etnogenetická teorie.....	64
11. Některé další směry a přístupy	65
12. Shrnutí aneb věčné hledání počátku.....	66

III. INTERPRETACE POHÁDEK	72
1. Pohádka a lidská mysl	74
1.1. Psychoanalytická interpretace pohádek	74
1.1.1. Úvodem	74
1.1.2. Pohádka jako sublimovaná sexualita	75
1.1.3. Jeníček a Mařenka aneb překonání orality	79
1.1.4. Červená Karkulka aneb incestní tužba	82
Srovnávací feministická odbočka aneb vlkova závist	88
Zpátky k věci	89
1.1.5. Sněhurka aneb nebezpečí nevinnosti	91
1.1.6. Šípková Růženka aneb únava dospívání	97
1.1.7. Popelka aneb konečně u cíle	101
1.1.8. Pohádky o zvířecím žcnichovi aneb ještě něco navíc	106
1.1.9. Psychoanalýza jako past aneb lest a bída psychoanalýzy	109
1.2. Fenomenologický výklad pohádek	110
1.2.1. Pohádka jako příběh ontogeneze	111
1.2.2. Pohádka jako příběh fylogeneze	113
1.2.3. Význam pohádek v dnešním světě	116
1.2.4. Ne-smysl interpretace	117
1.3. Interpretace pohádek v hlubinné psychologii	118
1.3.1. Pohádka jako stopa archetypální zkušenosti	119
1.3.2. Pohádka Tři pera aneb hrozba rozumu	122
1.3.3. Archetyp Stínu aneb co nechceme znát	135
1.3.4. Animus a Anima aneb osudová touha	140
1.3.5. Amplifikace aneb kroužení kolem smyslu	144
2. Pohádka a společnost	146
2.1. Sociální instituce a vztahy k pohádce	147
2.2. Odraz náboženství v pohádce	150
2.3. Pohádka a rituál	153
2.3.1. Pohádka zobrazuje rituál	153
2.3.2. Pohádka maskuje rituál	154
2.3.3. Pohádka převrací rituál	157
2.3.4. Rituál, skutečnost, či představa aneb malá zpochybňující odbočka	158
2.3.5. Pohádka jako rituál	160
2.3.6. Pohádka jako hra se skutečností	162
2.3.7. Pohádka jako mystická zkušenost	163
3. Pohádka a příroda	171
3.1. Příroda, jak ji vidíme	172
3.2. Příroda jako determinanta	175
3.2.1. Etnogenetická teorie pohádky	175
3.2.2. Herbalistická pohádka aneb proměna z cudnosti	177
3.2.3. Tricksterská bajka aneb šibalský šprýmař	179
3.2.4. Totemová zkazka aneb když se manželé neshodnou	180
3.2.5. Animistická pohádka aneb zaslíbení duchům	186
3.2.6. Kanibalistické příběhy aneb o sežrání	189
3.2.7. Rybářská pohádka aneb o plaváčcích	192
3.2.8. Naturistická pohádka aneb panna a drak	196

3.2.9. Pastevecká zkazka aneb výpravy za bohatstvím	200
3.2.10. Pastevecká sága aneb o zvířatech a lidech.....	204
3.2.11. Selská pohádka aneb o hloupém Honzovi.....	206
3.2.12. Osudová a macešská pohádka aneb o sudičkách a sirotcích	210
3.2.13. Skřítkovská pohádka aneb existují trpaslíci?.....	213
3.2.14. Kastovnická pohádka aneb o zázračných pomocnících	216
3.3. Další možné cesty	220
3.4. Příroda v nás	226
3.4.1. Lidská přirozenost aneb pojednání o etice	226
3.4.2. Co na to evoluční biologie?	229
3.4.3. Macešství aneb nevýhodná investice.....	231
3.4.4. Pomáhat a chránit aneb altruismus a reciprocita	233
3.4.5. Literární darwinismus a kam nás dovedl.....	236
IV. ZÁVĚR.....	240
1. Cesty k pohádce.....	240
2. Hledání podstaty	241
3. Kouzlo nehledaného	243
3. Interpretace smyslu – smysl interpretace.....	246
4. Dobrodružství interpretace	248
V. LITERATURA A PRAMENY	251
1. Literatura	251
2. Prameny	256

Abstrakt

Tématem této práce jsou pohádky jakožto významná součást kultury, která obsahuje obrovské množství výpovědí o světě. Tyto výpovědi však jsou různým způsobem ukryty, zkráceny, zamaskovány či zdeformovány; proto pohádky od počátku své existence přitahují pozornost mnoha různých vědeckých oborů, vybízejí k nejrůznějšímu zkoumání, a postupně se staly předmětem mnoha různých hypotéz, výkladů a teorií.

Práce si klade za cíl jednak popsat, prozkoumat a zhodnotit proměny přístupu k pohádkám v rámci vývoje jejich zkoumání; jednak blíže prozkoumat a porovnat ty přístupy, které se zabývají jejich interpretací, a zamyslet se nad principy interpretace pohádek obecně. Dílčími cíly jsou zamyšlení nad vztahem pohádky, mýtu a rituálu, pohádky a skutečnosti, pohádky a lidské psychiky a nad etičností pohádek.

První část práce nazvaná Přístupy k pohádce představuje historický přehled bádání o pohádce. Protože teorie pohádky zahrnuje tázání po jejím vztahu k ostatním folklorním žánrům, zabývám se zpočátku také bádáním o mýtu, které se zkoumáním pohádky prolíná. Dále popisují první výklady původu a šíření pohádkových látek, pokusy o třídění a klasifikaci pohádek, a konečně teorie, pátrající po smyslu pohádkových příběhů, tedy po tom, na jaké další skutečnosti pohádka odkazuje a jaké různé významy jsou v pohádkách obsaženy.

Ve všech těchto teoriích je patrná snaha vypátrat příčinu strukturní i motivické podobnosti mytologických a pohádkových syžetů na celém světě, a nalézt tak společný původ lidské obraznosti. Tento společný původ je přitom hledán a nacházen v nejrůznějších sférách našeho světa a v nejrůznějších aspektech naší existence – nad námi, kolem nás i v nás samých; v přírodě, v kultuře; ve společnosti i v lidské mysli.

Už samotná šíře způsobů, jimiž je možno k pohádkám přistupovat, naznačuje množství významů, které jsou v pohádce uloženy. Druhá část práce nazvaná Interpretace pohádky pak zkoumá, jaké konkrétní významy je možné v pohádkách odkrývat, a jakými cestami. Soustřeďuje se tedy na takové přístupy, které odhlízejí od diachronního aspektu i od genealogických vztahů mezi jednotlivými syžety, a zabývají se pouze interpretací, tj. pátráním po hlubším smyslu či významu pohádek.

Výchozím předpokladem je přesvědčení, že existence různých přístupů k výkladu nikterak nesnižuje jejich hodnotu, a že prozkoumáním různých teorií lze pohádku nahlédnout v její celistvosti. Tato část tedy předkládá příklady detailních analýz konkrétních pohádek – od psychoanalytických, hlubinně psychologických a fenomenologických interpretací, spatřujících původ pohádek v lidské psychice a jejích univerzálních strukturách, přes historizující výklady hledajících v pohádkách otisk sociální reality či reality přírodních podmínek, až k teoriím religionistickým, zabývajícím se vztahem pohádky k náboženské zkušenosti, a nakonec k výkladům sociobiologickým, vysvětlujícím pohádku na základě principů naší geneticky naprogramované mysli.

Jednotlivé interpretační metody jsou zblízka zkoumány a porovnávány, komentovány a různým způsobem usouvztažňovány. Pátrání po tom, co všechno a jakým způsobem se dá v pohádkách hledat, přitom odhaluje mnohé nejen o pohádce samotné, ale také o podstatě oněch vědních disciplín, o povaze a smyslu interpretace obecně, a konečně i o způsobech, jimiž člověk vnímá a prožívá svět.

Abstract

This work is concerned with fairy tales as significant part of culture which contains huge number of information about the world. However, these information are in different ways hidden, distorted, masked or deformed; that's why, from the beginning of their existence, fairy tales have been attracting attention of many fields and challenging to various examining, and gradually, they became an object of many different hypotheses, interpretations and theories.

The aim of this work was to describe, survey and review changes of approach to fairy tales within the development of this research on the one hand, and to inspect more closely and to compare the approaches which deal with particular interpretations on the other hand. Finally, to inquire into principles of interpretation in general. Partial aims were also to try to examine relation between fairy tale, myth and ritual, between fairy tale and reality and fairy tale and human psychic; moreover, to survey ethical principles in fairy tales.

The first part of the work, called *Approaches to Fairy Tale*, represents a historical review of research of fairy tale. Since the theory of fairy tales includes examining of its relation to other folklore genres, I also deal with research of myth which blends with that of fairy tale. Next, I describe the first explanation of origin and expanding of fairy tale themes and first attempts to sort them and classify them. Finally, I survey the theories searching for the meaning of fairy tales, i.e. other denotations and significances which fairy tale contains and refers to.

In all these theories we can observe attempt to find reason of structural and motivic similarity of mythological and fairy tale stories all over the world, and thereby to discover common source of human imagination. The common source is being quested and found in very different spheres of our world and in very different aspects of our existence – above us, around us and inside us; both in nature and in culture; in society as well as in human mind.

The wide scope of different ways to approach fairy tales already indicates big amount of meanings which fairy tales encompasses. The second part of this work, called *Interpretation of Fairy Tale*, explores which particular meanings are to be discovered in fairy tales, and in which ways. It thus focuses on such approaches which leave aside

diachronical aspect as well as genealogical relations between particular stories so as to deal only with searching for deeper sense or meaning of fairy tales

My basic conviction presumes that existence of different ways of interpretation by no means lowers their relevance and that by surveying different theories we can grasp fairy tale in its wholeness. This part therefore consists of detailed analyses of particular stories – starting with psychoanalytical, depth-psychological and phenomenological interpretations assuming origin of fairy tales within human psyche and its universal structures, continuing with explications looking for imprint of social reality or natural conditions, up to the religionistic theories dealing with fairy tale's relation to religious experience, and finally ending up with sociobiological interpretations explaining fairy tale in terms of genetically programmed principles of human mind.

Particular methods of interpretations have been closely investigated and compared, commented and criticized, and various relations between them has been stated. Search for whatever and in which way can be quested in the stories discovers in the same time a lot not only about fairy tale as it stays but also about nature of those scientific disciplines, about principles and effects of interpretation in general, and finally also about the ways of human perceiving and experiencing of the world.

I. ÚVOD

1. Pohádka jako fenomén

Tato práce se zabývá pohádkou jakožto fenoménem, který je neodmyslitelnou, trvalou a naprosto univerzální součástí kultury. Pohádky představují nesmírně rozsáhlou a rozmanitou součást folkloru, která je ovšem obvykle vnímána jako vyprávění určené pro děti, a tedy jako žánr v jistém smyslu níže postavený či méně závažný než některé jiné žánry, ať už folklorní či umělecké. Proto byla v rámci obecného historického vývoje přístupů k výkladu textu věnována pohádkám tradičně menší vědecká pozornost než například mytologii, a taky jejich odraz v ostatních oblastech kultury, jako je výtvarné umění či hudba, je obecně mnohem menší než například odraz mýtů či legend.

Na druhou stranu, s pohádkami se – narozdíl od mýtů – setkává v určité podobě naprostá většina lidí, a navíc v zásadě formativním období dětství; proto lze předpokládat, že pohádky významnou měrou ovlivňují vztah člověka ke světu, jeho vnímání a prožívání. Takovouto funkci mají samozřejmě i jiné projevy lidské kultury; předmětem podobně zajímavých studií může být samozřejmě celý folklor. Pohádky však tím, že jsou z principu epické, a tedy nevytvářejí jen obrazy, ale souvislosti, v sobě mohou uchovávat mnohem více významů než jiné, lyrické či neslovesné folklorní žánry.

Tato práce se tedy bude věnovat pohádce jakožto fenoménu představujícímu relativně uzavřený systém, který však v sobě uchovává navrstvení nejrůznějších druhů výpovědí o světě. Uchopování a interpretace těchto výpovědí, jakož i způsobů, kterými v sobě pohádka tyto výpovědi uzavírá, se samozřejmě liší podle různých koncepcí, v rámci nichž je k pohádkovému materiálu přistupováno. Existuje tak mnoho výkladů pohádek – od historizujících teorií, hledajících v pohádkách odraz historické skutečnosti zejména ve smyslu sociálních institucí, přes antropologické teorie, zabývající se různým způsobem vztahem pohádky, mýtu a rituálu, až k psychologickým interpretacím, vykládajícím pohádky na základě teorie archetypů a kolektivního nevědomí či pomocí psychoanalýzy.

Mým východiskem je předpoklad, že existence různých přístupů k výkladu nikterak nesnižuje jejich hodnotu, a že prozkoumáním celého spektra těchto teorií nahlédneme pohádku v její celistvosti, přičemž se pokusíme nalézt odpovědi na některé otázky. Tematické okruhy, kterých se budeme dotýkat, jsou například:

- Vztah pohádky a mýtu. Mýtus jako možný pramen pohádky versus mýtus a pohádka jako dvě paralelní formy. Do jaké míry se v pohádce odráží mýtus jako původní forma syžetu. Či snad naopak?
- Do jaké míry obé odráží tytéž univerzální psychické skutečnosti.
- Do jaké míry lze v pohádkách nalézat odraz historické skutečnosti.
- Pohádka a obřad. Pohádka jako odraz různých kultovních činností. Geneze motivů v souvislosti s obřady apod.
- Pohádka jako způsob výkladu světa. Pohádka jako vytváření řádu, vysvětlování řádu, nebo pouhé konstatování řádu. Neboli: je skutečně prvotním znakem pohádky – oproti mýtu – záměrná výchovnost? Tedy, je pohádka eticky „upraveným“ mýtem o tom, „jaký má svět být“, či pouze jiným typem vyprávění o tom, „jaký svět je“? Neboli, jsou pohádky morální či amorální?
- Čím to, že klasická pohádka, vyznačující se výsostnou schematičností dějů, černobílostí a průhledností charakterů – tedy znaky přisuzovanými jinak literatuře „pokleslé“, vycházející vstříc zaběhnutému vkusu i sentimentálnímu očekávání happy-endu – stojí evidentně a nepohnutě zcela mimo kategorie pokleslosti, kýče či podbízivosti?
- Proč jsou hrdinové pohádek často postavami bez jakékoli psychologické motivace, jakoby naprogramovanými k svému údělu, proč se nikdy nevzpěčují svému osudu, proč tak urputně a mnohdy nesmyslně drží své slovo?
- Proč jsou hrdinové často zkoušeni na hranici lidskosti; proč jsou pohádky často drastické; jsou pohádky kruté?
- A konečně: co to vůbec znamená, že pohádka na něco odkazuje, něco symbolizuje, a kde se to tam vzalo?

Tato témata nebudou předmětem systematického tázání či zkoumání; v podobě naznačených odpovědí i znovuvyvalých otázek se však čas od času budou vynořovat a zase mizet, tak jak budeme postupovat po naší vlastní cestě, již popisuje následující kapitola.

2. Metodologická východiska aneb pohádka jako předmět zkoumání

2.1. STRUKTURA A POSTUP PRÁCE

V první části práce, nazvané **Přístupy k pohádce**, se seznámíme s vývojem vědeckého bádání o pohádce. Protože zkoumání pohádky zahrnuje tázání po jejím vztahu s mýtem a vůbec po jejím místě v rámci slovesného folkloru, obsahuje tento historický přehled také bádání o mýtu a obecnější folklorní teorie. Tato část je členěna víceméně chronologicky, tak aby vystihovala postupné proměny pohledu na slovesné folklorní útvary, od prvních teorií mýtu, přes vyčlenění pohádky jako specifického žánru hodného pozornosti, první teorie jejího původu a první pokusy o klasifikaci až k formování metod jejího zkoumání a konečně k různým pokusům o interpretaci. Cílem je představit pohádku jako žánr, který přitahuje pozornost různých vědních oborů, a vyložit způsoby, kterými k němu bylo a je přistupováno.

Druhá část práce, nazvaná **Interpretace pohádek**, se blíže věnuje těm vybraným přístupům, které je možné označit jako interpretační. Jsou to přístupy, které víceméně odhlíží od historického aspektu vzniku příběhů, nezkoumají genezi a vzájemné genealogické vztahy jednotlivých pohádek či jejich souborů tak jako etnografie či folkloristika, ani se nezabývají rozbořem stylu jednotlivých autorů tak jako literární věda, nýbrž snaží se nacházet v pohádkových příbězích jakýsi další, hlubší smysl. Cílem této části je jednak zblízka prozkoumat jednotlivé interpretační metody, zjistit, nakolik si protirečí, nakolik se doplňují či do jaké míry jsou si podobné, jednak se zamyslet nad principy a smyslem interpretace obecně.

První část práce představuje víceméně ucelený výklad vývoje bádání, ve kterém se snažím nacházet určité tendence, paralely, srovnání či reálné souvislosti. Protože tato část je vlastně historickým přehledem, v němž hraje roli i chronologie bádání, uvádím zde kromě bibliografie uvedených děl také rok jejich prvního vydání. Druhá část pak vychází primárně z již existujících interpretací pohádek, jež však jsou nejen různým způsobem komentovány, usouvztažňovány a uváděny do dalších souvislostí, ale střetávají se zároveň s mými vlastními interpretacemi.

V obou částech pomíjím přístupy tzv. duchovních či ezoterických věd, které stojí mimo oblast vědy, ale také filozofičtější přístupy, které se mírou abstrakce příliš vzdalují mému záměru.

Detailnější popis postupu práce, jejího členění i strukturace je uveden před každou ze dvou hlavních částí. Dílčí závěry, shrnující první část práce nazvanou **Přístupy k pohádce**, jsou uvedeny na jejím konci v kapitole 12./II. V části nazvané **Interpretace pohádek** je pak každý typ interpretace provázen úvodním slovem na začátku a dílčími shrnujícími závěry na konci.

Celá práce je členěna na pět hlavních částí, označených římskými číslicemi; ty jsou pak číslovány vnitřně, bez opakovaného psaní oné římské číslice. Při vnitrotextových odkazech je vždy uvedeno kombinované či jednoduché číslo kapitoly a za lomítkem pak číslo jedné z šesti hlavních částí (římskou číslicí).

Ve vlastním textu se v celé práci důsledně držím nejnovější pravopisné normy, avšak v citovaných textech se některá slova (jako např. *folklor*, *stadium*, *impulz*, *difuze* aj.) vyskytují i v jiných pravopisných podobách. Podobně variuje i tvarová podoba některých slov v závislosti na citovaných textech. Citace z odborné literatury jsou označeny uvozovkami a kurzívou, citace z pramenů (nejedná-li se o vyjádření přímé řeči) pouze kurzívou. V případě citace textu pohádky uvádím čísla stránek, nikoli však při odkazování na pohádku jako celek.

2.2. VYMEZENÍ POJMŮ

Ačkoli bylo řečeno, že předmětem zkoumání jsou v této práci v první řadě přístupy k pohádce a její interpretace, je potřeba definovat, co vůbec rozumíme pojmem pohádka, a vymezit tak vlastně rozsah zkoumání. Otázka pojmového a terminologického rozlišení je totiž klíčová, ovšem v případě tohoto literárního žánru také velmi komplikovaná, neboť sám pojem jednak prošel historicky určitými změnami, jednak bývá i v současné době v obecném povědomí chápán různě – nejčastěji velmi široce. V našem pojetí se budeme snažit uchopit pohádku také v poměrně značně širší (čehož důsledkem bude nezbytně vnitřní diferenciaci, jejíž různé varianty budou také nastíněny), nicméně určitý druh pohádky se bude častěji ocitat v ohnisku našeho zájmu, jiné druhy budou zmíněny jen okrajově, a konečně, některé typy vyprávění, které bývají v nejširším obecném povědomí označovány také jako pohádky, nebudou do oblasti tohoto bádání zahrnuty vůbec.

Nicméně je třeba zdůraznit, že vzhledem k tomu, že cílem této práce je zkoumat především různé způsoby, jakými může být na pohádku nahlíženo a jakými může být pohádka interpretována, je nutno pojem pohádka chápat a používat v tom smyslu, v jakém jej používají uvedené teorie. Znamená to tedy, že v jednotlivých případech může být pojem užíván někdy v širším, někdy v užším smyslu – jak bude v jednotlivých případech patrné.

2.2.1. Lidovost jako kritérium

Velmi zjednodušeně lze říci, že oblastí našeho zájmu (a zároveň samozřejmě oblastí zájmu zkoumaných teorií) budou pohádky lidové, tj. takové, které se dochovaly ústní tradicí a byly v některém okamžiku tohoto tradování pouze sebrány, tj. zapsány sběratelem, nikoli vymyšleny autorem (taky je možné nazývat tyto pohádky např. neautorské či folklorní), zatímco z oblasti našeho zkoumání naopak zcela vyjmeme pohádky umělé, autorské, tj. takové, které vznikly z pera jednoho autora jako literární výtvar.

Toto rozhodnutí je celkem pochopitelně odůvodnitelné: naše bádání nebude literárněvědné, nýbrž kulturologické, a tedy nám nepůjde o příběhy vytvořené jedním autorem, nýbrž o takový literární žánr, jehož nejvlastnější podstata tkví – samozřejmě

vedle určitých kompozičních, tematických a motivických znaků – v tom, že je to původně lidové, ústně tradované vyprávění, které nevzniklo prvotně se záměrem literárním, nýbrž čistě vyprávěcím. Lze totiž předpokládat, že takovéto příběhy jsou nejen významnou složkou každé kultury, ale také jakýmsi sedimentem všeobecné lidské zkušenosti. (Stejně východisko je samozřejmě vlastní i všem teoriím a interpretacím, které uvedeme. Literárněvědné studie zabývající se umělými příběhy – byť pro děti – pomíjíme.)

Hned na počátku je však třeba přiznat, že ono kritérium „lidovosti“, za jejíž esenci bývají lidové pohádky – narozdíl od pozdějších pohádek autorských – považovány, je poněkud problematické a že dělicí čáru mezi pohádkami umělými a lidovými je velmi nesnadné udělat.

Prvním důvodem je to, že ona „původnost“ pohádek nemohla být vlastně nikdy dokonale zachycena, neboť z jakéhokoli zapsaného pohádkového tvaru nelze odmyslet něčí osobní autorský vklad. Bylo by samozřejmě možné (a mnohdy se tak dělo) snažit se na základě nejrůznějších literárně historických a srovnávacích výzkumů očišťovat dochované podoby pohádek od domnělých autorských či jiných „nepůvodních“ vkladů a teprve po rekonstrukci jakýchsi prvotních prapodob těchto příběhů se snažit dobrat „skutečného“, „původního“ významu. Avšak představíme-li si nesmírnou dynamiku procesu vznikání pohádek (kterou lze nahlédnout pouze z jistého odstupů), uvědomíme-li si rozmanitost, různorodost a zároveň překvapující podobnost pohádkového materiálu, je nasnadě, že v obrovské šíři variant, v proměnlivosti a pružnosti jednotlivých příběhů lze těžko hledat něco jako prvotní znění. Jakékoli zapsání pohádky přitom muselo být vždy nutně aktem navýsost statickým, zmrazujícím příběh jednak v podobě, kterou víceméně náhodou (dle povahy a nálady vypravěče a vůbec situace) v tu chvíli získal, zejména ale – a to je to, oč nám nyní jde – v podobě, kterou mu chtě nechtě vtiskl sběratel, jakkoli by byl bez literárních ambicí (což ostatně navíc jistě není případ pohádek dochovaných v dostupných sbírkách).

Druhá věc je ta, že v pohádkách se během procesu tradování – právě díky jejich původně zcela neautorskému charakteru a tedy zcela volnému způsobu nakládání s nimi – nebyvalým způsobem navrstvily a usadily prvky velmi různorodé, vzniklé nejen v obrovském časovém i územním rozsahu, ale vstřebávající do sebe (navzdory

původním představám romantických badatelů) také vlivy nejrůznějších jiných žánrů z oblasti slovesnosti psané.¹

Proto pochopitelně není možné rozdělit čistým řezem pohádky lidové a umělé; je třeba mít na vědomí, že jediné kritérium, podle něž lze vyjádřit onen – jinak přirozeně vnímaný – rozdíl mezi jednotlivými typy pohádek, je míra autorského dotvoření či přetvoření původně ústně tradovaných příběhů.

Míra adaptace bývá různým způsobem rozlišována, podle toho, nakolik v konečném tvaru prvky či principy pohádky převažují či jsou pouze integrovány do jiného literárního útvaru. Většinou bývají rozlišovány zhruba tři typy adaptace pohádek: od klasické adaptace, reprezentované pohádkami bratří Grimmů nebo K.J.Erbena (tedy to, co bývá obecně vnímáno jako „klasické“ pohádky), přes autorské adaptace, představované např. pohádkami Charlese Perraulta (které ovšem trochu paradoxně bývají – přes velkou míru autorského vkladu – také mnohdy vnímány jako ty „pravé“ pohádky), a konečně pohádky vsutku autorské, ve kterých je již patrný výrazný odklon od folkloru i původní poetiky. Z našich pohádek by mezi ně patřily např. pohádky Werichovy, Čapkovy či Ladovy. (ŠMAHELOVÁ 1989)

Vedle toho existuje ještě rozsáhlá oblast útvarů, které již mezi pohádky odborně zařazovány nejsou, avšak v obecném povědomí tam bývají také často zahrnovány – tento typ, který bychom mohli nazvat pohádkový příběh pro děti, představuje u nás např. Rumcajs, Křemílek a Vochoomůrka a spousta jiných (často animovaných) příběhů.²

To, co je tedy předmětem zájmu této práce, je především pohádka v podobě klasické adaptace. Do okruhu zkoumání naopak nejsou vůbec zařazeny pohádkové příběhy pro děti, ale ani pohádky autorské. Ten typ vyprávění, který bývá nazýván

¹ Názory na rozhodující míru vlivu psané literatury na pohádky, potažmo jakýchkoli umělých výtvorů na folklor všeobecně, jsou reprezentovány tzv. recepční teorií folkloru, jejímž zastáncem byl u nás např. O.Hostinský a která – narozdíl od teorie produkční, vymezující folklor jako to, co je původní, lidové, neautorské – zdůrazňuje skutečnost, že folklorními, a tedy vlastně lidovými, se stávají výtvoři jakéhokoli – i literárního – původu, jestliže zlidoví, tj. jsou „tvořivě převzaty“ a přisvojeny širším okruhem lidí (používá se tzv. kritérium tří generací). Přesvědčení o klíčové úloze literatury pro folklor (u nás např. Václav Tille) vyústilo až v teorii o odvozenosti folkloru, podle které lidská duše netvoří, pouze reprodukuje, a v koncepci aristokratického původu folkloru (zejm. ruská „historická škola“ v čele s V. Millerem). (VLAŠÍN, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 116)

² V části III., zabývající se rozбором interpretací pohádek, budeme ovšem slovo *příběh* používat nikoli ve smyslu tohoto terminologického rozlišení, nýbrž v běžném slova smyslu, tj. namísto přesnějšího slova *syžet*, a to z důvodů víceméně stylistických.

autorská adaptace, je pomezí a bude zmiňován jen tehdy, bude-li funkčně použit v rámci jednotlivých blíže popisovaných interpretačních přístupů.

Když máme vymezen předmět zkoumání ve smyslu oddělení autorského materiálu od – řekněme – folklorního, zbývá vysvětlit, co z oblasti těchto folklorních vyprávění budeme a co nebudeme zařazovat pod pojem *pohádka* ve smyslu žánrovém.

2.2.2. Hranice žánru

Po vymezení oblasti našeho zájmu na oblast lidové, folklorní tvorby se před námi ovšem rozestře ještě značná šíře různých typů takovýchto neautorských narativních forem – od pohádky a pověsti přes bajku, legendu, epos či ságu až k mýtu, včetně speciálnějších forem jako je lidová báchorka, humorka či povídačka. V této obrovské tematické rozmanitosti folklorních slovesných útvarů není klasifikace a žánrové rozlišení jednotlivých narativních typů snadným úkolem, právě v důsledku výše popsané neřizovanosti až živelnosti jejich vzniku, a vymezení pohádky jako žánru se tím značně problematizuje.

Jednak bývá někdy obtížné odlišit pohádku od žánrů nepohádkových, neboť vzhledem k původně ústně tradovanému znění jakýchkoli lidových vyprávěcích útvarů se předěl mezi nimi často rozplývá mnohem víc, než jak je tomu u slovesnosti psané. Nápadný problém ale také nastává, uvážíme-li časovou a zejména prostorovou – a tedy mezijazykovou platnost těchto označení. Některé z nich, jako mýtus nebo legenda, mají poměrně jasně stanovenou formu a používají se ve stejném smyslu – a mnohdy i ve velmi blízké podobě – napříč všemi jazyky. Jiné jsou naopak užívány pouze pro určitou oblast nebo se vztahují ke konkrétnímu časovému období – příkladem by mohla být v českém jazykovém kontextu např. naše romantická *báchorka* či germánská či severská *sága* (zatímco anglické *saga* nebo *folk saga* má dosti odlišný a také mnohem širší význam).

V jiných označeních panuje mezi jednotlivými jazyky značná flexibilita jejich použití; z nepřesného používání a obsahového překrývání těchto termínů mohou pak vzejít mnohé zmatky, ale těžko tomu lze zabránit, neboť obecně, univerzálně platné a jednoznačně přeložitelné definice jednotlivých forem nelze vypracovat: Jakkoli se nám totiž povede vytvořit z našeho pohledu přesnou, dokonale vystihující definici jednoho narativního žánru, shledáme, že při aplikaci tohoto pojmu v jiném kulturním okruhu –

ale stačí už jen v jiném jazyce – se všechny diferenční znaky rozmlží a některé zmizí úplně.

Tyto obtíže lze dobře ilustrovat právě na vzájemné nekompatibilitě anglické a české terminologie v označení lidových slovesných útvarů, potažmo přímo na problému s pojmem pohádka. Ačkoli bádání o pohádce i jiných slovesných útvarech probíhá paralelně v anglofonní, frankofonní či germanofonní oblasti stejně tak jako u nás (a zejména z anglofonní odborné literatury čerpá i tato práce), není terminologie pro označování jednotlivých narativních žánrů nijak sladěna a každý jazyk užívá těchto označení po svém.

Podíváme-li se například na anglickou terminologii, zjistíme, že anglická označení nijak přesně nekorespondují s českými pojmy. Některé z anglických termínů mají mnohem větší rozsah – například anglické *folk tale* (psáno také jako *folktale*) je tradičně používáno pro v zásadě všechny typy tradičních ústních vyprávění, a odpovídá tak českým označením *pohádka*, *pověst*, *povídáčka*, *lidová povídka*, přičemž v češtině žádný pojem těmto pojmům nadřazený neexistuje. Jiná označení jsou typicky anglická a čeština pro ně zažitý ekvivalent nemá – např. *numskull tale* (někdy také *numbskull tale*) nebo *trickster tale* (nejčastěji bývají překládány jako pohádky o hlupácích a pohádky o šibalech.)³

Českému pojmu *pohádka* také plně neodpovídá žádné z anglických, ale ani např. francouzských označení. Nejbližším ekvivalentem je patrně anglické *fairy tale* (psáno také jako *fairy-tale*), jako přibližný ekvivalent funguje také širší *household tale*. (Ve francouzštině těmto dvěma termínům dosti přesně odpovídají *conte de fées* a *conte populaire*.) Označení *fairy tale* – z angl. *fairy*, označujícího vílu, skřítku či podobnou nadpřirozenou bytost (stejně tak jako francouzské *conte de fées* – z fr. *fée* – víla) – implikuje jako klíčovou přítomnost těchto bytostí v příběhu, ačkoli ty jsou součástí jen určité, ne zcela převládající části pohádek. Širší chápání slova *fairy* však připouští také významy jako „čarovný“, „tajemný“ a – definice kruhem – „pohádkový“ (srov. *fairyland* - říše pohádek); v tomto smyslu se tedy termín *fairy tale* blíží pojmu *pohádka*. Označení *household tale* a *conte populaire* jsou naopak tak všeobecná, že mohou být užita pro téměř jakýkoli typ vyprávění. Někdy se pro nadpřirozené, fantastické příběhy používá v angličtině označení *wonder tale* jako protiklad k pojmu *legend*, který

³ Srov. THOMPSON 1977, HEUSCHER 1974.

vyjadřuje alespoň prvotní spjatost s historickou skutečností; ani v tomto případě tedy anglický pojem nijak významně nekoresponduje např. s českým označením kouzelná pohádka.

Podstatně bližší našemu jazykovému kontextu je patrně německé *Märchen*, které, jak se zdá – nepochybně i z důvodů větší kulturní blízkosti – svým sémantickým rozsahem poměrně přesně odpovídá českému pojmu *pohádka*.

Vidíme, že terminologická rozrůzněnost pojmů označujících tyto narativní žánry je značná; ostatně žádná ze sbírek, považovaných za klasický prototyp sbírky pohádek (např. pohádky Perraultovy, bratří Grimmů či Erbenovy), neobsahuje čistou esenci toho žánru, který označuje angličtina jako *fairy tale*, nýbrž obvykle zahrnuje i několik žertovných příběhů či útvarů hraničících s pověstí či bajkou. Nicméně ve všech jazycích je žánr, kterým se hodláme zabývat a který označujeme jako pohádka, chápán jako klasický vyprávěcí útvar z oblasti lidové slovesnosti, odehrávající se kompletně v nereálném světě, v neurčitém místě i čase, a obsahující jistou posloupnost motivů a epizod.

Máme-li se přidržet některého z konkrétních existujících pojetí tohoto žánru, pak to bude v zásadě pojetí, které vešlo do odborného povědomí zejména zásluhou tzv. historicko-geografické školy a které je zachyceno ve všeobecně uznávaném mezinárodním katalogu pohádkových syžetů A.Aarneho a S.Thompsona.⁴ Toto pojetí ovšem zahrnuje vedle pohádky kouzelné či fantastické (*Tale of Magic*), která představuje pohádku v užším, vlastním smyslu slova a která rozhodující měrou ovlivnila populární, široce přijímanou představu o pohádce, také jiné typy pohádek, jako jsou pohádky o zvířatech, pohádky legendistické či pohádky humorné, které poněkud odsuneme na okraj našeho zájmu, neboť svou podstatou velmi hraničí s jinými žánrovými typy (a také z nich nepochybně pocházejí). Zvířecí pohádka tak hraničí s bajkou či alegorickým příběhem, majícím přednostně mravní, naučný záměr; legendistické pohádky (tj. z našeho prostředí např. takové, kde vystupuje svatý Petr či Pánbůh na cestách) s náboženskými příběhy a legendami, které jsou spíše ilustrovanou naukou; humorné pohádky pak s žánrem anekdoty, který má vůbec jiné zákonitosti než

⁴ AARNE, A., THOMPSON, S.: *Types of the Folktale. A classification and bibliography*. Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1928.

Z tohoto členění vycházejí mnohé další příručky a s drobnými odchylkami je kopírují – srov. např. VLAŠÍN 1984.

klasická pohádka. (Stith a Thompson navíc zařazují mezi pohádky také novely a tzv. romantické příběhy, které vůbec chápeme už jako vyšší stupeň autorské adaptace.)⁵

Pod pojem pohádka nezařazujeme (v podstatě v souladu s citovaným katalogem) příběhy, které by bylo na místě označovat jako pověst – tj. takové, které se jednak vážou k určitému místu či konkrétní historické skutečnosti, ale zejména se vyznačují velmi odlišnou, víceméně reálnou poetikou.⁶

Poměrně komplikovaná je otázka pohádek jiného než indoevropského okruhu (o geografickém vymezení materiálu viz dále). Narativní formy, které se vyskytují ve slovesnosti přírodních národů, totiž svou podstatou náleží většinou spíše mezi příběhy mytologické, tj. takové, jejichž hlavním znakem je jejich posvátná, sakrální funkce.⁷ Otázka vztahu mezi mýtem a pohádkou je ostatně dosti klíčová, a různí badatelé ji řeší různým způsobem, jak také uvidíme.

V naší práci nebude soustředěna pozornost primárně na mýtus, nýbrž na pohádky. Vývoj bádání o pohádkách je však s výzkumem mýtu mnohdy velmi těsně spjat – jednak proto, že badatelé často řešili jejich vzájemný vztah a návaznost, a jednak pro již zmíněnou vysokou prostupnost těchto žánrů v některých kulturách. Z tohoto důvodu se budeme v první části práce, která mapuje historický vývoj zkoumání pohádky, zabývat velmi často mýty, přičemž se však pokusíme jejich žánrovou odlišnost neztratit ze zřetele.

Navíc se naše zkoumání bude ze stejných důvodů občas dotýkat i jiných typů příběhů, které jsou v rámci nejužšího vymezení pohádky okrajové.

⁵ Klasifikační přístup historicko-geografické školy bude ještě blíže popsán a posouzen v kapitole 4.2./II.

⁶ Pověst vypráví (pomineme-li pověsti typu „Proč je moře slané“, uváděné také často jako pohádky a vycházející ovšem žánrově z tzv. etiologického mýtu) obvykle o tom, že se někdy někde stalo nebo děje něco zvláštního, neočekávaného, hodného podivu a zaznamenání; v samotném jádru příběhu tedy leží střet mezi reálným světem s jeho „přirozenou“ racionální perspektivou a nějakým vybočením, „nadpřirozeným“ vychýlením z tohoto řádu. Události v pohádce se samozřejmě také vymykají běžnému chodu věcí, ovšem pouze z naší perspektivy – uvnitř jí samotné nijak zvlášť. (Setká-li se hrdina v pohádce kupříkladu s mluvícím zvířetem, maximálně se zpočátku lehce podiví; v pověsti je ovšem toto „podívování se“ onomu vychýlení z řádu trvalým principem vztahu postav k ději, a může mít mnohem vyrocenější podobu (hrůza, děs) i důsledky (zbělení vlasů, smrt...). Na druhou stranu nelze říct, že pohádka se odehrává v kompletně nereálném světě; ke střetu s nadpřirozenem totiž dochází pouze za určitých okolností – typicky např. když se hrdina vydá na cestu, anebo když démonické bytosti nějakým způsobem bezděčně vyvolá (např. opakovaným vyslovením přání, zaklíním, rouháním či jiným prohrěškem). K tomu všemu se ještě mnohokrát dostaneme.

⁷ Ačkoli tyto příběhy u nás někdy vycházejí (a zejména v dřívějších letech vycházely) pod označením pohádky – srov. např. HULPACH, V.: *Indiánské pohádky*. Mladá fronta, Praha 2003; KAMA SYWOR KAMANDA : *Africké pohádky*. Brio, Praha 2006.

Klasifikace ani vnitřní diferenciaci pohádek není klíčovým předmětem našeho zájmu, proto se jednotlivým typům pohádek nebudeme věnovat nikterak systematicky ani rovnoměrně. Jelikož celá první část této práce se zabývá teoriemi, reprezentujícími různé interpretační přístupy nejen k pohádkám, ale také (částečně v důsledku ne zcela jednotného chápání pojmu pohádka a neexistence přesného ekvivalentu tohoto pojmu v jiných jazycích) k folklornímu slovesnému materiálu v širším smyslu, a jelikož tyto teorie budou ilustrovány příklady konkrétních interpretací, budou se v této práci různé typy pohádek vyskytovat do té míry, do jaké budou ohniskem zájmu a zkoumání právě jednotlivých interpretačních přístupů. Nutno předem podotknout, že to svrchovanou měrou budou právě pohádky v nejvlastnějším smyslu slova, tj. pohádky kouzelné (k zevrubnější, zvnitřku vycházející definici tohoto pojmu viz kap. 8.1.1./II.), jež se tradičně těší největší badatelské pozornosti, ale např. v případě přístupu strukturalistického si v zájmu seznámení s navýsost originální a vpravdě zásadní teorií Clauda Lévi-Strausse dovolíme zabývat se materiálem téměř čistě mytologickým.

Velmi podobné je to s geografickým vymezením zkoumaného materiálu. Naš vlastní zájem je soustředěn na pohádky našeho, tj. středoevropského kulturního okruhu, potažmo – vzhledem k obrovské prostupnosti a příbuznosti pohádkového repertoáru – pohádky okruhu indoevropského, a úžeji (v rámci vlastních komentujících poznámek a postřehů k jednotlivým teoriím) na pohádky české. V rámci analýzy jednotlivých interpretačních přístupů, uvádějících, jak již bylo řečeno, vždy své vlastní příklady, se ovšem dotkneme příběhů z nejrůznějších míst zeměkoule.

II. PŘÍSTUPY K POHÁDCE

1. Úvod aneb záhada podobnosti

Pohádky jakožto velmi obsáhlá, pestrá a v zásadě velmi dobře dochovaná součást lidové kultury jsou v podstatě od počátků své psané existence zároveň podrobovány nejrůznějšímu zkoumání a od té doby se také staly předmětem mnoha různých hypotéz, výkladů a teorií. Tak, jak postupovalo zaznamenávání a shromažďování příběhů, hromadilo se také množství poznatků a vznikaly nejrůznější teorie, které se vzájemně střetávaly, křížily či vzájemně doplňovaly, anebo také zcela mýjely – podle toho, jakým způsobem a z jaké strany bylo ke zkoumanému materiálu přistupováno. V této části práce bude nastíněn určitý základní přehled o tom, jaké různé přístupy k pohádce a jejímu zkoumání existují, v čem tkví zásadní rozdíly mezi nimi, a které z nich a proč budou dále předmětem našeho podrobnějšího zájmu v následující části práce.

Obecně lze říci, že pohádka jako žánr v sobě spojuje dva příznačné, a přitom protikladné rysy: jednak obrovskou rozmanitost co do množství syžetů, motivů a nejrůznějších jejich variací, jednak nápadnou podobnost mezi jednotlivými příběhy v kulturách celého světa. Onu rozmanitost není těžké vysvětlit – odpovídá rozmanitosti lidské kultury. Nápadná podobnost pohádek celého světa je však do jisté míry záhadou. Stejně pohádkové motivy nalézáme skutečně roztroušeny po celém světě, stejné či velmi podobné příběhy se vyprávějí na vzájemně nejdlejších místech zeměkoule.⁸ Podobnost příběhů se projevuje na různých úrovních – od detailních shod v jednotlivých izolovaných motivech po strukturní shodu vyprávěcích linií. Tato znepokojující podobnost, svědčící jednak o starobylosti, ale vůbec o jakési neurčité závažnosti tohoto žánru, byla tradičně předmětem tázání a zájmu badatelů a nejrůznějších odborných i lidových výkladů. Snaha o vysvětlení této podobnosti tedy může být chápána jako

⁸ Jako klasický příklad bývá uváděna pohádka o Popelce – víceméně totožný příběh se vyskytuje nejen po celé Evropě, ale také v Indii, Egyptě a Severní Americe, příběhy velmi podobné pak v Africe u kmene Zuni i mnoha dalších kmenů. (HEUSCHER 1974: 35; ČAPEK 1984: 96-97, BARASH&BARASH 2005: 156 aj.)

určitý klíč k rozčlenění teorií, které se tímto žánrem zabývaly, a k pochopení jejich vývoje.

Z velmi zjednodušeného pohledu lze říci, že historicky existovaly zhruba tři až čtyři zcela základní přístupy k objasnění této celosvětové podobnosti pohádkových syžetů: hovoří se o teorii migrační, teorii mytologické (kosmologické), teorii antropologické a teorii psychologické. V jistém smyslu lze označit za jakési základní teorie pohádek vůbec, avšak – jak záhy vyjde najevo – celá situace je mnohem složitější.

Zprvte představují tato označení pouze určité nejvíce rozšířené pojmy; v rámci těchto základních přístupů i mimo ně existuje ještě mnoho dalších teorií, škol a podškol. Dále jsou mnohé ze škol a teorií zabývajících se pohádkou prvotně spjaty se studiem mýtu a jen někteří badatelé příslušných škol se zabývali také – anebo výhradně (což je relativně ojedinělé) – pohádkou; bádání o pohádce lze tedy velmi obtížně od zkoumání mýtu oddělit.

Pokud bychom snad chtěli pro počáteční zjednodušení použít tyto teorie jako jakési výchozí rozdělení existujících výkladů, mějme na paměti, že ani tato základní vymezení nijak systematicky nerozčleňují teoretické názory na pohádku. Ty by bylo možno logicky systematizovat spíše např. podle protikladů monogeneze – polygeneze, difuze – paralelní evoluce apod., avšak tím bychom řešili pouze otázku vzniku a šíření. Celková systematizace bádání o pohádce je však navíc komplikována tím, že pochopitelně ne všechny přístupy se zabývají primárně otázkou původu, naopak: různé přístupy se zabývají různými aspekty – tak jak postupovalo vědecké zkoumání, přesouvala se pozornost postupně od pokusů o vysvětlení vzniku, přes objevování vnitřních zákonitostí ke snahám o odhalování smyslu. Některé přístupy se pak více zabývají tvarem – morfologií pohádky a potažmo jejím druhovým rozrůzněním a návazností na jiné žánry, jiné sledují pouze stránku motivickou apod. Vzhledem k povaze humanitních věd se však tyto přístupy také často mísí a někdy je poměrně obtížné vést mezi nimi souvislé hranice.

Navíc pohádka jako žánr pochopitelně nebyla odjakživa takto vymezena – součástí zájmu o ni bylo i její nalézání a ustavování. Proto je potřeba se na její zkoumání už od počátku podívat v širších souvislostech, tj. v souvislostech bádání o orálních naracích obecně, zejména pak o mýtu a mytologii.

Perspektiva našeho pohledu na problematiku zkoumání mytologického a pohádkového materiálu bude v této části práce víceméně historická. Názvy kapitol přitom nelze chápat vzhledem k předešlému jako striktní rozřazení teorií, nýbrž jako jakési zjednodušené vodítko. Víceméně chronologický postup výkladu přestane být posléze – až se ocitneme ve 20. století – rozhodujícím principem a bude nahrazen logičtějším řazením teorií podle vnitřní souvislosti a reálné návaznosti (tj. například současné freudovské či jungovské interpretace budou zařazeny za teorie Freudovy a Jungovy, nikoli na konec). Rychlost našeho časového postupu se tak bude stále snižovat a náš pohled se bude stávat bližším a detailnějším, tak jak se budeme postupně přibližovat současnému bádání.

Přístupy vsutku interpretační, tj. takové, které nepředstavují např. pouze teorii vzniku či funkce pohádky, ale které se zabývají rozborem a výkladem konkrétního pohádkového materiálu, se posléze stanou tématem následující části, takže v této kapitole budou pouze teoreticky popsány. Naopak takové přístupy, které neprovádějí interpretaci (popř. je jejich předmětem pouze mytologie a nikoli pohádky) budou v této kapitole popsány podrobněji, a poté se k nim už nebudeme systematicky vracet.

V této části práce jsme vycházeli z několika hlavních odborných pramenů. Jelikož neexistuje žádná souborná monografie mapující historii přístupů ke zkoumání pohádek a jelikož folkloristická bádání o pohádce úzce souvisí se zkoumáním mýtu, bude jedním z našich výchozích zdrojů *Poetika mýtu* J.M.Meletinského z roku 1976, která představuje jakési stručné dějiny vědy o mýtu a systematicky popisuje historii bádání o mytologii od počátečního mytického vědomí až k remytologizačním tendencím v literatuře 20. století. Vzhledem k tomu, že studium mýtu je mnohdy předmětem antropologických zkoumání, čerpáme také z *Dějin antropologie* Václava Soukupa a z knihy *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie* Ivo Budila, a dále z některých ryze antropologických pramenů, které budou uvedeny. Jelikož teorie mýtu proniká také výrazně do oblasti psychologie, budou našimi dalšími důležitými zdroji díla psychologická, zejména práce Carla Gustava Junga.

Z obecných příruček používáme – velmi orientačně – *Slovník literární teorie a Průvodce po literární teorii*. Dále vycházíme z některých obecnějších částí jinak specifictěji zaměřených děl, např. z doslovu Hany Šmahelové k Proppově *Morfologii pohádky*, který velmi stručně mapuje folkloristická bádání 19.a 20.století, jakož i z její

publikace *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*; dále z dodatku M.-L. von Franz k vlastní publikaci *Psychologický výklad pohádek* a z úvodní obecné části knihy Julia Heuschera *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales* a konečně z některých odborných studií použitých jako součást vydání pohádkových knížek.⁹

Použité prameny, které se vztahují už blíže k jednotlivým přístupům či reprezentují jednotlivé teorie, budou postupně zřetelně uváděny v textu v pořadí, v jakém se budeme jednotlivými přístupy zabývat. Díla, vztahující se přímo k výkladu pohádek či mýtů, uvádíme i s datem prvního vydání a s bibliografickými odkazy v poznámce, zatímco u ostatních publikací, které příležitostně používáme pro dovysvětlení předchozích, odkazujeme pouze na závěrečný seznam literatury.

2. Počátky mytologických zkoumání

Mytologie jakožto specifická oblast slovesného umění je studována a zkoumána už od antiky – své teorie mýtu měli sofisté, Platón i Aristoteles; velké obrození prožívalo studium mýtu v renesanci a osvícenství, a od doby romantismu je mýtus již trvale předmětem vědeckého zájmu a studia. Vědecký zájem o pohádky začal až v 18.století, nicméně vzhledem ke zřejmé souvislosti mezi oběma žánry, projevující se jak mísením pohádkových a mytologických látek, tak naopak snahami tyto žánry vůči sobě vymezit, není účelné a někdy ani možné bádání v těchto oblastech od sebe oddělit. Některé teorie se sice zabývají jen jedním z obou žánrů, jiné se však programově či zcela samozřejmě vztahují k oběma, některé používají pojem „mytologický materiál“ ve smyslu veškerých

⁹ V abecedním pořádku:

BUDIL, I.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Triton, Praha 2003;

FRANZ, M.-L. von: *Psychologický výklad pohádek*. Portál, Praha 1998;

HEUSCHER, J.: *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales*. Thomas, Springfield, 1974;

MELETINSKIJ, J. M.: *Poetika mýtu*. Odeon, Praha 1989;

VLAŠÍN, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1984;

SOUKUP, V.: *Dějiny antropologie*. Karolinum, Praha 2004;

ŠMAHELOVÁ, H.: *Folkloristické dílo V.J.Proppa*. In: V.M.Propp: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Jinočany 1999;

ŠMAHELOVÁ, H.: *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*. Albatros, Praha 1989;

ZEMAN a kol.: *Průvodce po literární teorii*. Panorama, Praha 1988.

Bibliografické údaje pohádkových knih, na jejichž odborné doslovy či předmluvy bude případně také odkazováno, jakož i bibliografie ostatních řidčeji citovaných děl, budou uváděny v závěrečném seznamu literatury.

orálních narací. Následující kapitoly se tedy snaží stručně popsat vývoj bádání v celé této oblasti.

První seriózní filozofie mýtu pochází od italského filozofa G.Vica – vychází z pojetí dějin civilizace jako cyklického dění, v němž epoše božské, hrdinské a lidské odpovídá dětský, jinošský a dospělý stav společnosti; mýtus pak náleží plně do první epochy, jakožto dosud nevyvinutá, „dětská“ forma myšlení.

Podle osvícenského názoru na mytologii a folklor bylo obé pouhým výplodem klamu, nevědomosti a ignorance. Přechod od tohoto názoru k názoru romantickému představuje německý filozof Johann Gottfried Herder. Počátkem 19. století totiž začíná být zřejmé, že chceme-li pochopit lidskou osobnost a kulturu, nestačí pouhý rozum a racionalita; je nutné pochopit také iracionální složky lidské osobnosti – a v této souvislosti se objevuje pojem nevědomí. To podle Herdera existuje také v podobě jakési kolektivní – národní duše, kterou lze zkoumat právě na národních mýtech, eposech a vůbec folkloru.

Herder zkoumá mýty i pohádky různých národů; vidí v nich národem nashromážděné básnické bohatství a lidovou moudrost a shledává v nich pozůstatky staré, dávno zasuté víry, přirozenou emocionalitu, jakýsi národní svéráz – a v podstatě zdroj veškeré kultury národa.

Později dochází k rozpracování romantické filozofie mýtu (Ch.H.Heyne, F.W.J.Schelling, bratři Grimmové), v níž je mýtus vykládán už jako estetický fenomén, zároveň však je mu přikládán hluboký symbolický smysl – hovoří se také o tzv. symbolické škole (Ch.H.Heyne, G.F.Creuzer, J.von Gorres). Studium mýtu se zabývá i německá klasická filozofie – Hegel, stejně jako Schelling, vidí v mýtu jakýsi svět předobrazů, pralátku, z níž všechno vzešlo, ale zatímco podle Schellinga a romantiků symbolizuje mytologie věčné principy a je látkou každého umění, Hegel považuje mýtus za nenávratně ztracený vývojový stupeň. (MELETINSKIJ 1989: 13–23; BUDIL 2003: 91–93)

Paralelně se zájmem o mýtus ožívá vlivem romantismu také zájem o pohádky. Než se dostaneme k prvním výkladům, zabývajícím se pohádkou teoreticky, učinme nyní literárněhistorickou odbočku a zastavme se na chvíli u prvopočátků pohádky jako žánru v tom smyslu, jak jej chápeme dnes.

3. Počátky pohádky jako žánru

Nejstarší vrstvy evropské pohádkové tradice lze bezpochyby hledat už ve středověku; zejména velmi rozšířené latinské sbírky *exempel*, tedy krátkých slovesných útvarů s mravním poučením, čerpaly z tehdejší lidové slovesnosti a mívaly často podobu bajky, biblické parabol, legendy, anekdoty, ale také hrdinské povídky či pohádky. Záměrem středověké literatury ovšem naprosto nebylo dokumentovat tehdejší stav lidové slovesné tradice – ta sloužila pouze jako případná zásobárna témat, která pak exempla využívala pro ilustraci či snazší porozumění určité mravní či teologické poučce. Postupem času se s laicizací středověkého písemnictví vytrácel přenesený, alegorický význam těchto vyprávění, a tak se pohádkové náměty stávaly součástí psané zábavné literatury. Směr ovlivňování byl ovšem samozřejmě i opačný: exempla, přejímající náměty také z literatury antické, arabské a hebrejské, ovlivňovala zpětně syžety lidových vyprávění.¹⁰ Toto oboustranné pronikání látek a mísení žánrů mezi psanou a lidovou slovesností pak samozřejmě pokračovalo i v rámci období evropského humanismu a baroka.

Teprve zhruba v 18. století však začala být pohádka chápána, vnímána a vydávána (a ještě později také teoreticky vykládána – viz následující kapitoly) jako svébytný žánr. První významná a zároveň už ve své době velmi úspěšná sbírka pohádek pochází z roku 1697 – je to osm pohádek (mj. Červená Karkulka, Šípková Růženka, Popelka, Kocour v botách a Modrovous), převyprávěných podle ústního podání klasicistickým literátem Charlesem Perraultem.¹¹ Spíše než o vědeckou snahu zachytit původní podobu pohádek jde zatím o literární hříčku vzdělance, která vyvolala obrovský zájem o umělé kouzelné příběhy. Později přichází záliba v orientálních dobrodružných látkách, a s ní první evropský – francouzský – překlad orientálních *Pohádek tisíce a jedné noci* (1704–17). V souladu s osvícenskými tendencemi byly však původní zápletky a motivy přizpůsobovány vkusu jak intelektuálního, tak naopak nenáročného publika, takže příběhy byly prezentovány často s ironickým odstupem nebo naopak s násilně připojovanými morálkami. V této podobě se pak v průběhu

¹⁰ Více viz např. DVOŘÁK 2001.

¹¹ Jako jedny z nejstarších evropských tištěných sbírek pohádek, které ovšem neměly tak široký ohlas, bývají uváděny sbírky Franceska Straparoly a Giambattisty Basileho z 16. a 17. století. (STROMŠÍK 1988)

18. století šířily v desítkách překladů a parafrází po celé Evropě. (STROMŠÍK 1988) K zájmu o skutečně lidovou pohádku v relativně původní podobě, k jejímu povýšení na plnohodnotný literární žánr, a také k prvním upozorněním na její souvislost s mýtem dochází až počátkem 19. století, v období romantismu především v Německu. Tehdy se jako protireakce na osvícenské ideály objevuje zájem o iracionalitu, mystiku a emocionální stránku člověka, a k mýtům a pohádkám se poprvé obrací vážná pozornost badatelů a sběratelů.

Rozhodujícím mezníkem je první uveřejnění sbírky pohádek bratrů Jacoba a Wilhelma Grimmů v letech 1812–1815. Knížka měla již tehdy veliký ohlas, protože fantazie, zázračno a určitý obrat k přírodnímu způsobu existence přesně odpovídaly tehdejší romantické estetice. Grimmové tak založili vedle již existující romantické umělé pohádky paralelní větev lidovou, a podle jejich vzoru se začínají sbírat a vydávat pohádky po celé Evropě.

Grimmové (zejména zásluhou filologa Jacoba) přistupovali k vydávání pohádek velmi vědecky – jejich záměrem nebylo jen vydat knížku pro děti, ale zároveň i autentický doklad lidové tvorby. Proto velmi dbali na věrnost záznamu a bránili se jakémukoli „vylepšování“ či „umravňování“ textů; snažili se naopak zachovat i případné mezery nebo nelogičnosti, jakož i krutost, amorálnost apod. (STROMŠÍK 1988; ŠMAHELOVÁ 1989: 78–82)¹²

Zároveň se Grimmové zabývají pohádkami i teoreticky. Zastávají teorii o mytickém obsahu pohádek, vycházející z předpokladu, že pohádková vyprávění o hrdinech se vyvinula z původních mytologických vyprávění o bozích a polobožích. V pohádkách tak spatřují zbytky národních a kmenových mýtů, vlastně původnější (a

¹² Není jasné, do jaké míry si Grimmové uvědomovali problematičnost jimi předpokládané „původnosti“ zapsaných příběhů, o které jsme mluvili v kap. 2.2.1./I. Faktem je, že ve zbytcích venkovských lidových vyprávění spatřoval Jacob projev jakési kolektivní „duše národa“ a doklad původní „národní čistoty“. (Ibid.)

Nutno dodat, že přísně archivářský přístup, uchovávací ve vyprávěních neumělost a syrovost, která však nejspíš byla mnohdy spíše důsledkem individuálních nedostatků vypravěče nebo zápisu než archaickou stopou mýtu (jak předpokládal Jacob), byl po prvním vydání některými badateli kritizován. (Původní podoba sbírky je u nás těžko dostupná, nicméně o tom, jak syrově bizarní, drastické a až absurdní příběhy sbírka obsahovala, viz např. článek P. Babky v *Babylonu* (II/XV 31.10.2005)

Od tohoto přístupu tedy Wilhelm (který se od druhého vydání z roku 1819 stal editorem) upustil a začal texty upravovat – zmírňoval „pro děti nevhodné“ výrazy, oživoval vyprávění dialogy a lidovými rčeními, uhlazoval náboženské motivy apod. (STROMŠÍK 1988: 280) Z těchto pozdějších vydání také pocházejí české překlady pohádek bratří Grimmů, které jsou však i tak u nás vnímány – oproti pohádkám českým – jako poměrně syrové a místy drastické.

tedy cennější), než středověké epické skladby – neboť ty už se podle nich v důsledku autorského uměleckého ztvárnění odcizily své „kmenové originalitě“. Grimmové se tak snaží z domnělých úlomků původního rozsáhlého mytologického celku vytvořit souborný obraz prvotního pohanského světového názoru (viz kap. Německá mytologická škola). Tuto teorii zastává později také Karel Jaromír Erben. (GRUND 1905; více viz také *Doslov Jiřího Horáka*, in: ERBEN 1937)

Za klasické zakladatele české pohádkové tradice jsou považováni Karel Jaromír Erben a Božena Němcová. První sbírku Erbenových českých pohádek, otiskovaných od roku 1845 v průběhu téměř třiceti let v časopisech a almanaších, vydal ovšem až Václav Tille v roce 1905 pod názvem *České pohádky*. Další Erbenovy soubory, *Sto prstonárodních pohádek a pověstí slovanských v nářečích původních* a *Vybrané báje a pověsti jiných větví slovanských*, vyšly v letech 1863-1865 a 1869¹³. Pohádky Boženy Němcové, představující odlišný, ale o nic méně klasický typ české lidové pohádky, vycházely poprvé v letech 1845-1847. K významným českým pohádkářům (v tradičním smyslu – tj. ve smyslu klasické adaptace) dále patří např. Josef Štefan Kubín, Jiří Horák, Oldřich Sirovátka či méně známý Beneš Metod Kulda, z nichž každý obohatil českou pohádkovou tradici nejen svébytnou poetikou, ale také (zejména v některých případech) svébytným přístupem ke způsobu zacházení s pohádkovými látkami. (STROMŠÍK 1988)¹⁴

¹³ První z dvou jmenovaných souborů bývá nazýván zkráceně také *Čítanka slovanská* a představuje zajímavý filologický počín. Erben zde shromáždil kromě českých pohádek (byly zařazeny i pohádky Němcové, Kuldy a Menšíka) slovenské pohádky Dobšinského a pohádky ostatních slovanských národů od různých sběratelů, a to skutečně v původních jazycích, s přiloženým slovníkem.

Sbírka vyšla v této podobě pouze jednou, ale pohádky v ní shromážděné používali později další vydavatelé do svých sbírek ve vlastních překladech a vydávali je jako pohádky Erbenovy (ač Erben sám je nepřeložil).

¹⁴ V možnostech této práce není – vzhledem k jejímu zaměření – zabývat se blíže okolnostmi vzniku těchto a dalších pohádkových sbírek, rozdílů ve způsobu shromáždění a zpracování pohádkových látek u jednotlivých sběratelů či autorů a literární charakteristikou jejich rozdílných způsobů adaptace a autorského stylu. Více o tom všem viz např. ŠMAHELOVÁ 1989.

4. První teorie pohádek

4.1. MIGRAČNÍ TEORIE

S vlnou oživení zájmu o pohádky vychází najevo nejen jejich obrovské rozšíření, ale zejména skutečnost nesmírného množství opakujících se motivů; pohádky se stávají předmětem historického a vědeckého zájmu a přicházejí první pokusy odpovědět na otázku, proč jsou si všechny pohádky tak podobné.

Vzniká tzv. migrační teorie, která je ve své krajní podobě založena na myšlence, že všechny pohádky vznikly na jednom místě; všechny stejné pohádkové motivy mají jednoduše společný původ, pocházejí z jedné kultury a geograficky ze stejného místa, a odtud se – ve velkém časovém měřítku – rozšířily po světě migrací kupců, vojáků, cestovatelů, mořeplavců apod. Ona pravlast bývala pak umísťována různě. Německý filolog-orientalista Theodor Benfey se pokusil dokázat, že všechny pohádky mají původ v Indii, zatímco podle jiných badatelů v oblasti mytologie – zejména A. Jensena, H.Winklera a E.Stuckena – jsou všechny pohádky babylonského původu, poté se rozšířily v Malé Asii a nakonec v Evropě. (VLAŠÍN 1978: 142-143; FRANZ 1989: 169-170)

Představa difuzního šíření pohádkových látek z jednoho centra byla pozdějšími badateli zavržena, nicméně skutečnost, že v některých případech je podobnost pohádkových vyprávění důsledkem kulturního styku, je nepochybná. Tuto tezi podporuje i skutečnost, že existuje mnohem větší podobnost mezi příběhy v takových místech, mezi nimiž leží oceán, než mezi příběhy, které se vyprávějí ve stejně vzdálených lokalitách, mezi nimiž je však pevnina; šíření látky po pevnině totiž pochopitelně probíhalo prostřednictvím mnohem většího množství vypravěčů – přenašečů. Příběh tedy musel být nutně mnohem více zkreslen než při jednorázovém přenosu námořní cestou. (HEUSCHER 1974: 35)

4.2. FINSKÁ GEOGRAFICKÁ ŠKOLA

V návaznosti na uvažování tohoto typu došlo ke zformování finské geografické školy, jejímiž hlavními reprezentanty byli Kaarle Krohn a Antii Aarne, později Stith Thompson. Tato škola však již zamítá dosti těžko obhajitelnou teorii jednoho místa vzniku a předkládá hypotézu vícesměrného pohybu šíření motivů. Ohniska jednotlivých příběhů je pak nutno hledat vždy tam, kde se příběh zachoval v nejrozvinutější, motivicky nejbohatší podobě – předpokládá se tedy postupná degenerace příběhů během jejich šíření, což se později ukázalo jako hypotéza neudržitelná.¹⁵

Antii Aarne a Stith Thompson vytvořili první rozsáhlý soupis pohádkových typů – anglicky vyšlo dílo pod názvem *The Types of the Folk-tale*.¹⁶ Finská geografická škola je tak původcem nejpropracovanější, všeobecně uznávané typologie pohádky. Podle té se pohádky primárně dělí na pohádky o zvířatech (*Animal Tales*), „vlastní“, „tradiční“ či „běžné“ pohádky (*Ordinary Folk-Tales*) a žertovné příběhy a anekdoty (*Jokes and Anecdotes*). „Vlastní“ pohádky se pak dále dělí na pohádky kouzelné či fantastické (*Tales of Magic*), legendistické či náboženské (*Religious Tales*), novelistické či romantické pohádky (*Novelle or Romantic Tales*) a – těžko přeložitelné označení – pohádky o hloupých netvorech – čertech či obrech (*Tales of the Stupid Ogre*). (AARNE-THOMPSON 1928)

Tato klasifikace má samozřejmě jisté nedostatky: jednak poněkud kříží kritéria tematická a strukturní (což je ovšem problém nastávající v podstatě při každém pokusu o alespoň trochu ilustrativní, a ne pouze zcela formální klasifikaci), a jednak zahrnuje do svého okruhu i útvary velmi hraniční; ostatně pojem, který se finská škola snaží takto široce vymezit a s kterým dále pracuje, je *folk tale* – tedy onen termín, jehož rozsah je

¹⁵ Existovaly i teorie opačné, předpokládající původ příběhu v místě, kde se vyskytuje v motivicky nejjednodušší podobě; každopádně začíná být jasné, že spíše než celé příběhy se šíří jednotlivé motivy a že vznik příběhů je výsledkem velmi dynamických a ne příliš předvídatelných procesů. (Srov. ŠMAHELOVÁ 1989)

¹⁶ AARNE, A., THOMPSON, S.: *The Types of the Folk-tale. A classification and bibliography*. Suomalainen Tiedekademia, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1928.

Na základě tohoto díla později Thompson vytvořil šestisvazkový, dosud všeobecně uznávaný *Index motivů v lidové literatuře* (THOMPSON, S.: *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Indiana University Press, Bloomington 1955-1958).

značně širší než rozsah českého pojmu *pohádka* (viz terminologická srovnání v kap. 2.2.2.).

Přesto však toto teoretické rozčlenění alespoň rámcově vyhovuje a je dosud odborně užíváno jako východisko pro celkové vymezení a chápání pojmu, a to dokonce i v českém kontextu v souvislosti s jinak specifitějším pojmem *pohádka*.¹⁷

4.3. NĚMECKÁ MYTOLOGICKÁ ŠKOLA

V druhé půli 19. století se vyhranily dvě výrazné školy ve studiu mýtů. První z nich, představovaná badateli jako je A.Kuhn, A.De Gubernatis nebo A.N.Afanasjev a vyznávaná Jacobem Grimmem (viz kap. 3/II.), je ještě inspirována romantickými tradicemi, ale opírá se již o úspěchy vědecké a historicko-srovnávací evropské jazykovědy a zaměřuje se na rekonstrukci předpokládané praindoevropské mytologie, a to zejména pomocí etymologického srovnávání v rámci indoevropských jazyků. (MELETINSKIJ 1989: 23)

Jde tedy o metodu filologicko-kritické komparace a o dosud spíše diachronní přístup ke zkoumání pohádek a mýtů, kdy procesy šíření určitých mytologických a pohádkových motivů jsou sledovány na základě analogie s jazykovými změnami a procesy v indoevropské jazykové skupině. Tyto pohyby jsou už vnímány jako mnohem komplikovanější a jednoznačně vícesměrné, v zásadě je však tato teorie vystavěna na koncepci indogermánského etnocentrismu.

Oproti původním migračním teoriím jsou tedy teorie německé mytologické školy už mnohem lépe propracované, nicméně základní představa o jakési původní ucelené vrstvě představ, společné všem indoevropským národům, která se zachovala odděleně a bez cizích vlivů, byla později – zejména vzhledem k zřejmé různorodosti dochovaného slovesného materiálu – shledána dosti naivní.¹⁸

¹⁷ Srov.např. DVOŘÁK2001; ŠMAHELOVÁ 1989.

¹⁸ Srov. např. GRUND 1935.

4.4. MYTOLOGICKÁ TEORIE

Víceméně v rámci této školy vzniká teorie, nazývaná u nás většinou ne zcela vhodně a také ne zcela jednotně jako mytologická (popř. kosmologická) škola (v anglofonních oblastech jako *natural school*), jejímž zakladatelem je Max Müller a k jejímž stoupcům patřil K.J.Erben (a částečně i Jacob Grimm, který se však více přidržel původních historicko-srovnávacích metod). Tato škola vykládá pohádky přírodně a kosmologicky; to znamená, že pohádkové a mytologické syžety vysvětluje jako zobecnění přírodních a meteorologických jevů a zejména slunečních a měsíčních cyklů.

Pohádka tyto přírodní procesy zobrazuje symbolicky – podobenstvím a personifikací: přemožení kouzelníka či draka znamená vítězství dne nad nocí, jara nad zimou a tak podobně. Různí stoupcové této teorie přitom vyvozovali pohádkové motivy z různých okruhů přírodních jevů – sám Müller nejvíce ze slunce a jeho projevů, A.Kuhn a F.L.W.Schwartz z bouřkových jevů, W.Mannhardt spíše z života vegetace, E.Stucken a A. De Gubernatis ze soumraku apod. (MELETINSKIJ 1989: 24; ale také FRANZ 1989: 170; ERBEN 1905)

Jednoznačné vyvozování mytologických námětů z nebeských a přírodních fenoménů se posléze ukázalo jako krajně jednostranné, nicméně solární, lunární a podobná symbolika zůstala trvale jednou z rovin některých mytologických interpretací.

5. Antropologické teorie mýtu

5.1. ANTROPOLOGICKÁ ŠKOLA

Druhou významnou školou druhé půle 19.století, představující přístup již výrazně odlišný, je antropologická škola, spojená se jmény antropologů Edwarda Tylora či Andrewa Langa. Tato škola je založena už nikoli na srovnávací jazykovědě, nýbrž na srovnávací etnografii, a jejím hlavním materiálem není indoevropský okruh, nýbrž mytologické látky archaických kmenů, které byly konfrontovány s látkami civilizovaných oblastí. Podle této teorie (která bývá také někdy nazývána etnografickou) jsou pohádky pozůstatkem pravěkých mytologických systémů a řádů a ilustrují určité

prvotní představy o základních metafyzických otázkách – o duši, o smrti a posmrtném životě, o nemoci, snech apod.

Podobnost těchto představ u různých etnických skupin je vysvětlována na základě Tylorova postulátu o jednotné povaze lidské psychiky, která produkuje všude stejné prvotní ideje, z nichž pak vychází náboženství, mytologie a potažmo pohádkové motivy. Oproti Müllerovu „naturalismu“ se však vznik těchto shodných idejí vyvozuje z animismu, tj. z představ o duši a jejích rozličných projevech.

Tylor navíc předpokládá přímočarost kulturního vývoje a jeho všeobecné směřování k pokroku; s tím pak souvisí jeho teorie přežitků: co bylo původně – u prvobytných národů – živým zvykem a fungující praxí, mohlo se u civilizovanějších národů uchovat v podobě tzv. přežitků; to znovu potvrzuje jednotný typ lidského myšlení, pouze různě omezený historickou skutečností. Toto myšlení se přitom Tylorovi jeví jako veskrze racionální – a také čistě racionální úvahy vedly podle něj prvobytného člověka ke snaze o vysvětlení jemu nesrozumitelných jevů.

Antropologická škola byla velmi ovlivněna A.Comtem a myšlenkami pozitivismu. Ve světové vědě sehrála velmi důležitou roli, ale její pojetí mytologie je ještě značně omezené – jednak svým přímočarým evolucionismem, rozdělujícím lidské kultury na jakési „vyšší“ a „nižší“, přičemž kultury barbarské a divošské představují jakési „dětství“ myšlení, jednak pojetím mytologie jako jakési racionální, prvobytné vědy, jíž je upírán další, básnický obsah. (MELETINSKIJ 1989: 26; SOUKUP 2004: 304-310)

Na druhou stranu, v rámci tohoto pojetí přestávají být konečně také pohádky chápány pouze z hlediska estetického, jako fantazijní útvar, a přisuzuje se jim prvotní náboženská funkce. Tato teorie oproti historicko-srovnávacím metodám zdůrazňuje spíše synchronní přístup, a hlavně je už o poznání blíže myšlence polygeneze pohádek, tj. jejich nezávislého vzniku v různých částech světa.

Dříve než se dostaneme k dalšímu, výrazně odlišnému okruhu teorií, zabývajících se výkladem pohádek, tj. k teoriím psychologickým, je na místě podotknout, že antropologická škola, reprezentující klasickou etnografii 19. století, která spatřovala v mýtech a pohádkách převážně naivní, předvědecký způsob výkladu okolního světa, sloužící jako odpověď na otázky primitivního člověka, deptaného

přírodními silami a nechápajícího ještě přírodní zákonitosti, byla později rozvíjena a posléze překonávána nejrůznějším dalším bádáním a novými přístupy k mýtu:

5.2. TEORIE MATRIARCHÁTU

Svébytný způsob interpretace mytologických látek představují výklady Johanna Jacoba Bachofena, opřené o klasickou evolucionistickou koncepci vývoje rodiny. Bachofen vyslovil ve své knize *Mateřské právo* (1861) hypotézu o prvotnosti matriarchátu před patriarchátem. Tuto hypotézu se snažil doložit pomocí antické mytologie; na předpokladu, že dominanci mužů ve společnosti předcházelo období dominance žen, vystavěl analýzu antických mýtů (nejznámější je jeho interpretace Aischylovy Oresteie), v níž dokládá, že tyto dva typy společenského systému představovaly zároveň dvě zásadně odlišné vize světa, v podstatě dva odlišné typy civilizace. Nutně konfliktní přechod mezi těmito dvěma řády pak představuje základní trauma celé řecké kultury a výrazně se odráží v celé její mytologii i symbolice mytologických příběhů. (BUDIL 2003:137, SOUKUP 2004: 299)

Proti Bachofenově teorii byla později vznesena řada námitek a koncepce historického matriarchátu byla v antropologickém kontextu významně zpochybněna. Některé Bachofenovy teze však nebyly nikdy zcela zavrženy a v rámci mytologických interpretací byly naopak později rozvinuty mnoha dalšími badateli (např. Erichem Frommem, jak uvidíme v kap. 6.4./II. a 1.1.4./ III.)

5.3. RITUALISMUS A FUNKCIONALISMUS

Vědu o mýtu silně ovlivnil britský antropolog James George Frazer, který vycházel z teorií Langa a Tylora, ale proti Tylorovu animismu postavil magii jakožto starší stadium lidského myšlení, které se orientuje nikoli už na personifikované duchy, nýbrž na neosobní síly. Magii chápe zcela v duchu teorií 19. století – jako naivní omyl prvobytného člověka. Na základě magického myšlení však podle Frazera funguje v prvobytné společnosti celý komplex kmenových rituálů, zvyků a tradic, zahrnující kalendářní kulty, obětní rituály a totemistické principy.

Frazer byl zakladatelem ritualismu, tj. myšlenky priority rituálu před mýtem.¹⁹ Mýtus pro něj už tedy není pokusem o vysvětlení okolního světa, nýbrž jde o jakýsi druhotný otisk odumírajícího či odumřelého obřadu.

Frazer obohatil mytologická bádání nejen myšlenkou priority rituálu před mýtem, nýbrž zejména svými výzkumy mýtů a agrárních kultů, sebraných zejména v monumentální *Zlaté ratolesti* (1890), v níž zkonstruoval rozsáhlý obraz magického myšlení, rituálů a mýtů evropských i mimoevropských národů. Zvláště zajímavé je Frazerem objevené mytologéma, resp. ritualéma periodicky usmrcovaného a nahrazovaného krále; to blíže vysvětluje a rozvádí v souvislosti s rituály umírajících a zmrtvýchvstávajících bohů, posvátné svatby, i ve spojitosti s archaickými zasvěcovacími rituály. (FRAZER 1994; MELETINSKIJ 1989: 34) Tímto mytologématem regenerace se později podrobněji zabývali ritualisté²⁰ (ještě o něm uslyšíme v kap. 2.3./III. a 3.2.8./III.).

Dalším odchovancem anglické antropologické školy byl A.van Gennep, který se však zásadně postavil proti jejímu evolucionismu. Klíčový význam přisuzoval v lidském životě iniciačním obřadům, provázejícím přechodové okamžiky lidského života jako je narození, dosažení biologické dospělosti, manželství a smrt. (VAN GENNEP 1997, srov. SOUKUP 2004: 457)

Otázka priority rituálu před mýtem či vůbec vztahu rituálu k mytologickým, pohádkovým i legendistickým látkám se poté stala stěžejním tématem nejrůznějších ritualistických i neomytologických teorií až k myšlence vnitřní jednoty mýtu a rituálu, jejich živého sepětí a zároveň společné praktické funkce v dílech Bronislava Malinowského. (SOUKUP 2004: 428 aj.; MELETINSKIJ 1989: 40-42.) V literární vědě rozvíjel později myšlenky rituálně-mytologické školy zejména Northrop Frye. (FRYE 2003) My se k této problematice dostaneme ještě v kap. 2.3./III.

¹⁹ Myšlenku priority rituálu před mýtem razil již W.Robertson Smith, o nějž se později Frazer opíral a jeho myšlenku dále prozkoumal a rozvinul – více MELETINSKIJ 1989: 34.

²⁰ Např. lord F.R.S.Raglan, S.E.Hyman, a později C.Kluckhohn, J.Fontenrose a další, až k Lévi-Straussovi (MELETINSKIJ 1989: 36-42).

5.4. FRANCOUZSKÁ SOCIOLOGICKÁ ŠKOLA

U zrodu mytologických teorií stála také tzv. francouzská sociologická škola. Émile Durkheim přišel – narozdíl od anglické etnologie, která v zásadě vycházela z individuální psychologie – s myšlenkou psychologie kolektivní a razil tezi o kvalitativní specifičnosti kolektivu, přičemž zavedl pojem kolektivní ideje (představy). (Doktrína o kolektivních představách se později v různých modifikacích uplatňovala i u dalších myslitelů, nejen reprezentantů téže školy, ale také u strukturalisty Lévi- Strausse a do jisté míry i u C.G.Junga.)

Velkou úlohu v rozvinutí teorie mýtu sehrál Lévy-Bruhl svou teorií o specifičnosti prvobytného myšlení, v kterém – narozdíl od klasické etnografie – nespátňuje naivní racionální poznání, jež předchází vědě, nýbrž svébytnou formu jiného, tzv. prelogického způsobu uvažování, vyznačující se např. specifickým zacházením s časem, prostorem, kauzalitou apod. (LÉVY-BRUHL 2000; MELETINSKIJ 1989: 43-48)²¹

5.5. SYMBOLICKÁ TEORIE

O výklad mýtu jakožto autonomní formy kultury, vyznačující se zcela zvláštní modalitou, usiluje také Ernst Cassirer, a to z pozic tzv. symbolické teorie (hovoří se o symbolické interpretaci mýtu), a do podobné linie náleží také Franz Boas, podle něž se mytologické koncepce, tj. fundamentální názory na uspořádání světa a jeho původ, dají nalézt nejen v mýtu, ale i v pohádce. Pohádka podle něj narozdíl od mýtu nevysvětluje přírodní jevy a nepřenáší nás do konkrétního času před současným řádem, ale jinak se – co se způsobu obrazotvornosti týče – řídí podobnými principy. (CASSIRER 1996; MELETINSKIJ 1989: 49-58)

²¹ K zákonitostem prvobytného prelogického myšlení se v souvislosti s interpretací pohádek ještě blíže dostaneme zejména v kap. 8.2./II.

6. Psychologické teorie

6.1. PRVNÍ PSYCHOLOGIZUJÍCÍ PŘÍSTUPY

Nyní se dostáváme k dalšímu okruhu teorií zkoumajících mytologický a pohádkový materiál, a to k teoriím, které lze souhrnně zařadit pod pojem psychologické, ač ne všichni jejich představitelé byli psychologové v pravém smyslu slova. Jde spíše opět o určité zjednodušující zařazení, signalizující příklon k vyvozování folklorních syžetů ze zákonitostí individuální lidské psychiky.

Už německý psycholog Wilhelm Wundt, který měl blízko k antropologické škole a představuje první náznaky sblížení etnologie s psychologií, zdůrazňoval v otázce vzniku mytologických látek roli snů a afektivních stavů a mytologické představy vyvozoval z asociačního řetězení lidské mysli. Z těchto myšlenek do jisté míry vycházeli folkloristé jako Ludwig Leistner a Fridrich von der Leyen, kteří prvotní motivy mýtu a pohádky vyvozují právě ze snů. (MELETINSKIJ 1989: 61)

Ve stejné době dochází etnolog Karl von der Steinen k názoru, že většina magických a nadpřirozených náboženských představ pochází ze snových zážitků, přičemž pro chování primitivního člověka je typické, že snový zážitek neodlišuje od skutečnosti, čímž pak dochází ke vzniku nadpřirozených příběhů. (FRANZ 1998: 170)

Afektivní stavy a sny se pak stávají ústředním předmětem zkoumání v psychoanalýze a v hlubinné psychologii, avšak narozdíl od tradiční psychologie 19. a začátku 20. století začínají být tyto výtvořiny lidské fantazie spojovány s nevědomými vrstvami lidské psychiky a posléze s pojmy podvědomí a nevědomí. Sny tedy přestávají být chápány jako prvotní zdroj mytologických a pohádkových motivů a jsou spolu s mytologickým a pohádkovým materiálem vykládány jako příznaky a projevy oněch hlubokých vrstev psychiky, které je potřeba dále prozkoumat.

6.2. PSYCHOANALYTICKÁ TEORIE

Podle zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda, představujícího v rámci psychologie velmi originální, ale zároveň značně redukcionistický přístup, jsou

víceméně všechny fantazijní představy a všechny obsahy lidského nevědomí potlačenými sexuálními komplexy. Především se jedná o tzv. oidipovský komplex, který je založen na infantilní sexuální touze po rodiči opačného pohlaví. Ten pojem Freud zavádí už ve svém *Výkladu snů* (1900); v proslulé práci *Totem a tabu* (1913) se pak snaží doložit, že trvalé potlačování oidipovského komplexu, jeho vypuzování do nevědomí a sublimace těchto potlačovaných, zakázaných sexuálních tužeb tvoří nejen krajně důležitou stránku lidské osobnosti, ale význačnou měrou se odráží v lidské společnosti, v jejím náboženství, morálce a umění. Tento proslulý mýtus se tak stává ilustrací psychologického komplexu, který pak Freud nalézal také v řecké teogonii a který má podle něj klíčový význam pro porozumění lidské psychologii vůbec. (FREUD 1991; FREUD 2005)²²

Na mýty pohlížejí freudisté jako na výraz a vyjevení základní psychické situace a zobrazení sexuálních tužeb, daných biologicky každému jedinci. Zajímavá je teorie Otto Ranka, který staví v tomto ohledu do protikladu k mýtu pohádku. Ta podle něj vznikla zároveň s uspořádáním rodinně-rodových vztahů, a proto zastírá „v zájmu otců“ původní neskrývaný sexuální komplex. (Sexuální tužby podle něj odrážejí historický stav „před vznikem rodiny“.) Pro uklidnění otce prý pohádka činí z nejmladšího syna (který je nejnebezpečnějším soupeřem, neboť jeho erotický cit vůči matce je infantilní) hrdinu, a mnohdy dokonce otcova zachránce. Z toho Rank usuzuje, že původní soupeření syna s otcem je v pohádce nahrazeno vzájemným soupeřením bratří, a podobně je podle něj infantilní erotická touha vůči matce transformována do příběhu erotického pronásledování sirotka macechou. Sexuální soupeření dcery a matky je podle freudistů zase zastřeno tím, že matku nahrazuje macecha.²³

Trochu jiným způsobem staví mýtus do protikladu s pohádkou freudista Géza Róhaim. Podle něj byly mýty vytvořeny „z hlediska otců“ a proto tragicky pojmají smrt otce a předvádějí jeho apoteózu, zatímco pohádky už jsou utvořeny „z hlediska synů“, což pak vede k nevědomým záměnám (kdy např. místo „špatných“ rodičů se do děje

²²FREUD, S.: *Totem a tabu*. Práh, Praha 1991;

FREUD, S.: *Výklad snů*. Nová tiskárna, Pelhřimov 2005.

Konfrontaci s Freudovým výkladem mýtu o Oidipovi představuje strukturalistická analýza tohoto mýtu i další, odlišné způsoby interpretace – srov. kap. 8.2.1./ II. a 2.1./III.)

²³ Erotické pronásledování sirotka macechou se samozřejmě – alespoň v pohádkách našeho kulturního okruhu – vyskytuje dosti výjimečně, ovšem je třeba si uvědomit, že v kontextu freudovských interpretací je jakýkoliv konflikt mezi rodiči a dětmi vysvětlován jako erotický či sexuální – viz např. vztah macechy a Sněhurky v kap. 1.1.5./III.

zavádějí démonické postavy) a především k triumfu erosu a k šťastnému konci. (MELETINSKIJ 1989: 62)

Pro výklad mýtů a pohádek je z dalších aspektů Freudovy rozsáhlé, důmyslné a ve svém redukcionismu nesmírně koncizní teorie důležitý také jeho strukturní model osobnosti, založený na trojčlenné struktuře lidské psychiky: *Super-ego* představuje jakousi „vyšší“ strukturu, ideál či svědomí (která může nabývat podoby jakési trestající či chválící síly, spojené s rodiči či vychovateli), *id* naopak zastupuje nevědomé a temné, tj. pudovou stránku psychiky, zaměřenou na bezprostřední fyzické tužby a řídící se principem slasti (také se hovoří o *id* jako rezervě libidinózní psychické energie), a *ego* zastupuje realistickou stránku psychiky (bývá označováno také jako princip reality, narozdíl od *id* – principu slasti) a funguje jako prostředník mezi vnitřním a vnějším světem, mezi tužbou a ukojením.

Podobně je ve freudovských interpretacích využit Freudův vývojový model osobnosti, vyjadřující jednotlivé fáze psychosexuální ontogeneze člověka a založený na myšlence zásadní důležitosti prvních etap vývoje člověka, kdy každá fáze je založena na získávání slasti z jiné části těla. Podle Freuda tak člověk prochází postupně stadiem orálním, análním, falickým, latentním a genitálním, přičemž ustrnutí v jakékoli fázi tohoto vývoje znamená fatální důsledky pro další psychický vývoj člověka. (FREUD 1971)

Dlužno dodat, že přes svůj nesporně převratný historický význam, díky kterému má stále své místo ve vývojové psychologii, prošel freudismus mnoha vědeckými revizemi, a byl do jisté míry nahrazen (zejména některé jeho postuláty, jako oidipovský komplex či závist penisu) jinými vývojovými teoriemi (např. Erika Eriksona, Jeana Piageta či Karen Horneyové²⁴). Freudistický způsob interpretace mytologických látek nicméně představuje velmi originální a ve své provokativnosti mnohdy inspirativní přístup.

Návazností freudistických způsobů výkladu pohádek a mýtu na vývojový i strukturní model osobnosti a využitím těchto modelů pro konkrétní analýzu se nyní

²⁴ Způsob, jakým tato představitelka neopsychoanalýzy revidovala Freudovo učení, zejména jeho představy o vývoji ženské psychiky, bude zmíněn v souvislosti s konkrétní interpretací pohádek v kapitole. 1.1.4./III.

nebudeme zabývat detailněji, neboť freudistická interpretace pohádek bude posléze předmětem zevrubného výkladu a rozboru.

Freud sám se totiž výkladem mýtů zabýval hlavně teoreticky (z výkladů konkrétních mytologických látek proslul zejména výkladem mýtu o Oidipovi); výkladem pohádek se výslovně nezabýval. Jeho teorie však byla později velmi důkladně využita jinými badateli k analýze nejen mytologického, ale zejména pohádkového materiálu, a některé její aspekty byly v tomto smyslu ještě dál rozpracovány.

Nejznámějším badatelem provádějícím čistě freudistickou interpretaci pohádek je původem rakouský psycholog a psychoanalytik Bruno Bettelheim, jehož interpretace známých evropských pohádek, obsažené v knize *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (vyšla v roce 1975, česky až v roce 2000 pod názvem *Za tajemstvím pohádek s podtitulem Proč a jak je číst v dnešní době*) budou tématem kap. 1.1./III. Z českých autorů se psychoanalytickým rozбором pohádek zabýval v knize *Děti a svět pohádek* (1990) psycholog Michal Černoušek, který bude též zmíněn.

Na tomto místě nutno dodat, že Bettelheimův vědecký kredit byl po jeho smrti do značné míry zpochybněn co do autorství některých částí jeho díla. Více o tomto problému bude řečeno v příslušné kapitole.

6.3. PŘÍSTUP HLUBINNÉ PSYCHOLOGIE

Jiný způsob, jak spojit mytologický materiál s nevědomou složkou psychiky, představuje analytická psychologie Carla Gustava Junga, nazývaná také jako hlubinná či archetypová psychologie. Jung se postavil proti Freudově redukci veškeré psychiky na sexuální komplexy, přestal zdůrazňovat potlačování a vytěsňování jakožto klíčové principy psychické organizace a vytvořil hypotézu o hlubinné, kolektivně nevědomé vrstvě psychiky. Vycházel přitom do jisté míry z pojmu „kolektivních představ“ francouzské sociologické školy a ze symbolické interpretace mýtu E.Cassirera, které modifikoval svým vlastním způsobem. (MELETINSKIJ 1989: 63)

Jungovy dílo je nesmírně rozsáhlé a jeho myšlenky jsou v něm rozprostřeny v mnoha podobách a modifikacích (dalo by se říci poněkud nepřehledně), tak jak je

postupně zpřesňoval a zdokonaľoval. Pokušíme se tedy stručně vyjádřit klíčové pojmy a teze Jungovy teorie, přičemž se zaměříme na to, co je podstatné pro výklad mytologie a pohádek, a na co budeme posléze navazovat v interpretační části práce. Vycházet přitom budeme zejména z prací shromážděných v Jungově *Výboru z díla II. (Archetypy a nevědomí)* a *V. (Snové symboly individuálního procesu)*, dále ze společného díla Junga s Karlem Kerényiem *Věda o mytologii* a z Jungovy zaznamenané přednášky s názvem *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry* (1922).²⁵

Pro zkoumání mýtů a pohádek je klíčový zejména Jungův pojem kolektivního nevědomí a jeho teorie archetypů. Oběma objevům předcházelo Jungovo zjištění, že ve snech a fantaziích se člověku zjevují jisté obrazy, které připomínají obrazy nebo motivy z mýtů a pohádek. Z toho Jung vyvozuje existenci jakýchsi hlubokých kolektivních útrob psychiky – tzv. kolektivního nevědomí.

Narozdíl od Freuda člení tedy Jung nevědomí do dvou vrstev. Osobní nevědomí je vytvářeno osobní zkušeností a je povrchovější – jeho obsahy byly svého času vědomé, avšak z vědomí zmizely tak, že byly zapomenuty či vytěsňeny. Oproti tomu kolektivní nevědomí je hlubší, nevzniká osobní zkušeností a za svou existenci vděčí výhradně dědičnosti. Zatímco tedy obsahy osobního nevědomí jsou primárně vědomé, obsahy kolektivního nevědomí jsou naopak primárně nevědomé a vědomými se mohou stát až sekundárně (viz dále). (JUNG 1997: 97-147)

Toto kolektivní nevědomí je jakýmsi skladištěm nikoli už komplexů (tak jako nevědomí u Freuda), nýbrž archetypů. Archetyp lze připodobnit tomu, čemu se v mytologii říká *motiv*, ve francouzské sociologii *kolektivní představa* a co A.Bastian označoval jako *prvotní myšlenky*, navíc lze spatřovat jistou analogii mezi archetypy a *vzorci chování* u behavioristů. (MELETINSKIJ 1989: 66)²⁶

²⁵ JUNG, C.G.: *Výbor z díla II. (Archetypy a nevědomí)*. Nakl. Tomáše Janečka, Brno 1997;
JUNG, C.G.: *Výbor z díla V. – Snové symboly individuálního procesu*. Nakl. Tomáše Janečka, Praha 1999.

KERÉNYI, K. – JUNG, C.G.: *Věda o mytologii*. Nakl. Tomáše Janečka, Brno 1995.

JUNG, C.G.: *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry*. In: *Jung, C., G.: The Spirit in Man, Art, and Literature*. Collected Works, Zurich 1922.

V textu oproti předchozím kapitolám většinou neuvádím dataci vzniku děl, protože obsahují různě datované studie.

²⁶ Termín *archetyp* souvisí s Platónovým *eidos* a je populární právě v Platónské tradici. Sám Jung vede tuto souvislost až k Filónu z Alexandrie a dalším učencům. Zároveň je tento pojem blízký Kantovu pojmu „apriorní ideje“ – více např. MELETINSKIJ 1989:65-66.

Pojem archetypu je pevně spjatý s myšlenkou kolektivního nevědomí a naznačuje existenci určitých forem psychiky, které jsou společné každému člověku. Různé charakteristiky archetypu, tak jak je nacházíme v Jungových pracích, se ne vždy přesně shodují (ostatně tak jako jiné Jungovy výroky v rámci celého jeho díla). V zásadě však lze říci, že se jedná o jakési anatomické struktury mozku, přenášené jako obecné dědictví lidského druhu. Tyto struktury organizují kolektivní lidskou fantazii do určitých obrazů. Nemají však nikdy podobu konkrétních představ, nýbrž jakýchsi potencialit – možností představ. (Také je někdy popisuje jako kategorie symbolického myšlení, které organizují zvenčí přicházející představy.)

„Prvotní obraz či archetyp v podobě postavy – ať už démonické či lidské – anebo děje se v průběhu historie neustále vrací a zjevuje se všude tam, kde se projevuje tvořivá fantazie.(...) Prozkoumáme-li tyto obrazy blíže, zjistíme, že vyjadřují nesčíslné typické životní představy našich předků. Jsou to takřikajíc psychická rezidua obrovského množství prožitků stejného typu,“ píše Jung. (JUNG 1997: 97-148, srov. také JUNG 1922: 97-132)

V rámci kultury se tyto prvotní prožitky a zkušenosti projevují podle Junga v podobě mytologických postav a dějů. *„Utrženy a zformovány do nejrůznějších postav mytologického panteonu, představují obecný obraz psychického života člověka,“* říká Jung (JUNG 1922: 122), čímž postuluje příbuznost archetypů jakožto prvků psychických struktur s motivy i postavami z mýtů a pohádek.

Nejdůležitější Jungem popisované archetypy jsou archetyp *stín* jakožto odvrácená, nevědomá část duše, *persona* jakožto všudypřítomná „maska“ každého člověka, *anima* a *animus* jakožto části duše, vyjadřující jakýsi rezervoár naší zkušenosti o opačném pohlaví, archetyp *ipse* jako bytostné já, dále archetyp *moudrého starce*, *dítěte* apod.; vedle těchto archetypů pak existuje ještě jiná třída archetypů v podobě transformací typických situací, míst, cest apod. (JUNG 1997; srov. FRANZ 1998; STARÝ 1990 aj.) Archetypy figurují v četných konkrétních obrazech, v kladných i záporných variantách, které Jung uvádí do nejrůznějších souvislostí. Jimi se nyní nebudeme podrobně zabývat, neboť pro nás v tuto chvíli nejsou klíčové; jungovská problematika bude ještě podrobně probírána v rámci výkladu jungovského způsobu interpretace pohádek v kap. 1.3./III.

Zbývá jen zmínit poslední důležitý Jungův pojem, kterým je individuace – jde o jakousi cestu sebepoznání a všestranné harmonizace lidské osobnosti, vyžadující rovnoměrnou diferenciaci všech psychických funkcí a vytvoření fungujících vztahů mezi vědomím a nevědomím. (JUNG 1999; srov. FRANZ 1998; STARÝ 1990 aj.)

Individuace má, podobně jako archetypy, své kulturně historické paralely (jimiž je např. čínské tao či mandala a jiné kosmologické obrazce) a její otisk lze sledovat na mytologických i pohádkových látkách. Konkrétnímu výkladu mytologických obrazů je věnována společná monografie C.G.Junga a Karla Kerényiho *Úvod do podstaty mytologie*, která se zabývá analýzou folklorního a mytologického materiálu a jeho archetypickou interpretací. (JUNG, KERÉNYI 1995)

Nutno dodat, že Jungova každopádně ohromující teorie je v mnohých ohledech zranitelná. Např. teze, že s archetypy, které se podle Junga dědí podobně jako morfologické prvky lidského těla, se zároveň dědí dokonce i předpoklady ke způsobu obrazného vyjádření obsahu, či Jungův předpoklad víceméně stálých archetypových symbolů zůstávají dosud hypotézami velice spornými. Přesto představují Jungovy myšlenky – zejména teorie archetypů – základní východisko mnohých jeho pokračovatelů, např. J. Campbella, M. Bodkinové či M. Eliada.

6.4. DALŠÍ PSYCHOLOGICKÉ TEORIE

Joseph Campbell vychází z van Gennepových myšlenek o přechodových obřadech, na jejichž základě vytváří v díle *Tisíc tváří hrdiny* (1948)²⁷ teorii tzv. monomýtu, tj. univerzálního příběhu hrdiny v podobě neměnného řetězce událostí – od hrdinova odchodu z domova přes získání nadpřirozené moci, překonávání překážek a zkoušek až po vítězný návrat. (Takto popsany modelový příběh nápadně připomíná strukturu kouzelné pohádky a my se k tomuto tématu vrátíme podrobněji v souvislosti s teoriemi V.J. Proppa.) Ke zmíněné biografii hrdiny či boha pak Campbell nabízí metafyzické a kosmologické paralely. (CAMPBELL 2000)

Poté se Joseph Campbell, zejména v čtyřdílné monografii *The Masks Of God. Primitive Mythology* (1959-1970; česky jako *Masky bohů. Primitivní mytologie*) a

²⁷ CAMPBELL, J.: *Tisíc tváří hrdiny*. Portál, Praha 2000.

v knize *Mýty* (1972) zabývá podstatou lidské obrazotvornosti a snaží se najít její původ.²⁸ Táhne přitom k výrazně biologizujícímu přístupu: Podle něj je podstatou života obecně struktura, ať už je to struktura organická či biologická strukturace času. Lidský rod má oproti jiným druhům méně biologických struktur chování – rodí se víceméně bez šablon a většinu vzorců se musí učit. Mytologie pak je tím, co – zakódováno v rituálech (neboť podle Campbella „*rituál udržuje mýtus a mýtus zároveň oživuje rituál*“) – člověku jisté struktury předkládá, umožňuje mu uvést se do jakéhosi souladu s vesmírem, udržuje ho v mystickém spojení se společností. (CAMPBELL 1998; CAMPBELL 2000)

V knize *Proměny mýtu v čase*²⁹ hovoří Campbell také o *moudrosti těla*, kterou nám mýtus zprostředkuje podobně jako sen: když spíme, hovoří k nám tělo – z nějakého biologického prostoru přichází energie i určité obrazy, pocházející z jiné oblasti než je ta bdělá, vědomá. (CAMPBELL 2000: 74)

Joseph Campbell spatřuje v mytologii přímou funkci lidského nervového systému. Biologickou podstatu Jungových archetypů opírá o hypotézy srovnávací psychologie a zoopsychologie, podle kterých existují jakési dědičné psychické otisky, které stimulují správnou instinktivní reakci v situacích nepodepřených předchozí osobní zkušeností.

Zabývá se ale také obrazy nabytými zcela elementární, osobní fyzickou zkušeností, jakou je např. vnímání střídání světla a tmy či měsíčních cyklů, či zkušeností z různých fází osobního biologického vývoje. Tyto obrazy pak vykládá převážně v intencích klasické psychoanalýzy – jako trauma narození, oidipovský komplex apod. Podle toho pak interpretuje i mytologické symboly – např. vodu jako prenatální vzpomínku, lidojedství v souvislosti s kojením apod. Všechny tyto psychoanalytické komplexy pak Campbell odhaluje v nejrůznějších rituálech, mystériích a mytologických systémech po celém světě – zejména se zabývá např. mytologématem usmrcovaného krále, umírajícího a zmrtvýchvstávajícího boha či rituální svatby. (MELETINSKIJ 1989: 73-75)

Maud Bodkinová (zejm. *Archetypal Patterns in Poetry*, 1934) je naopak skeptická vůči myšlence o fyzické existenci archetypů ve struktuře mozku a o jejich

²⁸ CAMPBELL, J.: *The Masks Of God. Primitive Mythology*. Souvenir Press Ltd, United Kingdom 2000; CAMPBELL, J.: *Mýty*. Pragma, Praha 1998.

dědičnosti, a naznačuje spíše pojetí archetypů ve smyslu zcela nebiologickém – chápe je jako představy, předávané z generace na generaci kulturně, tj. prostřednictvím literatury a vůbec umění. (ZEMAN 1988: 71-76, srov. MELETINSKIJ 1989: 112-113)

Zajímavý příklad psychologické interpretace mytologických a pohádkových látek představuje také Erich Fromm. Ve svém díle *The Forgotten Language, An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths* (1951; česky 1999 jako *Mýtus, sen a rituál*)³⁰ se zabývá podstatou symbolického jazyka, a to jednak ve snech, jednak v mýtech a pohádkách, ale také v rituálu a v moderním románu. Vedle teorie výkladu snů tedy předkládá zejména nové způsoby interpretace mytologických a pohádkových příběhů, v nichž oproti Freudovi zdůrazňuje jiné než sexuální konflikty – např. psychický konflikt mezi mužem a ženou či konflikt vzpoury vůči autoritě. (FROMM 1957)

Pozoruhodná je zejména interpretace mýtu o Oidipovi, založená na Bachofenově analýze řecké mytologie, vycházející z jeho teorie matriarchátu (viz výše), a také interpretace pohádky *Červená Karkulka*, která se ještě ocitne v ohnisku našeho bližšího zájmu v kap. 1.1.4./III.

6.5. AMPLIFIKAČNÍ METODA INTERPRETACE

Švýcarská jungiánka Marie-Louise von Franz představuje přístup aplikující Jungovu archetypální psychologii na detailní analýzu pohádkových syžetů. V *Psychologickém výkladu pohádek* (1986)³¹ analyzuje autorka pohádková vyprávění na základě jednotlivých archetypů hlubinné psychologie, přičemž používá jungovskou metodu amplifikace (původně využívanou při výkladu snů). Její podstata spočívá v nalézání co největšího množství motivů blízkých či podobných tomu, který se snažíme interpretovat. Tímto rozšiřováním pohádkového motivu či obrazu o analogické motivy z jakéhokoli folklorního materiálu v celé obrovské kulturní šíři dochází k zásadnímu významovému obohacení daného obrazu a jeho upevnění ve vědomé sféře psychiky. Oproti freudovské dešifraci, která původní smysl příběhu nutně redukuje, nabízí tato

²⁹ CAMPBELL, J.: *Proměny mýtu v čase*. Portál, Praha 2000.

³⁰ FROMM, E.: *The Forgotten Language, An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Grove Press, New York 1957 (Fromm, E.: *Mýtus, sen a rituál*. AURORA, Praha 1999).

metoda naopak restitucí, obnovení smyslu (srov. BORECKÝ 1996) a my se jí budeme podrobněji zabývat v kapitole...

M.-L.von Franz předpokládá, že původním typem lidového příběhu, za kterého pohádky vznikly, jsou místní pověsti vytvořené na základě parapsychologických a „záračných“ příhod, které se někde někomu čas od času přihodí. Takovéto individuální prožitky, které mají vždy numinózní charakter, vznikají náhlým vpádem kolektivního nevědomí v podobě halucinací v bdělém stavu, a nesou v sobě archetypální obsah. Protože o takto numinózním zážitku se vždy hovoří, bývá obohacován nejen o různé dohady, ale i o další archetypální obrazy – čili vlastně samovolně amplifikován, a tak se z něj stane archetypální příběh. (FRANZ 1998: 174-175) Z toho vychází také její přesvědčení o prvotnosti pohádky vůči mýtu; tato poměrně ojedinělá teorie bude také ještě blíže popsána – v kap. 1.3.1./III.

7. Religionistický přístup

Následující kapitolou se již poněkud – i když, jak se ukáže, ne tak docela – vzdalujeme přístupům ovlivněným myšlenkami C.G.Junga a jeho hlubinnou psychologií. Vzhledem k větší návaznosti některých výše zmíněných autorů, zejm. M.-L. von Franz, na C.G.Junga, zařazujeme následujícího autora až nyní, ačkoli se tím dostáváme časově trošku zpátky.

Religionista, filozof a spisovatel Mircea Eliade se zabývá teorií mýtu, zejména vztahem mýtu a rituálu, ponejvíce v dílech *Mýtus o věčném návratu* (1954), *Mýty, sny a mystéria* (1957), *Posvátné a profánní* (1959) aj.³² Podle něj jsou rituály s mytickými syžety těsně spjaty, mýty však pro Eliada nejsou (na rozdíl od Frazera a ritualistů) vůči rituálu druhotné.

V rituálech Eliade objevuje jakousi archaickou filozofii lidstva, která vypovídá o specifickém způsobu bytí archaického člověka. Podstata tohoto specifického způsobu bytí spočívá v tom, že hodnota lidské existence je vztahována k mytickému času *před*,

³¹ FRANZ, M.-L. von: *Psychologický výklad pohádek*. Portál, Praha 1998.

³² ELIADE, M.: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. OIKOMENH, Praha 1993.
ELIADE, M.: *Mýty, sny a mystéria*. OIKOMENH, Praha 1998;

který je posvátný – sakrální, a k *archetypickým* skutkům nadpřirozených předků. Při provádění rituálu pak dochází k nápodobě prvotního nebeského archetypu – tedy toho, co dělali *na počátku* bohové, čímž se dosahuje jakési regenerace mytického, sakrálního času, a znehodnocení času reálného. Protože však jakákoli činnost, která má pro archaického člověka životní smysl (lov, zemědělství, hry, konflikty, sex) je u archaických společností do jisté míry ritualizovaná, je také každá významná činnost jakousi reprodukcí prvotního úkonu a je tedy posvátná. Archaický člověk, pro kterého je vše opakováním, *návratem*, se tedy neustále podílí na periodické regeneraci času.

Tento princip cyklické regenerace a periodické očisty, patrný dobře zejména na nejrůznějších novoročních či jiných očištných rituálech, je podle Eliada způsob, jakým archaický člověk znehodnocuje historický čas, překonává jeho linearitu, a dosahuje zdání věčnosti. (ELIADE 1993)

Eliadovým klíčovým tématem je také šamanismus (kromě zmíněných také – a zejména – v díle *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*, 1964)³³ jakožto specifická, mystická forma náboženské zkušenosti, která se táhne napříč různými kulturami a jejíž podstatou je schopnost prožití posvátna. Autor popisuje různé způsoby a zároveň společné aspekty *šamanské cesty*, kterou nejenže je nutno absolvovat v rámci archaických léčebných obřadů, ale která také provází iniciační rituály a různá tajná mystéria, a je nutná pro jakoukoli duchovní obnovu. (ELIADE 1997, ELIADE 1998) Detailnějším pohledu na Eliadovy myšlenky, jakož i pro nás klíčovou souvislostí s látkami mytologické povahy včetně pohádek se budeme věnovat v kap. 2.3.7./III.

8. Strukturální analýza

Také touto kapitolou se musíme poněkud vrátit v čase, abychom pohlédli na výzkumy a teorie, přistupující k mytologickému a pohádkovému materiálu od počátku trochu jiným způsobem. Jsou to teorie, které zkoumají tvar a strukturu vyprávění více než motivické a dějové obsahy, jdou více po vnitřních stavebních zákonitostech a – dalo by se říci – více po formě než obsahu. Tak je tomu ovšem jen na první pohled: jednak je jasné, že

ELIADE, M.: *Posvátné a profánní*. Česká křesťanská akademie, Praha 1994.

forma a obsah nejsou u slovesného materiálu nijak oddělitelnými entitami, ale také se ukáže, že zdánlivě programový důraz na formu může naznačovat i odhalovat zcela zásadní souvislosti ve významové složce díla.

Nejprve se trochu vrátíme do kontextu historického studia folkloru, založeného na popisu a klasifikaci folklorních syžetů, čímž se zároveň konečně vzdálíme obecně mytologickým teoriím a přiblížíme zkoumání samotných pohádek, to vše v rámci teorií folkloristy V.J.Proppa. Poté se naopak seznámíme s poslední významnou teorií mýtu, zformulovanou ze strukturalistického hlediska antropologem a etnologem Lévi-Straussem, a nakonec se zmíníme o teoriích J.A.Greimase, které představují v jistém smyslu syntézu obou předchozích přístupů.

8.1. STRUKTURÁLNÍ FOLKLORISTIKA V. J. PROPPA

8.1.1 Morfologická analýza

Ruský folklorista Vladimír Jakovlevič Propp vytvořil ve své knize *Morfologie pohádky* (1928)³⁴ originální systém klasifikace pohádkových syžetů a stal se tak průkopníkem strukturní folkloristiky.

V úvodu k uvedenému dílu poukazuje autor na zcela nevhodný systém dosavadních klasifikací, založený na víceméně náhodném výběru distinktivních rysů a častém mísení principů třídění (viz Aarne-Thompsonova klasifikace v kap. 4.2./II.). Podle jeho názoru bývá nepřijatelně směřována zejména otázka syžetů s otázkou motivů, přičemž bývá opomíjen základní stavební princip pohádky – totiž přemístitelnost elementů. Dochází tak k závěru, že dosavadním klasifikacím chybí exaktní vědecký základ; že folkloristika se dosud nachází v "předlinnéovském stadiu" a je jí třeba důkladné linnéovské klasifikace. Podle Proppa nemá smysl pokoušet se zkoumat genezi a historii syžetů, chybí-li jejich systematický popis. „*Je zřejmé, že dříve než osvětlíme otázku, odkud pohádka pochází,*“ říká autor, „*musíme dát odpověď na*

³³ ELIADE, M.: *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Argo, Praha 1997.

³⁴ U nás vyšlo v roce 1999 jako součást knihy *Morfologie pohádky a jiné studie*, která zahrnuje mimo jiné i studie Historické kořeny kouzelné pohádky či Oidipus ve světle folkloru, na něž budeme ještě vícekrát odkazovat. (PROPP, V.J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Jinočany 1999).

otázku, co vlastně pohádka jest.” (PROPP 1999: 13-25; cit. 14 -15, zvýraznil V.J.Propp.)

Proppova *Morfologie pohádky* se tedy zaměřuje na odhalení vnitřní struktury zkoumaného jevu, přičemž hlavním předmětem zkoumání je pohádka „kouzelná”. Tento termín Propp razí pro určitou zvláštní třídu pohádek, vyznačující se výraznou, podle určitých zákonitostí vystavěnou kompozicí: Pohádka začíná nějakou ztrátou, škodou nebo nedostatkem (přáním něco vlastnit) a pokračuje odchodem hrdiny z domu, setkáním s dárce kouzelného prostředku nebo s pomocníkem, dále soubojem s protivníkem, návratem a pronásledováním. Toto schematické kompoziční jádro bývá rozmanitě variováno, nicméně všechny pohádky, v nichž je patrné, nazývá Propp kouzelné (někdy také jako „pohádky ve vlastním slova smyslu”. (Ibid.: 11, 26-30, 152)

Na základě morfologické analýzy více než stovky syžetů zejména ruských pohádek dochází autor k závěru, že základními stavebními prvky kouzelných pohádek nejsou motivy, nýbrž tzv. funkce. Jsou to vlastně jakési elementární dějové jednotky, označované jednoduchými (často dějovými) substantivy jako je *nedostatek, odloučení, zákaz, porušení, úskok, pomahačství, škůdcovství, dárcovství, boj, vítězství* apod. Způsob realizace těchto funkcí je variabilní a nezávislý na postavě jejich vykonavatele. Tyto funkce se stále opakují a jejich počet je velmi omezený – Propp hovoří o jednatřiceti funkcích v syžetech kouzelných pohádek. Objevují se v určitých zákonitých posloupnostech, čímž vznikají stabilní dějové sledy.

Druhým schématem, potřebným k zachycení struktury pohádkového syžetu, je schéma postav neboli jednajících osob. Autor uvádí, že jich je sedm a jsou označeny podle typu svého jednání jako *škůdce, dárcce, pomocník, hledaná osoba (carova dcera) a její otec, odesílatel, hrdina a nepravý hrdina*.

Tato dvě schémata se pak kombinují ve výčtu určitých modelových situací, označovaných jako funkce jednajících osob. To jsou jakési elementární akce či situace, významné pro rozvíjení děje, které jsou variabilně přiřazeny příslušným osobám. Tyto situace jsou označeny např. „*členovi rodiny se něčeho nedostává*”, „*hrdina opouští domov*”, „*hrdinovi je něco zakázáno*”, „*zákaz je porušen*”, „*škůdce vyzvídá*”, „*hrdina podlehne úskoku*”, „*škůdce působí újmu*”, „*hrdinovi je uložen úkol*”, „*hrdina dostává kouzelný prostředek*”, „*hrdina je pronásledován*”, „*nepravý hrdina je odhalen*”, „*škůdce je potrestán*” atp.

Tento systém je samozřejmě ještě detailně rozpracován pomocí mnoha dalších úrovní a podúrovní: Např. výchozí situace, označená obecně jako nedostatek, je rozlišena do mnoha typů – podle toho, čeho se nedostává: zda následníka, zachránce (pokud něco hrozí), nevěsty, či léku, peněz nebo dětí apod. Podobně jsou rozlišeny různé kategorie škůdcovství (*únos člověka, odcizení kouzelného prostředku nebo pomocníka, ublížení na těle, uvěznění* a mnoho dalších), různé způsoby soupeření (*otevřený boj, soutěž, hra v karty* apod.), různé typy úkolů či zkoušek atp.

Dále Propp popisuje syntagmatiku všech těchto prvků, tj. způsoby, kterými se v narativní struktuře spojují – od obecných stavebních principů jako je variace, řetězení či cyklení, přes typicky pohádkové ztrojování funkcí až ke schémátům vyjadřujícím různé způsoby časového vztahu a spojování jednotlivých dějových sledů. To vše lze sledovat jak na nejmenších jednotkách, tak na celých epických posloupnostech, tak jak pohádková kompozice využívá všech těchto možností epické retardace.

Celý tento repertoár postav, dějů, situací i syntaktických pravidel je takřka matematicky popsán – všechny prvky jsou označeny arabskými i římskými písmeny, číslicemi, exponenty a různými jinými matematickými znaménky; při ukázkách analýzy konkrétního materiálu pak vznikají obrovská schémata, vzorce a tabulky. (PROPP 1999: 11–149)

Proppova monumentální studie tedy předkládá velmi důmyslný výklad kompozice pohádky, založený na principu syntagmatických dvojic, v nichž se sobě přiřazují prvky konstantní s prvky variabilními. Představuje dokonale rozpracovaný model syntagmatiky pohádkových syžetů, který odhaluje mnoho z vnitřní struktury a zákonitostí zkoumaného jevu. V době svého vzniku byla považována za typicky formalistické dílo (což s sebou neslo v kontextu sovětské vědy určité neblahé ideologické souvislosti). Sám autor však – jak je patrné z citovaného úvodu k této knize – nepovažoval morfologickou analýzu pohádek za cíl studia, nýbrž za první, metodologicky nezbytný krok k objasnění vzniku, vývoje a specifiky tohoto žánru.

8.1.2. Paleontologická analýza

Jak již bylo řečeno, považoval sám Propp synchronní strukturální analýzu za určitý předstupeň k dalšímu bádání o genezi, vývoji a specifice pohádkového žánru. Přejít

od synchronní metody k diachronnímu zkoumání, které uvádí dosavadní způsob výkladu do vztahu k historickému kontextu, představuje jeho druhákniha, *Historické kořeny kouzelné pohádky* (1946)³⁵, která byla výsledkem systematického rozboru pohádkových motivů a syžetů a komparace už nejen ruského etnografického materiálu. Na základě těchto výzkumů napsal ještě několik dalších studií:

Ve studii *Transformace kouzelných pohádek* aplikuje autor morfologickou analýzu na zkoumání způsobů, jakými se při šíření pohádkových látek proměňují pohádkové motivy – jsou to např. princip redukce a její protiklad amplifikace, koruptela (pokažení), převrácení, intenzifikace a naopak oslabení, různé typy substituce a asimilace apod. (PROPP 1999: 131-149) Jiné studie jsou specifickými sondami do problematiky geneze nejrůznějších motivů a syžetů v ruském, ale i interetnickém folklorním materiálu, a jsou výrazem směřování ke komplexnějšímu, etnologickému přístupu k folkloru – např. *Rituální smích ve folkloru*, *Motiv zázračného zrození*, *Oidipus ve světle folkloru*, *Kumulativní pohádka* aj. (PROPP 1999)³⁶

Studie *Historické kořeny kouzelné pohádky* se zabývá podrobným genetickým rozбором pohádkových motivů na základě jejich bedlivého porovnávání s mytologickými představami, prvobytnými rituály a obyčejí. (Ibid. 1999: 150-176) Při pronikání k nejstarším vrstvám mýtů, magie a náboženství se badatel opíral o Frazerovu *Zlatou ratolest*, zatímco metodika této práce navazuje na zásady *Historické poetiky* ruského folkloristy A.N.Veselovského a zejména na ritualistické výklady folkloru. – Za předchůdce Proppovy paleontologické analýzy bývá označován Paul Saintyves, který vysvětloval pohádkové motivy a postavy jako přetvořené vzpomínky na dávné rituály, zejména na obřad iniciace, a v tomto smyslu vyložil původ syžetů ve sbírce pohádek Charlese Perraulta. (ŠMAHELOVÁ 1999: 342; MELETINSKIJ 1989: 134)

Propp stejně jako Saintyves odvozuje pohádku z iniciačních obřadů, avšak nikoli jednotlivé syžety z jednotlivých rituálů, nýbrž žánr jako celek: metasyžet kouzelné pohádky pochází podle něho z mýtu, který byl součástí kultu a fungoval vlastně jako vysvětlující pozadí inscenovaného iniciačního rituálu.

Kromě iniciačního rituálu poukazuje Propp na otisky různých dalších prvobytných obřadů, jako jsou obřady lovecké a agrární, a zejména na celou oblast

³⁵ U nás vyšla jako studie v témže svazku jako *Morfologie pohádky*, tj. pod názvem *Morfologie pohádky a jiné studie*.

motivů, odrážejících představy o smrti, záhrobním životě, onom světě apod. Tyto v pohádkách velmi hojné reflexe představ o smrti vztahuje k fundamentálnímu principu právě iniciačních obřadů, jímž je vlastně jakási dočasná smrt zasvěcované osoby. (PROPP 1999: 150-176)³⁷ Souvislost folklorního materiálu s archaickými obřady rozvíjel později autor v dalších dílech (např. *Ruský hrdinský epos*). (MELETINSKIJ 1989: 135)

Myšlenka zvláštní genetické vazby kouzelné pohádky na iniciační rituály a s tím související vztáženosti archaických syžetů na symboliku šamanské cesty jako putování do krajiny smrti je velmi zásadní. Pozoruhodným způsobem ji rozpracoval také M.Eliade (viz již kapitola 7./II.) a my se jí budeme ještě zabývat v kapitole 2.3.7./III.

8.1.3. Metodologické souvislosti

Proppovo zaujetí strukturou pohádkového syžetu nebylo ve folkloristice 20. století ojedinělým přístupem. Ve stejné době dospěl k zajímavým výsledkům také A.I.Nikiforov, který zformuloval několik morfologických zákonů o uspořádání prvků pohádky a upozornil na analogii mezi vytvářením pohádkových dějů a tvorbou slov v jazyce. Nikiforovovo gramatické schéma postav, dějů a kompozice pohádek tak předběhlo o čtyřicet let strukturální model prvků, který ve své *Strukturální sémantice* vytvořil francouzský lingvista A.J.Greimas, o němž se ještě zmíníme v závěru kapitoly. (NÜNNING 2006: 277-278; ŠMAHELOVÁ 1999: 337-350)

Podobně jako Propp popisoval pohádku také R.M.Volkov: jednotlivé motivy převáděl na alfabetické a číselné znaky, z nichž potom sestavoval schémata pohádkových syžetů; podobnost jeho přístupu Propp připouštěl, ale některé aspekty Volkovovy metody kritizoval. Zejména polemizoval s předpokladem, že syžet je konstantní a pro zkoumání pohádky výchozí jednotka. Podobně neuznával ani motiv jako nejjednodušší jednotku vyprávění, tak jak ho pojímal A.N.Veselovskij. (ŠMAHELOVÁ 1999: 339)³⁸.

³⁶ Všechny tyto studie vyšly u nás v témže svazku.

³⁷ Viz zejména kapitola *Pohádka jako celek*, s. 168-176. Srov. také MELETINSKIJ 1989: 134-135. Více viz kapitola 2.3.7./III.

³⁸ Veselovskij se zabýval teorií syžetu ještě mnohem dříve (jeho *Historická poetika* však zůstala po jeho smrti roku 1906 nedokončena), spíše ovšem v kontextu etnologickém. Folklorní syžety vyvozoval z prvobytných institucí, obřadů a obyčejů, a usuzoval, že motivy se rodí samostatně jako odraz sociální

O vymezení vztahu konstantních a variabilních prvků ve struktuře vyprávění se před Proppem pokoušel také francouzský komparatista Joseph Bédier. Dalším inspirativním zdrojem, z něhož Propp vycházel – zejména metodologicky – při své morfologické analýze, byl ruský formalismus, k jehož představitelům (z nichž mnozí byli Proppovi současníci) patřili např. N.S.Trubeckoj, J.N.Tyňanov, R.Jakobson, V.B.Šklovskij, M.M.Bachtin a další. (ŠMAHELOVÁ 1999: 339)

V době, kdy Proppovo analytické zkoumání struktury a potažmo geneze a historie prozaického folkloru směřovalo ke komplexnímu postihnutí obecných zákonitostí vývoje syžetů u různých folklorních žánrů, v mezinárodním kontextu humanitních věd – zpočátku zejména v lingvistice a literární vědě, ale také např. v psychologii – se rozvíjela metoda strukturální analýzy, která se v padesátých letech zásluhou francouzského etnografa Lévi-Strausse rozšířila také v etnografii a folkloristice.

Některé principy strukturální analýzy však v zásadě formuloval V.J. Propp o třicet let dříve, když zdůrazňoval, že při studiu syžetů nelze oddělovat jeden od druhého, nýbrž se vždy musí přihlížet k jejich komplexu. (Nutno ovšem přiznat, že jeho přístupu nebyla blízká jen strukturalistická metodologie, ale také určité marxistické teorie o způsobu utváření společenských struktur a o dialektickém vztahu mezi uměním a realitou. Obě koncepce jsou však u Proppa dvěma stranami téže mince a patří ke specifikace jeho díla.) (ŠMAHELOVÁ 1999: 346)

Značnou pozornost věnovali Proppově metodě francouzští strukturalisté. Kromě Lévi-Strausse, který k ní měl mnohé výhrady, a A.J.Greimase, který usiloval o syntézu metody Proppovy a Lévi-Straussovy (viz kap.8.2./II. a 8.3./II.) to byl zejména Claude Bremond. Ten vycházel z Proppova pojetí funkcí, ale narozdíl od něho vyvozoval z těchto logických vztahů zákonitosti pro rozvíjení obecně narativních žánrů. Podobným směrem se ubíraly také práce Rolanda Barthesa a T.Todorova.

Morfologickou analýzu pohádek a mýtů prováděli i američtí etnografové R.P.Armstrong, J.L.Fischer a Alan Dundes. U nás aplikoval Proppovo morfologické

každodennosti, zatímco syžety se šíří přejímáním. Zejména však rozpracoval teorii prvobytného synkretismu druhů umění, který podle něj pramenil v lidových obřadních hrách. (MELETINSKIJ 1989: 129)

schéma folklorista Bohuslav Beneš při výzkumu moravských lidových vyprávění, kramářských písní a balad. (ŠMAHELOVÁ 1999: 347-348)³⁹

8.2. STRUKTURÁLNÍ TEORIE MÝTU C. L. STRAUSSE

8.2.1. Principy strukturální antropologie

Francouzský antropolog, etnolog, lingvista a filozof Claude Lévi-Strauss zformuloval poslední významnou teorii mýtu. Ta je postavena na zkoumání vnitřní skladby a vztahů mezi prvky celého systému, tedy na principech, na nichž byla v zásadě založena strukturální antropologie.

Za jednoho z jejích předchůdců lze považovat Georsese Dumézila, který na základě srovnání mýtů indoevropských národů vypracoval teorii trifunkcionální struktury indoevropské mytologie. Mezi další ideové zdroje Lévi-Straussova přístupu patří vedle francouzské sociologické školy a americké kulturní antropologie také strukturalistická psychologie a zejména lingvistika – především Pražský lingvistický kroužek a práce Romana Jakobsona a Ferdinanda de Saussura o fonologii. (MELETINSKIJ 1989: 78-79)

Určité náznaky strukturalistického přístupu k mýtům se dají nalézt v symbolických koncepcích u Cassirera a Junga; Jungovy teorie se ostatně v některých momentech blížily Lévi-Straussovým. Jungově korelaci instinktivního a vědomého v jistém smyslu odpovídá Lévi-Straussova souvztažnost přírody a kultury a obecně se předpokládá, že Lévi-Strauss – ač to nikde výslovně neuvádí (což mu také bývá mnohdy vytýkáno⁴⁰) – dospěl k svému výkladu mytologické tvorby jako kolektivně nevědomé činnosti právě pod vlivem Jungových teorií. Oproti Jungově teorii archetypů, předpokládající existenci víceméně neměnných archetypálních obrazů, však Lévi-Strauss zdůrazňuje vysokou variabilitu mytologických prvků a v mytologii nachází symbolizaci nikoli představ, postav či stavů, ale zejména samotných vztahů mezi předměty a osobami. (Ibid.)

³⁹ Jedná se zejména o Benešovu studii *Lidové vyprávění na moravských Kopicích. Pokus o morfológickou analýzu pověrečných povídek podle systému V. Proppa*, uveřejněnou v časopise Slovácko VIII-IX v roce 1966. (ŠMAHELOVÁ 1999: 348)

To je ostatně podstata strukturního přístupu obecně: vztahy mezi prvky v systému jsou důležitější než prvky samotné, žádný prvek nemá smysl sám o sobě, nýbrž jen ve vztahu, v opozici k jiným prvkům. Tento axiom je pro Lévi-Strausse klíčový při studiu mýtů: mytologii představuje jako totálně organizovanou, vnitřně sourodou a celistvou strukturu, nadanou jakýmsi obecným smyslem, nerozložitelným na jednotlivé součásti. (viz dále)

Mytologií se Lévi-Strauss zabývá v celé řadě prací, od monumentální čtyřdílné *Mytologie* (1964-1971), obsahující praktickou analýzu stovek mýtů amerických indiánů, jíž předcházela teoretická monografie *Myšlení přírodních národů* (1962), až k úžeji zaměřeným pracím jako *Cesta masek* (1975) o indiánském umění a jeho vztahu k mytologii či *Příběh Rysa* (1991).⁴¹

Lévi-Strauss přikládá mimořádný význam studiu mýtů jako jednomu ze způsobů sebepoznání lidského ducha. Vychází z předpokladu, že mytologická kolektivně nevědomá tvorba nemá žádnou praktickou funkci a je v zásadě nezávislá na vlivu ostatních forem životní činnosti kmene a na sociálně ekonomických infrastrukturách, a proto se v ní adekvátně reflektuje sama „anatomie ducha“, tj. univerzální myšlenkové mechanismy a operace, které lidská mysl používá.

Mytologie je tedy podle Lévi-Strausse především polem nevědomých logických operací, které zřetelně odrážejí vnitřní principy nevědomých struktur lidského myšlení. Chceme-li tyto principy pochopit, je zapotřebí uvědomit si, že mýtus má nejen diachronní dimenzi, tj. že funguje jako příběh, jako historické vyprávění o minulosti, nýbrž také dimenzi synchronní, která představuje nástroj výkladu přítomnosti a dokonce i budoucnosti. Diachronní dimenze, která odpovídá syntagmatickému rozvíjení syžetu, je potřebná k četbě mýtu, zatímco synchronní, která je zcela nezávislá na času mýtu, představuje paradigmatický aspekt systému a je zapotřebí k jeho pochopení. (LÉVI-STRAUSS 2000 aj.)

Mýtus tedy není možné číst a interpretovat jako příběh, nýbrž je potřeba rozložit jej na konstitutivní jednotky, jimiž jsou jakási elementární témata mýtu – mytémy, a ty

⁴⁰ Viz např. FRANZ 1998: 179.

⁴¹ LÉVI-STRAUSS, C.: *Cesta masek*. Dauphin, Liberec-Praha 1996;
LÉVI-STRAUSS, C.: *Příběh Rysa*. Český spisovatel, Praha 1995;
LÉVI-STRAUSS, C.: *Myšlení přírodních národů*. Dauphin, Praha 2000.

pak analyzovat z hlediska jejich vzájemných vztahů. Ovšem, jak Lévi-Strauss podotýká, skutečnými konstitutivními jednotkami nejsou izolované vztahy, nýbrž celé soubory vztahů, které se však mohou projevit ve velmi vzdálených intervalech. (LÉVI-STRAUSS 2000; srov. KANOVSKÝ 2001: 17; aj.)

Klíčovým východiskem Lévi-Strausovy metodiky je teorie binárních protikladů, rozpracovaná moderní lingvistikou, ale užívaná také v sociologii a etnologii (teorie o principu duality v sociální organizaci kmene a o v totemických klasifikacích). Badatel soudí, že spojení pomocí protikladu je všeobecným rysem lidského rozumu, který tak vlastně pořádá údaje elementárního smyslového vnímání a modeluje přírodní a sociokulturní realitu. Komplexním rozbořením rozmanitých indiánských mýtů odhaluje Lévi-Strauss mechanismy mytologické logiky, operující s opozičními dvojicemi typu vysoký – nízký, teplý – studený, levý – pravý atp., jejichž výchozím materiálem jsou smyslové kvality předmětů a jevů obklopujících člověka. (Výklad biologických rozdílů v termínech binárních opozic navíc podle autora hraje důležitou roli v přechodu od přírody ke kultuře.) (LÉVI-STRAUSS 2006, srov. např. SOUKUP 2000: 138)⁴²

Mýtus pak představuje zejména logický myšlenkový nástroj na řešení fundamentálních rozporů, které člověka obklopují, a to takzvanou mediací – prostřednictvím. Znamená to, že se např. místo fundamentálního protikladu života a smrti „podstrčí“ méně vyhrocený protiklad rostlinné a živočišné říše, a místo toho zase užší opozice býložravých a masožravých. Tato poslední opozice se pak zruší tím, že v roli kulturního hrdiny vystoupí jakýsi mediátor – zprostředkovatel mezi těmito soubory opozic, jímž je v tomto případě mrchožrout – kojot, krkavec, havran nebo sup, protože ten představuje způsob, jak šikovně překlenout opozice mezi lovem a zemědělstvím, rostlinnou a živočišnou stravou. Živí se totiž masitou potravou, ale neloví ji, naopak se na ní „pase“ (podle Lévi-Strausse tedy mají mrchožrouti významnou úlohu v americké mytologii právě proto, že v sobě významově slučují vzájemně protikladné vlastnosti, a tím se mimořádně dobře hodí na překonávání protirečení, neboli jsou – podle slavné Lévi-Strausovy formulace – *bonnes a penser* – „dobří na myšlení“). Podobně je v jiném významovém okruhu velmi dobrým

⁴² Lévi-Strausova interpretace binárních protikladů patří k těm částem jeho díla, které bývají později kritizovány pro jistou schematičnost, svévolnost a spekulativnost (srov. MELETINSKIJ 1989: 88-89, SOUKUP 2004: 463-464), nicméně její inspirativnost a význam pro vědecké myšlení jsou nepopíratelné.

mediátorem mlha, představující přechod mezi nebem a zemí, vodou a souší. (LÉVI-STRAUSS 2006, srov. KANOVSKÝ 2001: 37)

Mediace tedy neznamená reálné řešení, překonávání rozporů, nýbrž jakési převedení konfliktu na něco jiného, přičemž takovýto únik má vlastně terapeutický účinek; skutečnou funkcí mýtu je „tvářit se“, že se tato záležitost dá vyřešit, a že na konci je vlastně vyřešená. Mýtus je tedy určitá simulace možného řešení; funguje jako matrice, jejíž pravidla umožňují pomocí principu permutace a kombinace různým způsobem usouvztažňovat opozice a vytvářet tak imaginární řešení reálných protikladů. V myšlení domorodého člověka totiž existuje touha po jakési virtuální logické dokonalosti imaginární struktury; svět musí být uspořádaný a harmonický aspoň v mytologii, když už není uspořádaný ve skutečnosti. (KANOVSKÝ 2001: 49-50, 53)

Na těchto principech binárních opozic a mediace je postaven také výklad řeckého mýtu o Oidipovi. V tomto případě je pro Lévi-Strausse výchozím protikladem představa o nepřetržitosti lidstva na jedné straně, a faktické střídání generací v podobě cyklu smrti a narození na druhé straně. Tento rozpor se převádí na analogické dvojice protikladů pomocí kolize; ta je v příběhu způsobena porušením míry v oblasti příbuzenských vztahů – v příběhu tak hraje roli na jedné straně hypertrofie – přecenění příbuzenských vztahů (v podobě incestu, ale i jiných nepřiměřených vztahů), a na druhé straně naopak jejich nedocenění (v podobě zabíjení příbuzných).⁴³ (LÉVI-STRAUSS 2000: 223-228, srov. BUDIL 2003: 307-309)

Takovéto či podobné „porušení míry“ – nejen ve vztazích mezi příbuznými, mezi různými pohlavími či mezi lidmi a zvířaty, ale i míry určitých lidských vlastností – je podle Lévi-Strausse velmi často tím, na čem je založena kolize mýtu. Tato porušení mívají podobu nestřídmosti či chtivosti, a jsou pro porušitele osudová. Rozvíjení mýtu na základě těchto porušení míry a jejich nutných, řetězcích se následů popisuje Lévi-Strauss jako logickou symetricko-hierarchickou strukturu. Např. nestřídmá jedlická touha hrdinky guayanských mýtů po medu je symetrická nejen se sexuální chtivostí nedovolených styků u jiné postavy, ale i s různými druhy chtivosti metaforické, jako je

⁴³ Zároveň lze tento rozpor vidět např. jako konflikt mezi tradicí, podle které se bohové (stejně jako např. příslušníci egyptských dynastií) žení bez ohledu na příbuzenství, a běžným lidským životem, kde se incest krutě trestá. Analogicky s touto dvojicí pak funguje v příběhu rozpor mezi hrdinskými činy (a velkými nároky kladenými na hrdinu) a tělesnou nedostatečností, zranitelností a tedy smrtelností lidí. (MELETINSKIJ 1989:90)

např. extrémní zvědavost jiné ženské postavy nebo nepřiměřené úsilí starce opatřit si zetě-živitele. Doslovné kuchyňské špíně v jedné skupině mýtů zase odpovídá metaforická „morální“ špína tapíra jakožto svůdce žen apod; v jedné epizodě z mýtu jihoamerických indiánů lidojedka při chytání ryb jednu rybu sní a druhou si nechá do zásoby, a v druhé epizodě právě tak jednoho hrdinu zabije, a druhého si nechá do zásoby. (MELETINSKIJ 1989: 86,94)

Důležité je, že tato vnitřní sourodost funguje nejen uvnitř jednotlivých mýtů, ale často napříč celou mytologií – Lévi-Strausovy analýzy jsou založeny vždy na širokém etnologickém pozadí. Jedny mýty jsou interpretovány jako výslednice transformací jiných mýtů; nekonečné transformace vytvářejí mezi mýty složité hierarchické vztahy a vytváří se jakási mýtická kombinatorika. Transformační analýza, kterou Lévi-Strauss provádí, pak odhaluje jistou logickou souvztažnost mezi mýty nebo jejich jednotlivými prvky, přičemž při přechodu od mýtu k mýtu se mění sdělení, ale uchovává a tedy obnažuje určitá obecná „armatura“. (MELETINSKIJ 1989: 90-93, srov. LÉVI-STRAUSS 1995, 1996)

To, co se sobě podobá, však nejsou jednotlivé mýty, ale především jejich vztahy, nebo ještě spíše soubory vztahů. Teprve v kombinaci těchto vztahů, které se mohou projevit až ve velmi vzdálených intervalech – nabývají na významu jednotlivé konstitutivní jednotky. (KANOVSÝ 2001: 17; LÉVI-STRAUSS 2000)

8.2.2. Mýtus jako reflexe fungování ducha

Podle Lévi-Strausse nejde v mýtu vlastně vůbec o „obsah“ toho, co se vypráví. Mýty nejsou zrcadlem společnosti, nevypovídají vlastně nic o činnostech a událostech, které jsou v nich popsány, ale zato jsou zásadním zdrojem informací o způsobech, jakými jsou tyto činnosti, události a uspořádání reflektovány domorodým myšlením. Lévi-Strauss přiznává, že způsob, jakým srovnává mytologický materiál, redukuje mytologické myšlení na jeho formu. „*Nejedná se o to, dozvědět se, co mýty říkají, ale pochopit, jak to říkají.*“ Strukturální analýza podle něho osvětluje „*fungování ducha v jeho čiré podobě*“ a odkrývá tak mechanismus jeho operací. (LÉVI-STRAUSS 1995: 219)

Jak upozorňuje Kanovský, mýtus není pro Lévi-Strausse popisem společnosti, ale její interpretací. (KANOVSKÝ 2001: 52) Prvobytné myšlení nijak bezprostředně neodráží kmenové sociální instituce, nýbrž poměrně volně operuje s různými logickými možnostmi, přičemž mytické reflexi je vlastní vyjádření pomocí možných, myšlených protikladů, a také pomocí převrácení, opaku – často tedy vypovídá o skutečnosti negativním či různě zdeformovaným způsobem. Mýtus je pro Lévi-Strausse jakýmsi „*druhem nevědomého přeskupování strukturálních potencialit sociální organizace*“, který jako by prozkoumával možnosti, jak překonat, vyřešit latentní rozpory a dosáhnout virtuální logické dokonalosti. Tato řešení se však odehrávají pouze na úrovni myšlení a jsou čistě imaginární. Ovšem – jak podotýká Kanovský – „*požitek z logické uspořádanosti je (...) požitekem, který si žádná lidská mysl nedokáže odepřít*“, a právě tato touha a dokonce potřeba uspořádanosti je tím, co má mytické myšlení společné s vědeckým. (KANOVSKÝ 2001: 53-55)

Lévi-Straussův způsob zkoumání mýtů je tedy způsobem zkoumání přirozených zákonitostí lidské mysli, a tedy vlastně lidské přirozenosti, jak ji od svých počátků studovala antropologie. Zatímco však počátky antropologického myšlení setrvaly v rozlišování lidských kultur na „vyšší“ a „nižší“ a v oddělování divošského či barbarského způsobu existence jako primitivních, nižších stadií vývoje lidstva (Tylor, Frazer), a to včetně Lévy-Bruhlova postulátu dvou mentalit, civilizované a předlogické, Lévi-Strauss takovéto teorie radikálně zpochybňuje, a to nikoli postulátem o mnohem větším počtu lidských přirozeností a tedy neredukovatelné různorodosti a jedinečnosti všech lidských kultur (což byl názor např. Franze Boase), nýbrž tezí, že matrice, které určují produkci mýtů, jsou skutečně všem společnou hloubkovou mozkovou strukturou. (KANOVSKÝ 2001: 100-106)

Různorodost a zároveň univerzalitu mýtů pak způsobuje skutečnost, že tato „architektura mysli“ se uplatňuje vždy v interakci s konkrétním sociálním a kulturním prostředím, a výsledkem této interakce je konkrétní produkce konkrétních mýtů. Myšlenkou, že architektura mysli je univerzální, ale liší se konkrétní podmínky jejího uplatnění, Lévi-Strauss připomíná principy Chomského generativní gramatiky, a podle Kanovského také pozoruhodným způsobem předjímá pozdější kognitivní psychologii a antropologii. (Ibid.: 142)

Lévi Strauss byl první, kdo naprosto zřetelně odhalil naivitu představ, podle kterých jsou mýty tajemným vyjádřením anebo vysvětlením meteorologických či klimatických jevů anebo hlubokých existenciálních otázek, a nastolil problém mýtu jako nikoli reflexe, ale interpretace skutečnosti. To, co mýtus reflektuje, není skutečnost ani bezprostřední představy o ní, nýbrž způsoby, jakými je tato skutečnost (v podobě docela běžných činností a událostí) reflektována domorodým myšlením.

Proto jsou podle Lévi-Strausse úplně neplodné snahy interpretovat tyto obsahy tak nebo onak. *„Mýty nám neřeknou nic o uspořádání světa, o povaze skutečnosti, o původu člověka či o jeho směřování. Nemůžeme od nich čekat žádné metafyzické uspokojení, nejsou náhradou zaniklých ideologií. Naproti tomu nás mýty hodně naučí o společnostech, z kterých pocházejí, pomohou nám vysvětlit vnitřní zásady jejich fungování, objasní důvod existence přesvědčení, zvyků a institucí, jejichž působení se může zdát na první pohled nepochopitelné. Například a především, umožňují odhalit některé způsoby operací lidské mysli, tak stálých v průběhu staletí, že je lze považovat za základní.“* (Lévi Strauss v díle *Mytologie IV.*, s. 571, dle KANOVSKÝ 2001: 101)

8.3. NARATIVNÍ GRAMATIKA A. J. GREIMASE

V závěru kapitoly o strukturálně analytickém přístupu ke zkoumání mytologického a pohádkového materiálu je třeba se alespoň stručně zmínit o dalším francouzském strukturalistovi – A.J.Greimasovi, který v mnoha ohledech navazuje na Lévi-Strausse, zároveň se však snaží začlenit do své teorie také výsledky rozborů, k nimž dospěl V.J.Propp. Představuje tedy svébytný pokus o určitou syntézu Lévi-Straussových „paradigmatiky“ se „syntagmatikou“ V.J.Proppa (*Strukturální sémantika*, 1966, *O smyslu*, 1970). Novou, syntetizující interpretaci nabízí Greimas jak pro ruskou pohádku, tak pro mýtus kmene Boróro, jehož rozbohem začíná první díl Lévi-Straussových *Mytologií*.

Greimas redukuje Proppovy „funkce“ z jednatřiceti na dvacet a poté předvádí každý pár funkcí jako dvojici spjatou nejen logickým vztahem implikace (v tom smyslu, že jedna nutně následuje za druhou), ale také vztahem disjunkce, který je čistě paradigmatický, tj. nezávislý na lineárním rozvíjení syžetu. Mezi funkcemi dále funguje

vztah tzv. sémantické korelace – negativní a pozitivní. Znamená to, že série negativních členů na začátku pohádky nebo mýtu se musí změnit v sérii pozitivních členů na konci, přičemž tato proměna se realizuje skrze zkoušku. Ta má podle Greimase funkci mediátora, který jediný k sobě nemá nic do páru. Základní tematická kostra pohádky se pak člení na sérii negativní a sérii pozitivní, které příslušně korelují s iniciální a finální částí příběhu. Každou funkci navíc Greimas představuje ve dvou narativních způsobech, pravdivém a klamném. Celková struktura modelu jednajících osob je postavena na systému odesílatel-příjemce a subjekt-objekt, přičemž předmětem analýzy je zjišťování jistého dynamického přerozdělování rolí v průběhu vyprávění. (MELETINSKIJ 1989: 98-99)

Greimasovy práce představují dokonale propracovaný systém, který je však dosti odtržen od konkrétních folklorních textů a vyznačuje se tedy jistou schematičností, což je ovšem v oblasti teoretické sémiotiky celkem přirozené. Další zajímavé pokusy o syntézu syntagmatického a paradigmatického rozboru mýtů představují Greimasův pokračovatel J.Courtés a také australský etnograf W.E.H.Stanner. (MELETINSKIJ 1989: 99)

9. Fenomenologický přístup

Na závěr tohoto historického přehledu teorií a koncepcí, zkoumajících mýty a pohádky nejrůznějším způsobem a z nejrůznějších úhlů, je nutné se zmínit ještě o dvou přístupech, které jsou natolik specifické, že je nutno je uvést v samostatných kapitolách, a které se ovšem – narozdíl od mnohých předchozích – natolik týkají konkrétního pohádkového (nikoli jen mytologického) materiálu, že se jimi oběma ještě budeme zabývat v interpretační části práce. Jedním z nich je fenomenologický výklad pohádek.

Představitelem tohoto směru je americký psychiatr Julius Heuscher, který v roce 1963 vydal rozsáhlou studii *Psychiatrické zkoumání pohádek a mýtů*.⁴⁴ Heuscherova koncepce vychází primárně z psychoanalýzy, ale je zásadním způsobem ovlivněna

⁴⁴ V této práci odkazujeme na 2. vydání z roku 1974 (HEUSCHER, J.: *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales*. Thomas, Springfield 1974).

existenciální filozofii; podstata fenomenologické metody pak spočívá ve snaze soustředit se na to, co je a zůstává zjevné. V teoretických pasážích svého díla Heuscher odkazuje na existenciálního filozofa a fenomenologa Edmunda Husserla a jeho pojetí fenoménu jako toho, co se *jeví*, tj. co se ukazuje zkušeností; jako hlavní fenomenologickou premisu pak uvádí Husserlovu formulaci „*jít zpátky k věcem samotným*“, tj. naučit se nechat věci a jevy hovořit samy za sebe, a poslouchat. (HEUSCHER 1974:152)

V tomto duchu Heuscher popisuje i principy jediného smysluplného výkladu mytických i pohádkových příběhů: Chceme-li pochopit prvotní smysl a podstatu vyprávění, musíme se co nejvíc oprostít od všech teoretických předpokladů, myšlenkových rámců a vzorců a zjednodušujících interpretací, a spíše se pokoušet příběh *zakusit*, prožít. Dodržení Husserlovy fenomenologické zásady je však velmi obtížné až nemožné, neboť ony teoretické koncepty, myšlenková schémata, *předsudky* jsou už příliš zakořeněnou součástí našeho racionalistického myšlení; je však třeba se o to alespoň pokoušet. „*Čím méně teoretických předpokladů a předsudků budeme vkládat do prožívání těchto příběhů, tím více nám tyto příběhy odhalí ze svého nejhlubšího smyslu,*“ říká Heuscher. (Ibid.)

Heuscher připouští, že nejrůznější modely, koncepty a předpoklady, vytvářené a používané v rámci psychologických, antropologických či jiných přístupů, nám někdy mohou pomoci příběh pochopit, proniknout do něj, že někdy naše náhledy na příběh prohloubí či v jistém smyslu obohatí. Zároveň však opakovaně zdůrazňuje, že bychom si měli být neustále vědomi omezujících a zkreslujících účinků jakýchkoli teorií, které ve snaze o pochopení příběhu předem přijímáme. (Ibid.: 152, 395 aj.)

Fenomenologická metoda, která se snaží přistupovat ke zkoumanému materiálu bez těchto omezujících a mnohdy zavádějících předpokladů, však musí být podle Heuschera používána také velmi obezřetně a ukázněně, neboť může snadno svádět k ničím nepodloženým spekulacím a poněkud ošidným vývodům. (Ibid.: 395-396)

To, jak taková fenomenologická analýza vypadá a co se díky ní o pohádkách a z pohádek můžeme dozvědět, si ukážeme v kap. 1.2./III.

10. Etnogenetická teorie

Konečně uveďme zajímavý příklad bádání o pohádce, které však stojí v jistém smyslu na okraji hlavních a známých proudů. Jednak se totiž trošku odchyluje od současné převládající tendence vykládat mytologické a pohádkové látky z hlediska jejich hlubšího psychologického smyslu (tj. hledání nejrůznějších významových souvislostí v oblasti lidské psychiky), jednak nejsou některá její východiska v souladu se současnými vědeckými poznatky.

Kniha českého lingvisty Pavla Bělíčka *Poetika folklóru. Etnogeneze žánrů ústní slovesnosti* (2001)⁴⁵ vychází ze základního antropologického předpokladu o transformaci prehistorické etnické diverzity v sociální diverzitu historickou. Na základě této vývojové zákonitosti pak Bělíček popisuje procesy migrace, během které se prvobytné kmeny postupnou asimilací začlenily do lokálních společností a zaujaly v nich určité pozice. S touto představou pak přistupuje k pohádkám, které interpretuje jako určité charakteristické typy vyprávění, odrážející způsob života, výrobní a hospodářské technologie a s nimi spojené kultury a víry příslušných etnik.

Jednotlivé prehistorické kmeny tedy Bělíček nepopisuje pomocí běžné etnické klasifikace podle jazykových rodin, nýbrž používá synchronní etnografickou klasifikaci primitivních kmenů podle jakýchsi profesních ekotypů, tj. podle způsobů obživy a hospodaření. Tato klasifikace vychází z nutriční specializace kmenů na rostlinnou, masitou a rybí potravu, z níž pak vycházejí základní tři typy orientace společnosti – plodinářská, lovecká a rybářská (v rámci sledování vývoje kulturních projevů jednotlivých etnik tak Bělíček rozlišuje například kultury vegetariánských sběračů lesních plodin, zemědělců či pravěkých lovců, ale také kultury pastevců, rybářů či kanibalů).

Na základě těchto způsobů obživy se pak podle Bělíčka vytvářely specifické sociální rysy jednotlivých společností a ty posléze daly vzniknout také jednotlivým charakteristickým typům pohádkových vyprávění a jiných folklorních narací.

⁴⁵ BĚLÍČEK, P.: *Poetika folklóru. Etnogeneze žánrů ústní lidové slovesnosti*. Urania, Praha 2001. (Pravopisná poznámka: Bělíček používá termínu folklór v této jazykové podobě, tedy s dlouhým o; v této práci se však kromě citace názvu této knihy přidržujeme současné jazykové normy, tedy v podobě folklor, folklorní apod.)

Při obecném zkoumání etnogeneze, tj. vzniku, vývoje a z toho vyplývající příbuznosti etnik, je podle Bělíčka zásadní si uvědomit, že původní prehistorické kmeny nejsou totožné s dnešními národy. Ve skutečnosti to byly příbuzenské jednotky, které se šířily radiálně v malých migračních větvích a jen ojediněle se kumulovaly do větších kmenových území. Teritoria těchto prvobytných kmenů navíc nebyla vůbec neproniknutelná tak jako dnešní, vojensky chráněné státy; malé kmeny tedy volně infiltrovaly cizí území a šířily se v mnohačetných proudech tzv. migračními koridory.

Prehistorické rozdělení kmenů a jejich další etnický vývoj dokládá autor na podkladě glottogeneze, tj. teorie vývoje a šíření hláskoslovných změn uvnitř jednotlivých jazyků, ale také pomocí makrotypologických genetických souvislostí (založených na fyziognomických podobnostech a odlišnostech jednotlivých etnik). (Ibid.: 13-20) Tyto předpoklady však právě poněkud odporují současným genetickým poznatkům.⁴⁶

Druhým klíčovým východiskem Bělíčkovy teorie je předpoklad, že koexistence prehistorických kmenů probíhala za dodržení přísné kastovní a stavovské exogamie. Znamená to, že feudální rozvrstvení společnosti odpovídalo jejímu etnickému rozrůznění; určitým etnikům tak příslušely určité pozice a role ve společenské hierarchii (proto mají podle něho názvy selská, pastevecká či rybářská pohádka hlubší etnický denotativní smysl než označení pohádka slovanská, keltská či německá. (Ibid.:13) Tento předpoklad je také poněkud problematický a nejspíš ne zcela doložený.

Uvedená teorie nicméně představuje zajímavý a v současné době poměrně ojedinělý přístup ke zkoumání pohádek. S bližším pohledem na tuto typologii pohádky a tento specifický typ výkladu pohádkových motivů se proto seznámíme v kap. 3.2./III.

11. Některé další směry a přístupy

Analýzou pohádkových a mytologických látek se zabývají také některé současné, u nás zatím nepříliš rozšířené přístupy světové literární teorie a vědy. Jsou to v první řadě některé feministické typy interpretací, zkoumající role ženy v pohádkách genderovou

⁴⁶ Srov. např. *Sedm dcer Eviných* (Sykes, B.: *Sedm dcer Eviných*. Paseka, Praha 2004).

optikou. K těmto autorkám patří například Esther Harding, Helen Luke, ale v některých dílech také Marie-Louise von Franz, které zároveň představují rozvinutí myšlenek jungovské interpretační školy, dále Clarissa Pinkola Estés či americká radikální feministka Andrea Dworkin,⁴⁷ jejichž některé názory budou příležitostně zmíněny u konkrétních interpretací v kap. 1.1.6./III.

Jinou současnou metodou analýzy literárních a mytologických textů je přístup nazývaný literární darwinismus, který reprezentují například Jonathan Gotschall, David Sloan Wilson, Joseph Carroll či David a Nanelle Barash. Východiskem tohoto směru je evoluční psychologie, jejíž poznatky, podložené darwinistickou teorií vývoje člověka, uplatňují tito autoři při interpretaci světové literatury i folklorních látek. Tímto přístupem se budeme zevrubněji zabývat v kap. 3.4./III.

12. Shrnutí aneb věčné hledání počátku

V této části práce jsme se postupně seznámili s nejrůznějšími způsoby, jakými v různých dobách bylo a je přistupováno ke všeobecně rozšířenému kulturnímu fenoménu, jakým je pohádka, a k možnostem jejího zkoumání. V rámci tohoto historického výkladu popisujícího různé cesty bádání o pohádce jsme se zároveň věnovali i teoriím mýtu a částečně i obecně folklorním teoriím, protože pohádku jako lidový, folklorní žánr nelze z tohoto kontextu vyjmout a mnohá bádání se dotýkají právě problematiky folklorních narací obecně.

V širším kontextu obecnějšího literárního bádání se tradičně uvádějí tři základní historické teorie pohádek: teorie migrační, teorie mytologická a teorie psychologická.⁴⁸ Je zřejmé, že skutečnost je mnohem složitější a že nelze všechny výklady přiřadit k těmto základním třem typům náhledu, ba co víc – v rámci současného stavu bádání je také zřejmé, že žádnou z těchto teorií nelze zcela zavrhnout a nahradit teorií novou –

⁴⁷ FRANZ, M.-L. von: *Feminine in Fairy Tales*. Shambala Publications, Boston&London 1993;
FRANZ, M.-L. von: *Archetypal Patterns in Fairy Tales (Studies in Jungian Psychology by Jungian Analysts)*. University of Toronto Press 1997 ;
ESTÉS, C.P.: *Ženy, které běhaly s vlky*. Pragma, Praha 1999;
DWORKIN, A: *Woman Hating*, Dutton 1974, in: *Feminist Interpretation of Fairy Tales*; dostupné na: http://userpages.umbc.edu/~korenman/wmst/fairytales_feminist.html.

⁴⁸ Srov. např. VLAŠÍN 1978.

částečně proto, že každá – ač to není na první pohled patrné – přistupuje k pohádce trošku jiným způsobem a zabývá se trošku jiným aspektem problému, a pak také proto, že všechny mají svým způsobem pravdu.

Setrváme-li ještě chvíli u těchto tří tradičně uváděných teorií, shledáme, že každá určitým způsobem řeší otázku, odkud přicházejí pohádkové motivy – migrační teorie pátrá po jejich původu filologicko-srovnávacími metodami, mytologická či antropologická teorie hledá jejich jádro v pravěkých kolektivních představách, zvycích a tradicích, a psychologická teorie pojímá pohádku jako produkt víceméně osobní obraznosti jedince. Každá z nich a také většina ostatních teorií pak v zásadě řeší otázku základní podobnosti mytologických a pohádkových zápletek a motivů. To je moment, u kterého bychom se měli zastavit, neboť je jedním ze zřetelů, kterým se lze na značnou šíři nejrůznějších teorií, křížících různá kritéria a zdůrazňující různé aspekty, podívat z jednoho úhlu.

V otázce vzniku podobných a stejných motivů a syžetů jde totiž v zásadě jen o dvě možnosti – a to je myšlenka monogeneze motivů, to jest jejich vzniku z jednoho zdroje a následného migračního šíření – tedy jejich difuze, a proti tomu myšlenka polygeneze pohádkových látek – tj. předpoklad, že tytéž představy vznikají nezávisle na sobě v různých místech světa. (Tento zřetel jasně odděluje teorii migrační od obou dalších.)

Chceme-li si však představit různé podoby migrace, můžeme uvažovat o jednom či více místech vzniku, o přenášení celé dějové struktury pohádky či jen izolovaných motivů (které se pak dále mísí a spojují) a samozřejmě o různých migračních pohybech a směrech – to všechno je možné dále zkoumat a zjišťovat pomocí nejrůznějších metod. Uvažujeme-li naopak o nezávislém vzniku látek, otevírá se nám obrovská škála možností odpovědi na otázku, co způsobuje, že lidé vytváří všude stejné příběhy – je to něco vnějšího, co ale lidé mají všude stejné (např. nutnost určitého společenského řádu – ale zase – proč to mají stejné? – či snad něco, co je tak vzdáleno, že to musí vidět všichni lidé stejně?), nebo je to něco uvnitř nás samých, co je stejné už z biologické podstaty lidského druhu?

Vidíme, že pouhá myšlenka monogeneze nebo polygeneze sama o sobě vůbec nic nevysvětluje – jsou to pouze jakési dva modely vzniku stejných prvků všude na světě, a tyto modely se navíc – a to je důležité – v moderním bádání vůbec nevylučují,

nýbrž jsou vůči sobě komplementární: Zatímco paralelní existence některých složitějších (často už dosti uměleckých) útvarů se přesvědčivě připisuje vlivu kulturních kontaktů, je jasné, že určité elementární představy se vyvinuly na různých místech zcela izolovaně.

Dokonce se ani nedá říci, že by každá z probíraných teorií stavěla víceméně jen na jednom či druhém modelu. Původní migrační teorie Benfeyova sice zkoumá pouze cesty, jakými se pohádkové látky šířily, a v jejich stopách pak víceméně pokračuje i finská geografická škola, která vytváří pouze formální popis, který nic dalšího – tak jako většina typologických klasifikací – o rozříděných syžetech neříká, ale už například německá mytologická škola, která vychází z filologických zkoumání o původu indoevropských jazyků, se zároveň snaží vyložit hlubší smysl a význam některých motivů. Etnogenetická teorie Běličkova, kterou jsme uvedli jako poslední, se pak mechanismy a principy šíření pohádkových typů zabývá velmi detailně, a zároveň je přitom uvádí do zajímavého vztahu se syžetovou a motivickou stránkou příběhů.

Je jasné, že celkový proces utváření, mísení, šíření a případného znovusazování pohádkových, jakož i jakýchkoli jiných folklorních syžetů je proces velmi komplikovaný, mnohosemerný a těžko popsatelný jedním principem, a vztahení k významové stránce pohádky a jejím vnitřním rysům a principům jeho zkoumání ještě více komplikuje. Proto je přirozeně snazší se hlouběji soustředit vždy pouze na jednu z výše popsanych dvou cest vzniku – a to i s vědomím, že existuje i ta druhá.

V tomto smyslu se dají přístupy k pohádce nahlížet ještě z dalšího zřetele – lze totiž v zásadě odlišit teorie původu pohádky, zabývající se právě procesy vzniku a šíření pohádkových látek, přičemž klíčové jsou pro ně především vztahy a podobnosti uvnitř souboru pohádkového materiálu (tj. mezi jednotlivými pohádkami), od interpretací pohádek, tj. teorií, které se většinou snaží nacházet nějaké další významové souvislosti vně pohádkového materiálu (ať už v oblasti jiných sfér kultury či vnitřního psychického uspořádání člověka) a dobrat se tak jakéhosi hlubšího, přesahujícího smyslu pohádkového příběhu.

Např. migrační teorie, ale i další teorie, pracující s představou difuze pohádkových či mytologických motivů, nám pouze říkají, že podobné mýty či pohádky pocházejí ze stejného zdroje. Vysvětlují ale jen, *jak* se příslušné látky šířily, ale nijak nezdůvodňují, proč se šíří zrovna to a ne něco jiného (mimo jiné také pomíjejí otázku,

proč by se při takovéto difuzi měly uchovat právě motivy pohádek a mýtů, a už ne další kulturní znaky, jako je sociální organizace, technologie či některé faktické znalosti), a už vůbec neříkají, proč ony motivy vypadají tak jak vypadají.

Oproti tomu ryze interpretační přístupy, jimiž jsou například výklady psychologické, které se snaží dát obsah pohádkových příběhů do vztahu k lidským zkušenostem a prožitkům, v sobě nutně obsahují i určitý výklad původu – tázání po smyslu, po tom, „co to znamená“, totiž téměř zákonitě vede k otázce „odkud se to vzalo“ (nejspíš s výjimkou fenomenologického přístupu, pokud by ovšem byl důsledný, což ovšem – jak si ještě ukážeme – je velmi obtížné).

Poněkud zvláštní roli zde zastávají formalismus a strukturalismus – Proppova metoda jde zdánlivě programově po formě, ale přitom vypovídá zásadní věci o významu; Lévi-Strauss se zase snad jako jediný zabývá nikoli otázkou, co určité motivy znamenají, ale proč v příběhu jsou, resp. proč *vypadají* zrovna tak a ne jinak.

V zásadě se však dá říci, že oproti teoriím zabývajícím se průběhem migrace pohádkových látek jsou všechny ostatní teorie, operující s myšlenkou nezávislé polygeneze pohádkových motivů i syžetů, v jistém smyslu interpretační. Tím, že se zabývají otázkou, odkud se v pohádkách a mýtech vzalo to stejné, to společné všem kulturám, se vlastně zároveň tážou po smyslu, významu těchto konstant.

Bývá běžné oddělovat striktně antropologické teorie od psychologických, protože první vidí původ společné obraznosti ve vnější skutečnosti, která nás obklopuje, a druhé v našem vnitřním ustrojení. Při bližším pohledu ale zjistíme, že možností je ještě víc; podstatné přitom je přesvědčení, že existuje něco společného všem lidem, co způsobuje podobnost příběhů. Otázkou ale je, *co* je to stejné.

Podle naturistických škol je to to, co obklopovalo bez výjimky, odjakživa a všude celé lidstvo, a s čím se museli všichni lidé odjakživa vyrovnávat: totiž příroda a její dobré i zlé projevy včetně různých klimatických i jiných nenadálých výkyvů. Podle kosmologických škol je to to, co je všem lidem tak strašně vzdálené, že jejich poměr k tomu musel být na všech místech stejný – totiž kosmos, planety, slunce, měsíc a všechny jevy s tím spojené.

Podle antropologů jsou to společenské struktury, zvyky, tradice a rituály, které – z podstaty a principu fungování jakékoli společnosti obecně – mají tendenci utvářet se všude na světě podobným způsobem.

Podle prvních psychologických teorií je důvodem této podobnosti stav, který je společný všem lidem – totiž spánek – a původci podobných motivů jsou osobní zážitky každého člověka, pocházející ze snů, popř. halucinačních vizí. Některé religionistické výklady tento rezervoár lidské obraznosti rozšiřují na další typy stavů změněného vědomí, jako je nemoc, šamanský trans či drogová nebo jiná extáze.

Podle psychoanalytických teorií zobrazují pohádky instinktivní, zejména sexuální procesy a konflikty, které zákonitě provázejí vývoj každého dítěte a které musely být v důsledku výchovy potlačeny a transformovány do jiné podoby. Podle hlubinné psychologie se jedná o otisky jakési kolektivní, dědičně přenášené zkušenosti lidského rodu. Podle evoluční psychologie je to genetická výbava každého člověka.

Vidíme, že možností, kde hledat ono stejné, společné všem lidským bytostem, je mnoho. Je to nad námi? Či je to všude kolem nás? A spíše v přírodě, nebo ve společnosti? A konečně – je to v nás samých?

Je zřejmé, že ani odpovědi na tuto otázku se navzájem zcela nevyklučují, některé z nich spíše představují různé úrovně, na kterých se snažíme onu nepopíratelnou společnou podstatu člověka zachytit a spatřit.

Přistoupíme-li totiž na předpoklad, že příčinou stálého opakování určitých témat jsou podobné principy fungování společnosti, její vnitřní zásady, pravidla i konflikty, musíme se nutně ptát zase dál, co je příčinou této shody. Obdobně, vykládáme-li původ pohádkových motivů na základě snových zážitků, uspokojíme jen prvotní prahuní po vysvětlení, ale neříkáme nic dalšího o povaze těchto jevů; otázka je, odkud se to vzalo právě ve snech. Stejně je to s extatickými zážitky, které vykazují podobné rysy jako archaické rituály a jako mýtická a pohádková vyprávění. V tom všem nalézáme zarážející podobnosti, to vše naznačuje jakýsi společný, tajemný pramen.

Ryze psychologické přístupy pak ostatní výklady vlastně nepopírají, naopak – v jistém smyslu je podporují. Snové látky, ale i jiné projevy lidského nevědomí vykládá psychoanalýza jako produkty týčž zakázaných či potlačených přání, stejně tak jako látky pohádek a mýtů – obojí tedy jako by vycházelo ze stejného pramene. Ani nám nejde o to popřít, že společné kořeny určitých věčně se opakujících příběhů můžeme hledat v rituálech a mystériích, jejichž význam nesporně souvisí s přírodními, ale i společenskými fakty; zároveň je ale zjevné, že společná podstata člověka leží ještě někde hlouběji a je víceméně nezávislá na vnějších okolnostech.

Pohádky a mýty, zobrazující nesporně hluboké zkušenosti, prožitky a konflikty, které prožívají lidé všude na světě – jak v rámci společnosti, tak ve své vlastní osobnosti – však jsou jedním z projevů lidské kultury, v němž nepochybně lze tuto společnou prapodstatu člověka nacházet, ať už je zakotvena v jeho biologické výbavě či v kulturní povaze jeho přirozenosti.

III. INTERPRETACE POHÁDEK

V následující části práce se postupně blíže zaměříme na způsoby, jimiž lze pohádky interpretovat nejen ve smyslu obecnějšího nahlížení na jejich původ a význam, ale také ve smyslu detailních analýz konkrétních pohádkových obsahů. Některé z těchto přístupů přitom představují ucelené a srovnatelné výkladové systémy, jimiž lze bezezbytku a vcelku vyložit konkrétní pohádkový příběh, jiné nevytvářejí komplexní rozbory jednotlivých pohádek, nýbrž nabízejí spíše jakési klíče k odhalování jednak určitých pohádkových typů, jednak typických motivů vyskytujících se v pohádkovém materiálu.

V první části tohoto celku, nazvané **Pohádka a lidská mysl**, se seznámíme s přístupy, které spatřují původ pohádek primárně v lidské psychice a jejích univerzálních strukturách a zákonitostech. Další část, nazvaná **Pohádka a společnost**, popisuje takové způsoby náhledu, které v pohádkách hledají primárně otisk společenské reality, sociálních institucí a společně sdílených idejí. V části **Pohádka a příroda** pak nahlédneme ty přístupy, které pohádku vysvětlují primárně na základě přírodních podmínek, které člověka obklopují, ale také přírody uvnitř nás.

Už teď je zřejmé, že tímto způsobem nelze jednotlivé způsoby náhledu čistě oddělit, neboť vývoj lidské společnosti a kultury je samozřejmě od počátku spjat právě s přírodou, a lidská psychika je zároveň zcela nevyhnutelně svázána s realitou, která nás obklopuje, jak mnohokrát uvidíme. Považujeme nicméně toto rozdělení za určitou možnost, jak různé typy výkladu uspořádat, přičemž o jejich prostupnosti bude ještě pojednáno.

Část nazvaná **Pohádka a lidská mysl** vychází cele z existujících interpretačních přístupů, popsaných na základě konkrétních odborných prací, které jsem se pokusila určitým způsobem utřídit a komentovat. Části **Pohádka a společnost** a **Pohádka a příroda** pak obsahují také některé způsoby náhledu, které nejsou v rámci existujícího bádání široce zastoupeny, nicméně naznačují další možné cesty zkoumání.

V této části práce narozdíl od předchozí neuvádím datace prvních vydání vědeckých děl, neboť zde nejde o historický přehled a chronologii vývoje bádání, nýbrž o posouzení a porovnání jednotlivých pohledů. V důsledku tohoto porovnávání obsahuje tato část mnoho komentářů, úvah a poznámek, uvádějících interpretace do

vztahu s jinými typy výkladu. Protože jsem v některých případech nechtěla tříštit uváděné konzistentní teorie těmito usouvztažujícími poznámkami, umísťovala jsem mnohdy tyto úvahy a komentáře do poznámek pod čarou. Budiž tedy tyto poznámky chápány nikoli jako klasický poznámkový aparát (nemající význam pro vlastní linii textu, ale jen pro vztažení k literatuře), nýbrž jako odbočky, jejichž grafická podoba má usnadnit orientaci v logice a struktuře textu.

1. Pohádka a lidská mysl

1.1. PSYCHOANALYTICKÁ INTERPRETACE POHÁDEK

1.1.1. Úvodem

Jako první typ interpretace jsem zvolila interpretaci psychoanalytickou, neboť ta je ve svém krajním redukcionismu jednak velmi zřetelná a jednoznačná (což se pro začátek hodí), a jednak provokativní a dobře napadnutelná, takže je přirozené, že – přihlédneme-li také k tomu, že je v zásadě nejstarší – se vůči ní mnohé další způsoby interpretace vymezují až ohrazují.

Psychoanalytická interpretace vychází z myšlenek a teorií Sigmunda Freuda (které byly stručně popsány v kap. 6.2./II.) a jejím nejznámějším představitelem je původem rakouský psycholog a psychiatr Bruno Bettelheim. Jelikož kniha Bruna Bettelheima *Za tajemstvím pohádek*⁴⁹ bude hlavním pramenem této kapitoly, je nezbytné se na tomto místě zastavit u již dříve zmíněného problému.

Vědecký přínos Bruna Bettelheima byl po jeho smrti významně zpochybněn, neboť se ukázalo, že v některých svých pracích vydával cizí myšlenky cele za své. Takovou knihou je bohužel i *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, v níž Bettelheim zřejmě použil některé pasáže z díla amerického psychiatra Julia Heuschera *A Psychiatric Study of Fairy Tales: Their Origin, Meaning, and Usefulness* (1963). Při psaní své práce jsem měla k dispozici a používala obě tato díla (Bettelheimovo v českém překladu, Heuscherovo v originále), aniž bych zpočátku o vztahu mezi nimi věděla, neboť v českém kontextu tato skutečnost není všeobecně známá. Jejich podobnost však byla nápadná; za prvotní impulz k pátrání v tomto směru děkuji zesnulému panu profesorovi Boreckému.⁵⁰

⁴⁹ BETTELHEIM, B.: *Za tajemstvím pohádek. Proč a jak je číst v dnešní době*. Nakl. Lidové noviny, Praha 2000.

⁵⁰ Kniha, oceněná v roce 1976 cenou National Book Award vyšla u nás opakovaně (poprvé v roce 2000) a je velmi populární. New York Public Library ji jmenovala jednou ze 159 nejvlivnějších a nejžádanějších „kniha století“ spolu s Biblií, Joyceovým *Odysseem*, Orwelovým *1984* a dalšími. (viz www.famousplagiarists.com/scienceandmedicine.htm – 381k) Heuscherova kniha u nás nikdy česky nevyšla. Informace o Bettelheimově dnes už bohužel zřejmě nepochybném plagiátorství u nás kupodivu není známá; je dostupná pouze na cizojazyčných internetových zdrojích – kromě zmíněného ještě např. articles.latimes.com/2002/sep/15/books/bk-fremon15 – 39k.

V možnostech této práce však není se zabývat autorstvím jednotlivých myšlenek, a ani to není podstatné. Psychoanalytický výklad pohádek v Bettelheimově knize totiž nebyl zpochybněn jako takový; problematické je pouze autorství těchto myšlenek, které však pro mou práci naprosto není klíčovou otázkou. Považujme tedy prosím – vzhledem k uvedeným skutečnostem – následující kapitolu prostě za ukázkou psychoanalytického způsobu interpretace, a pokusme se zcela od problematiky jejich autorství odhlédnout.

Podobně problematický je bohužel i přínos českého psychiatra Michal Černouška. Jeho kniha *Děti a svět pohádek* totiž obsahuje pasáže i celé kapitoly nápadně podobné, pohříchu až totožné s Bettelheimovými výklady (přičemž není v mých možnostech posuzovat, opisem čeho vznikly). Proto tyto kapitoly zcela pomineme a budeme na Černouška odkazovat jen v těch částech knihy, jejichž předobraz u Bettelheima nenajdeme.⁵¹

Kniha Julia Heuschera představuje fenomenologický přístup interpretace, který zřetelně vychází z psychoanalýzy (nemluvíme teď o tom, který autor vyšel z kterého), přičemž ji nerozvíjí tak detailně jako Bettelheim, zato ji obohacuje ještě o několik dalších rovin. Proto je tato kniha zařazena na konec kapitoly jako doplnění Bettelheimových interpretací. (Kniha se navíc narozdíl od Bettelheima zabývá více materiálem mytologickým, který nyní není v ohnisku našeho zájmu.)⁵²

1.1.2. Pohádka jako sublimovaná sexualita

Základním předpokladem psychoanalytické interpretace je skutečnost, že pohádky obsahují důležitá, staletími tradovaná vytríbená sdělení o zcela obecných lidských problémech spojených s ranými fázemi psychosexuálního vývoje. Důležité přitom je, že tato sdělení probíhají nejen na vědomé, ale zejména na nevědomé a předvědomé úrovni, takže ulevují zejména právě předvědomým a nevědomým tlakům a vnitřním hnutím, které každé dítě prožívá.⁵³

⁵¹ ČERNOUŠEK, M.: *Děti a svět pohádek*. Albatros, Praha 1990.

⁵² HEUSCHER, Julius: *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales*. Thomas, Springfield, 1974.

⁵³ Vědomí, předvědomí a nevědomí jsou podle Freudova topografického modelu osobnosti tři oblasti realizace psychických procesů. Na pomezí vědomí a nevědomí je předvědomí, v němž jsou lokalizovány takové psychické obsahy, které jsou (narozdíl od nevědomých obsahů) vědomím dosažitelné. (např. FREUD 2005)

Pohádkové příběhy dodávají těmto vnitřním hnutím určitou konkrétní podobu a přesvědčivost, neboť o nich hovoří způsobem, kterému dítě nevědomě rozumí, a – co je podstatné – dává zároveň určitý návod, jak tyto tlaky a pnutí „*uspokojit v souladu s požadavky Já a Nadjá.*”⁵⁴ (BETTELHEIM 2000: 9-10)

Těmito psychologickými problémy růstu, které pohádky zobrazují, jsou podle psychoanalytické teorie nejruznější dětské závislosti – na jídle, na matce, na pozornosti apod. – ale také např. sourozenecká žárlivost, dětský narcismus a jeho nevyhnutelné zklamání, a pochopitelně také oidipovská dilemata. Pohádky pak pomáhají tyto vnitřní konflikty vyřešit tak, aby se v dítěti vytvořil smysl pro morálku, spravedlnost a nezávislost, ale aby zároveň neztratilo pocit vlastní jedinečnosti a ceny.

Zásadně důležitým faktorem v těchto procesech je pak přijetí temných stránek lidské existence. Bettelheim často poukazuje na to, že mnozí rodiče se snaží uchránit děti od úzkostí či naopak násilnických fantazií tím, že jim předkládají jen příjemnou, slunnou stránku věcí; totéž se mnohdy děje v současné dětské literatuře, která často vůbec neobsahuje zlo. Takovéto zastírání temných stránek lidských povah je ale zhoubné: dítě – na základě svých vlastních pocitů – ví, že ono samo dobré není, a stává se tak netvorem ve svých vlastních očích. Smyslem správného vývoje je naopak naučit se přijmout svou temnou stránku, aniž by jí byl člověk poražen.⁵⁵

Dalším důležitým poselstvím pohádek je skutečnost, že pohádkový hrdina nalezne sám sebe a tedy své štěstí jen tehdy, vydá-li se do světa, ač neví, co tam ho tam čeká; bude často opuštěn a v nesnázích, ale vždy se mu dostane vedení a pomoci. Tento aspekt řeší tzv. separační úzkost – obecný dětský strach z odloučení a vyrůstání – a vnuká dětem myšlenku, že je dobré se v pravý čas přestat držet matky. (BETTELHEIM 2000: 9-16)

⁵⁴ V českém překladu Lucie Lucké byly pro Freudovy pojmy Id, Ego a Superego (uváděné v české překladové i původní literatuře často v této původní mezinárodní podobě) zvoleny české termíny Ono, Já a Nadjá. Protože vycházíme primárně z tohoto českého překladu (ač bylo místy přihlíženo také k originálu), budeme se v této kapitole přidržovat výše uvedené české terminologie.

⁵⁵ Proto Bettelheim odsuzuje současnou dětskou literaturu, která narozdíl od pohádek nereflktuje témata jako je smrt, stárnutí či touha po nesmrtelnosti; takováto literatura podle něj popírá hluboké niterné konflikty – pocit osamělosti či bezcennosti, strach ze ztráty a ze smrti či potřebu být milován. Naopak klasická pohádky tyto pocity, které každé dítě ve skutečnosti prožívá, bere vážně: v pohádce se dítě ocitá tváří v tvář velmi základním lidským krizím, vážným nesnázím a krutosti; dozvídá se tak, že zlo prostě patří k existenci. (BETTELHEIM 2000: 11-12)

Za velmi důležité pro vývoj dítěte je považováno vypravování pohádek rodiči. (Nezbytné je přitom, aby se jednalo o opravdové pohádky, nikoli o „skutečné“ dětské příběhy, které svými nepohádkovými reáliemi nenapovídají dítěti, co je a co není skutečné, a odtrhují je od jeho nevědomých procesů.) Skutečnost, že pohádku vypráví rodič, je pro dítě znamením, že prožitky jeho nitra jsou jaksí dovolené a oprávněné. Zejména v oidipovském období prožívá totiž dítě podle psychoanalytiků zvláštní směsici lásky a nenávisti, touhy a strachu vůči rodičům. Když však přijme onen pohádkový řád, dělíci svět na protiklady, a promítne si jej do svých fantazií, utřídí tím své sklony a začne strukturovat původní citový chaos. Promítne-li tedy svá nevědomá přání např. do postavy nenažraného vlka či svou zlobu a žárlivost do postavy zlé čarodějnice, jako by tím zvládalo svoje rozporuplné pocity, které by ho jinak přemohly.⁵⁶

Tím, že rodiče s dítětem pohádky sdílejí, dávají vlastně najevo, že jeho touhy – a tedy i je samotné – schvalují a chápou. Dítě si tak snáz může vybit své úzkostné či zlobné myšlenky vůči negativním postavám (např. maceše), a rodiče tak mohou zůstat ve svých rolích milujících a milovaných subjektů. (Ibid.: 110-134)⁵⁷

Ještě než přistoupíme k tomu, jak vypadá freudovská analýza jednotlivých pohádek, je třeba alespoň stručně zopakovat jednu ze základních myšlenek klasické psychoanalýzy

⁵⁶ Jako typický příklad tohoto mechanismu se často uvádí proces zvládnutí tzv. prvotní dětské ambivalence, tj. protikladných postojů agrese i lásky ve vztahu k jedné osobě, nejčastěji matce. Filozof a literární vědec Jiří Pechar ve svém *Prostoru imaginace*, zabývajícím se vztahem psychoanalýzy a literatury (PECHAR, J.: *Prostor imaginace*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992) k tomuto tématu píše: „Ambivalencí se původně vyznačují všechny vztahy malého dítěte k osobám jeho nejbližšího okolí, už proto, že proces výchovy je provázen ustavičnými drobnými i závažnějšími konflikty mezi přáními dítěte a požadavky vychovatelů. (...) Aby se psychicky vyrovnalo s faktem, že táž osoba – matka – je pro ně zdrojem zážitků příjemných i nepříjemných, rozkládá si ji ve svých fantaziích v osoby dvě – v matku zlou a matku dobrou. Mezi tuto dvojici je pak možno rozdělit světlo a stín jako ve špatném románu.“ (PECHAR 1992: 25)

Na pohádkové rozštěpení mateřské postavy do podoby hodné matky a jejího protikladu – zlé macechy poukazuje také Michal Černoušek. Podle něj je toto rozštěpení příznačné právě pro postavu matky, která je dítěti stále nablízku. Oproti tomu otec, který často není doma a někdy může být dítěti citově vzdálený, bývá v pohádkách často zobrazen jako plně negativní a zcela cizí element – například v podobě draka. (ČERNOUŠEK 1990: 117-118) O dalších aspektech tohoto rozštěpení, zejm. v souvislosti s pohádkovými postavami hodné matky a zlé macechy, budeme ještě hovořit – viz kap. 1.1.3./III. a 1.1.5./III.

⁵⁷ Bettelheim také neopomíná zdůraznit, že zatímco tedy pohádky nabízejí nejen fantazijní uspokojení a naději, ale také vybití negativních pocitů do zlých postav, realistické nepohádkové příběhy se šťastným průběhem nabízejí jen dočasnou a velmi pomíjivou útechu. (BETTELHEIM 2000: 134)

– a to teorii vývoje sexuálního pudu ve třech fázích; tato teorie je totiž nezbytným východiskem pro všechny další vývoje.

První fází ve vývoji člověka je fáze orální, ve které je slast vázána na oblast úst a s ní spojené činnosti jako je sání, dumání či kousání; ústředním zájmem dítěte je přijmout potravu, pozřít, přeneseně pojmout do sebe okolní svět.⁵⁸ Zhruba ve druhém roce přichází fáze anální, během níž se libé pocity soustřeďují na řitní otvor a možnost ho ovládat; v tomto období vzniká mimo jiné vědomí toho, že něco lze dát či nedat druhému. Ve třetím až šestém roce následuje fáze falická, kdy se pocity dítěte soustřeďují na pohlavní ústrojí, přičemž v důsledku výčitek za tuto slast vzniká kastranční úzkost – tedy obava, že by dítě za trest mohlo o své pohlaví přijít.⁵⁹ V tomto období vzniká oidipovský komplex – chlapec incestně touží po matce a k otci pojímá nenávisť (ve vyhrcoené podobě je tento komplex v návaznosti na mýtus pojímán jako touha „zabít otce a oženit se s matkou“). Jako reakce na úzkost a strach z těchto myšlenek jsou všechny takovéto tendence vytěsněny a chlapec se s otcem naopak identifikuje; celý tento komplex nevědomých myšlenek a pocitů se však již natrvalo stává součástí psychiky. Poté následuje období latence, ve kterém jsou všechny zmiňované touhy utlumeny a zasunuty ještě hlouběji do nevědomí, a konečně přichází fáze genitální, v níž se definitivně vyvíjí zralá sexualita.⁶⁰

Ke zdařilému sexuálnímu vývoji je zapotřebí, aby dítě bylo ve svých přáních zklamáno, ale aby si je užilo ve svých fantaziích – např. prostřednictvím pohádek. Potom může do budoucnosti hledět s nadějí, že jeho touhy se splní – v přiměřeném čase a s přiměřeným partnerem. (BETTELHEIM 2000:19)

⁵⁸ Erich Fromm v knize *Mít nebo být?*, zabývající se dvěma mody lidské existence, vztahuje modalitu „mít“, vyznačující se snahou vlastnit, ovládat a konzumovat, právě k orálnímu stadiu lidské existence, resp. k jedincům, kteří v této vývojové fázi ustrnuli. (FROMM 1992)

⁵⁹ Resp. u chlapce je to obava, že by mohl o pohlavní úd přijít, zatímco u dívky je to pocit méněcennosti z toho, že o něj – zřejmě v důsledku provinění – už přišla. (FREUD 1990)

⁶⁰ Celá problematika je poněkud složitější a navíc se názory na přesné fungování těchto mechanismů u různých psychoanalytiků různí: Jako paralela k chlapeckému oidipovskému komplexu existuje pojem Elektřin komplex, jako odpovídající erotická a incestní touha dívky po otci; sám Freud však používal pojem Oidipův komplex pro obě pohlaví a pojem Elektřin komplex neuznával – podle něj je prvotním erotickým (resp. homoerotickým) objektem dívky i matka (vývoj ženské psychy je také podle něj komplikovanější a obtížnější). (FREUD 1991) V našem kontextu však nemají tyto rozdíly zásadní význam.

1.1.3. Jeníček a Mařenka aneb překonání orality

Úvodem je třeba vysvětlit, že při interpretaci této klasické a dosti rozšířené pohádky vychází sledovaný autor – tak jako u všech dalších pohádek, jimž se zde budeme věnovat – primárně z verze bratří Grimmů, což je důležité pro některé nenápadnější, ale pro výklad významné detaily (z nichž ne všechny známe z českých verzí pohádky, jejichž název většinou odkazuje na perníkovou chaloupku). Podle této verze je výchozí situace příběhu taková, že chudí rodiče nejsou schopni uživit děti, a žena navrhuje, aby je společně odvedli do lesa. Děti ale slyší jejich radu, a Jeníček si nasbírá bílé kamínky, pomocí nichž se děti z lesa vrátí. Napodruhé však Jeníček označí cestu drobtý chleba, které ptáci sezobou. Pak následuje známá epizoda s Ježibabou v chaloupce, z níž děti vyvážnou díky Mařenčině lsti. Cestou zpět (a to je motiv u nás nepříliš známý) musí děti překonat velkou vodu, což se jim podaří – na Mařenčinu radu – postupně každému zvlášť na kachničce. Poté se šťastně vrátí domů. (GRIMMOVÉ 1988)⁶¹

Podle psychoanalytické interpretace vyjadřují pohádky slovy to, co se obecně odehrává v mysli dítěte: Převážná většina dětských úzkostí v první, tedy orální fázi vývoje, pramení ve strachu z opuštění a vyhladovění – proto se Jeníček s Mařenkou obávají, že je rodiče chtějí opustit, a proto jsou také opuštěny. Zdrojem veškeré potravy v té době je matka – na ni se vztahuje pocit, že může dítě zanechat samotné v pustině, a proto je to ona, kdo je v pohádce strůjcem tohoto jejich osudu.⁶²

Setkáváme se tu tedy s oním okamžikem v raném dětském vývoji, kdy dítě pociťuje náhlou úzkost a zklamání z toho, že matka již není ochotná uspokojovat

⁶¹ *Pohádka o perníkové chaloupce* ze sbírky Boženy Němcové se od Grimmovy verze liší nejen tím, že děti se jmenují Honzíček a Maruška. U Němcové zůstanou děti v lese hned napoprvé a chaloupku (která je na louce) najdou hned první večer. U Grimmů děti stráví v lese tři noci a chaloupku pak najdou, na pokraj smrti hladem, v hlubokém lese. U Němcové je v chaloupce nikoli ježibaba, nýbrž „bába“ a „dědek“, před kterými děti utečou, jen jak zaslechnou „jak bába dědka posílá, aby jí ty děti přivedl, že si je upeče“; na cestě pak přichází známá epizoda s „osobou“, předstírající hluchotu. Verze Němcové má celkově daleko mírnější a méně děsivou atmosféru, a rozhodně méně nakloněnou psychoanalytickému výkladu. (NĚMCOVÁ 1954)

⁶² V pohádce je to skutečně žena, kdo navrhuje se dětí tak ničemně zbavit (zatímco muž zpočátku rozhodně odmítá), dosti mrzký je i způsob, jakým muže přesvědčuje: „Blázne,“ odpověděla žena, „pak tady všichni čtyři zemřeme hladu, a ty můžeš začít hoblovat prkna na rakve.“ (GRIMMOVÉ 1988: 30) Při druhém – definitivním – pokusu o zbavení se dětí je to navíc ona, kdo zavede děti *hlouběji do lesa*. (Ibid.)

Zajímavé je také to, že při prvních třech zmínkách se mluví o „ženě“ (pohádka začíná: *U lesa bydlel chudý dřevorubec se ženou a dvěma dětmi...*), teprve později (v souvislosti s dětmi) se jaksi mimochodem dozvídáme, že se jedná o *macechu*. (GRIMMOVÉ 1988: 30)

všechny jeho orální potřeby, a ta se tak v jeho očích stává nemilující, sobeckou a odmítavou.

Jeníček s Mařenkou však vědí, že rodiče zoufale potřebují – proto se pokouší vrátit zpátky domů. Jejich snahy jsou však snahami o návrat k pasivitě; v psychoanalytických teoriích odpovídají tzv. regresi a popření, tj. obranným mechanismům, které používá Já proti úzkosti. Regrese obecně znamená návrat do předchozího psychického stadia – zde se jedná o regresi orální.

V tomto smyslu je vysvětlováno i Jeníčkovu pochybení, když vyznačil cestu chlebovými drobkami: protože byl zaměstnán popřením a regresi, jako by ztratil schopnost jasně myslet; úzkost z hladovění ho vrhla do předchozího stadia, ve kterém byl schopen myslet jen na potravu a také jen skrze ni viděl možnou cestu z krize.

Jeníček s Mařenkou tedy ztělesňují úzkosti dítěte, které se ocitá na konci orálního stadia – v té době přichází obvykle konec kojení a postupné odstavování. Dítě, které stojí před úkolem překonat, opustit orální stadium (ve kterém je jeho hlavním cílem *pozřít*), se cítí bezmocné a má tendenci onoho návratu – návratu k existenci u mateřského prsu a k symbióze s matkou. V pohádce se prvotní regrese v podobě návratu domů nedaří; objevení perníkové chaloupky, která se celá dá sníst, představuje pak nejprimitivnější orální uspokojení. Proto se děti nechají zcela unést orální žádostí a pustí se do perníku z chaloupky bez ohledu na nebezpečí. (BETTELHEIM 2000: 155-157)

Předvědomá úroveň tohoto obrazu je širší: Dům je symbolem těla, většinou mateřského. Chaloupku je možné sníst – je tedy symbolem matky, která také živí dítě ze svého těla. Chaloupka zde tudíž představuje dobrou matku, nabízející své tělo jako zdroj potravy. *„Je to ona původní, všeposkytující matka, kterou si každé dítě později znovu přeje nalézt ve světě, když ta, kterou má, začne vznášet požadavky a klást omezení.“* (Ibid.: 157)

Návrat k „*rajskému stavu*“ (připomeňme si, že v pohádce se skutečně píše, že *děti (...) myslely, že jsou v nebi*) však likviduje veškerou individuální existenci a nezávislost člověka – ostatně ohrožuje i existenci vůbec, což je patrné na kanibalismu čarodějnice, která je nakonec sama zničena. Čarodějnice zosobňuje v pohádce ničivě stránky orality – je stejně umanutá sníst děti, jako jsou ony umanuté sníst chaloupku. Rozdíl je však v tom, že sebekontrola je něčím, čemu se děti teprve učí, kdežto dospělý člověk ji už musí mít – proto je také oprávněná záchrana dětí a potrestání čarodějnice.

Nakonec děti rozpoznají nebezpečí orální nenasytnosti, závislosti a fixace, a „vymění *Ono za Já*“. Znamená to, že ovládnou pudy a nahradí je rozumovým chováním (myšlen promyšlený úskok vůči čarodějnici), čímž nastoupí cestu k vyššímu stadiu vývoje. Ta v sobě zahrnuje i jakési „*znovuobjevení dobré matky*“, která je ve skutečnosti uvnitř té zlé. Jak říká Bettelheim, „*když překonají orální úzkost a osvobodí se z ulpívání na orálním uspokojení (...), mohou se rovněž osvobodit od obrazu ohrožující matky – čarodějnice – (...)*. (Ibid.: 158) Dobrou stránku matky ovšem děti samozřejmě neobjeví v čarodějnici; ono znovuobjevení dobré matky je v pohádce ilustrováno šťastným návratem dětí zpátky domů.⁶³

Pro zobrazení této vývojové cesty je důležitá také závěrečná epizoda s vodou, která obecně představuje jakýsi symbolický přerod a nový začátek. Příznačné je však hlavně to, že Jeníček s Mařenkou, kteří byli až do té doby neodloučení, jsou při překonání této poslední překážky nuceni jít každý sám za sebe (Jeníček nejdřív chce, aby na kachničku nasedli oba, ale Mařenka správně usoudí, že by je kachnička oba najednou neunesla). Tím jako by se probudilo vědomí vlastní individuality a jedinečnosti; na druhý břeh tak dorazí zralejší osobnosti, které již nejsou absolutně závislé na rodičích, nýbrž jsou schopné spoléhat na svoji chytrost a poradit si navzájem.

Základním poselstvím této pohádky je v psychoanalytickém pojetí tedy varování před regresí a povzbuzení k psychickému růstu; pohádka vypráví o tom, že je nezbytné zvládnout orální úzkosti, sublimovat své orální touhy a nahradit je rozumovým jednáním – pak je možné žít znovu šťastně a směřovat k vyšší rovině osobnosti.

Pro pochopení tohoto způsobu interpretace je zásadně důležité si uvědomit, že pohádka je vnímána nelineárně a jaksi v několika úrovních: To, co se nejdřív odehrává doma a později v chaloupce Ježibaby, zobrazuje v psychoanalytickém pojetí dva

⁶³ Bettelheim hovoří o tomto znovuobjevení dobré matky jakožto o obecném psychickém principu, reprezentovaném v pohádce zřejmě už jen oním návratem dětí do rodného domu. Nutno ovšem pro pořádek upřesnit, že v pohádce se děti nevrátí šťastně k oběma rodičům (což by myslím působilo – vzhledem k jejich předchozí snaze se děti zbavit – skutečně dosti divně; takovouto nepochopitelnost by byly schopné přejít – resp. nerozpoznat – jen opravdu velmi malé děti), nýbrž jen k otci (píše se zde: „*Žena mezitím zemřela*“), jehož vina na odvedení dětí je přeci jen jaksi menší, neboť nápad své ženy velmi těžce nesl a ze začátku se mu snažil vzdorovat. A – aby to bylo ještě jasnější – píše se v závěru pohádky, předtím než se děti vrátí domů, že: *Muž ode dne, co zanechal děti v lese, neměl klidné chvílky, ve dne v noci mu svědomí nedalo pokoje...* (GRIMMOVÉ 1988: 29-32) Vidíme, že toto vysvětlení působí poněkud uměle. Je pravděpodobné, že původní verze pohádky tuto psychologickou „vadu“ příběhu nereflktuje vůbec, a ponechává v původním domově oba rodiče, což jen dokládá vysoce symbolický význam příběhu. (Nemluvíme vůbec o verzi Němcové, která prostě končí *děti přišly domů*.)

aspekty téhož: „Většina dětí, které se s pohádkou *Jeníček a Mařenka* seznámí, přinejmenším nevědomě pochopí, že to, co se děje v rodičovském domě a v chaloupce čarodějnice, jsou ve skutečnosti odlišné stránky jedné a téže celistvé zkušenosti.“ (BETTELHEIM 2000: 159-160)

Proměna zpočátku laskavé čarodějnice (původně byla i čarodějnice uspokojující mateřskou postavou, když děti přívětivě pohostila a uložila do postýlek) tedy odpovídá oné proměně laskavé matky v matku odpírající, a ony dvě stránky domova – uspokojující a zklamávající, můžeme spatřovat jak v rodičovské, tak perníkové chaloupce.

Je zajímavé, jak tento princip nenápadně, ale přesto pozoruhodně připomíná v jiných ohledech velmi odlišný strukturalistický přístup Clauda Lévi-Strausse, který spatřuje v syžetech i motivech jednotlivých mýtů paralelní, ale také převrácené či vzájemně komplementární logické operace (viz kapitola...). Rozdíl je v tom, že v mytologii lze tyto vztahy nahlédnout vždy až z většího odstupu, tj. v perspektivě celého mytologického komplexu, zatímco psychoanalytická interpretace většinou nepřekračuje hranice jedné pohádky. Ono nelineární, víceúrovňové a nechronologické chápání příběhu však v principu odpovídá Lévi-Straussově důrazu na paradigmatický, synchronní aspekt mytických příběhů.

1.1.4. Červená Karkulka aneb incestní tužba

Tato pohádka opět existuje v několika mírně odlišných verzích, přičemž detaily některých z nich ji významově mírně obměňují (viz dále). Podstata příběhu je ovšem vždy stejná: maminka pošle malou holčičku s červeným čepečkem za nemocnou babičkou s košíkem dobrot; cesta vede přes les a tam Karkulka potká vlka. Vlk pak Karkulku předběhne a sežere nejdřív babičku a posléze i Karkulku; obě pak vysvobodí myslivec, který také zašije vlkovi do břicha kameny.⁶⁴ Následující interpretace vychází nejvíce z grimmovské verze a přihlíží také k verzi Perraultově.

⁶⁴ Podle nejznámější české verze je vlk se zašitými kameny vhozen do studny; podle verze grimmovské vlk zemře jaksí pouze na kameny v břiše. Také existují rozdíly v tom, zda Karkulka sejde z cesty sama – svou rozmarností či se záměrem natrhat babičce kytku, a pak teprve potká vlka, či zda ji k onomu sejítí z cesty svede právě vlk – podle grimmovské verze je to vlk, kdo Karkulce poradí, že by se měla v lese zdržet a natrhat babičce kytku. V Perraultově pojetí, které se od nám známých verzí už dosti liší, je výrazná odchylka také v průběhu situace, kdy je Karkulka sama s vlkem v chaloupce; o tomto posunu,

Tato pohádka hovoří o pozdějším stadiu vývoje než pohádka předešlá – jedná se o období puberty, kdy dochází k probuzení sexuality. Karkulčin domov je oproti domovu Jenička a Mařenky domovem hojnosti; o překonání orální fixace svědčí Karkulčina ochota podělit se s babičkou. Karkulka se už také nebojí okolního světa – naopak: svět je pro ni možná až příliš přitažlivý.

V tom také spočívá hlavní těžiště pohádky: stane-li se svět příliš přitažlivým, hrozí podlehnutí principu slasti. V konfliktu mezi maminčíným nabádáním („*jdi pěkně cestičkou, nikam neodbíhej*“) a vlkovým pokoušením („*Vidíš, Karkulko, to krásné kvítí, (...) ? Proč nenatrháš babičce kyticíku? Ničeho si nevšímáš, (...), neposloucháš, (...), jdeš jen rovně po pěšině, jako bys šla do školy, a v lese jako v nebi.*“) můžeme spatřit dilema mezi principem slasti a principem reality, a obecnou dětskou a pubertální ambivalenci vůči těmto principům. Pohádka tak záměrně vrhá dívku – symbolicky – do nebezpečí konfliktů puberty, aby po jejich překonání mohla dál bezkonfliktně zrát. (BETTELHEIM 2000: 168)

Oproti rozštěpení mateřského principu v *Jeničkovi a Mařence* je zde příznačné rozštěpení mužské postavy do dvou protikladných podob – nebezpečného svůdce v podobě vlka a zodpovědné, silné, zachraňující postavy myslivce. Karkulka jako by měla porozumět rozporuplnosti mužské povahy, když pozná jak uvážlivé, ochranné aspekty mužského Já, tak sobecké, divoké a ničivé sklony jeho Ono. Vlk přitom nepředstavuje pouze mužského svůdce, ale také všechny asociální a zvířecí sklony v nás samých.⁶⁵ Navíc je nutno připomenout, že dualita těchto dvou pohádkových postav nepředstavuje dualitu otce a svůdce, nýbrž že tyto funkce jsou samozřejmě – jako vždy – propojeny, jak vidno z následujícího odstavce.

Víme tedy, že Karkulka, místo aby „šla pěkně cestičkou“, podlehne slasti. V Karkulčině počínání přitom můžeme spatřovat zřetelné oidipovské směřování. Důvodem, proč Karkulka tak podrobně popíše vlkovi cestu k babičce, je totiž

významně obohacujícím psychoanalytickou interpretaci, viz dále. (GRIMMOVÉ 1988; PERRAULT 1972)

⁶⁵ Zobrazení dvou rozdílných podob maskulinity je v pohádkách poměrně časté. Podobným způsobem jsou maskulinní postavy polarizovány např. v pohádce *Bajaja*: pudovou maskulinní agresivitu zde představuje drak; proti němu stojí vyzrálá, vyrovnaná a pomáhající maskulinita v podobě moudrého koně (drak a kůň fungují často jako protikladná mytologická dvojice – viz legenda o sv. Jiřím apod.). (ČERNOUŠEK 1990: 119-120) Jindy může být dvojí podoba maskulinity zobrazena také jako protiklad slabé, neúčinné postavy (otce) oproti jedající, pozitivně zasahující postavě prince-zachránce – tak jako v pohádkách *Sněhurka* a *Popelka* – viz kapitola...

skutečnost, že její nevědomí pracuje k odstranění babičky. Vlk jakožto svědce totiž představuje zároveň otce, k němuž Karkulka cítí incestní náklonnost. Odstranění matky, resp. babičky, je tak jedinou cestou ke splnění jejich tužeb. (BETTELHEIM 2000: 168-169)⁶⁶

Dalším důležitým aspektem, na který se psychoanalytická interpretace tradičně zaměřuje, je červená barva. Ta zastupuje vášnivé city včetně sexuálních, a navíc – jakožto dárek od babičky – symbolizuje předčasné přenesení sexuální přitažlivosti. Na rozvíjející se sexualitu, kterou červená čepička symbolizuje, není totiž Karkulka dostatečně citově zralá; předčasná sexualita je regresivním zážitkem, který v nás probouzí to, co je v nás primitivní a co nás ohrožuje zahlcením. „*Nezralá osoba nepřipravená na sex, ale vystavená zážitku, který vzbuzuje silné sexuální pocity je vržena zpět na oidipovskou úroveň, kde se s nimi vypořádává. Má za to, že jediný způsob, jak se sexuálně prosadit, je zbavit se mnohem zkušenějších soupeřů.*” (Ibid.: 169).

Proto tedy dává Karkulka vlkovi přesné pokyny, jak se dostat do chaloupky, ale zároveň ukazuje i určitou rozpolcenost. „*Když směřuje vlka k babičce,*” píše Bettelheim, „*chová se tak, jak by vlkovi říkala: Nech mě být a běž k babičce, ona je zralá žena, která by měla být schopna poradit si s tím, co představuješ. Já toho schopná nejsem.*” (Ibid.: 169) V tomto postoji tedy vidíme boj mezi vědomým přáním zachovat se správně a nevědomým přáním zvítězit nad matkou (babičkou); zároveň však jakousi snahu přesunout problém na někoho jiného.

Psychoanalytická interpretace sleduje ještě další aspekty příběhu. Jedním z nich je poměrně logická otázka, proč vlk Karkulku rovnou nesežral – proč se musel zmocnit nejdřív babičky? Perraultova verze toto řeší jistou okolností: nablízku jsou dřevorubci, kterých se vlk bojí – jinak by tak učinil. K tomuto vysvětlení se nabízí psychoanalytická interpretace: je jasné, že starší muž by se mohl obávat svěst mladou dívku v dosahu a doslechu jiných mužů. (Ibid.: 170)⁶⁷

⁶⁶ Podle Bettelheima zde není podstatné, zda se jedná o matku nebo babičku; babička je totiž jen „*matka druhého stupně*”. Vina babičky spočívá v tom, že dívku rozmazlovala (*nevěděla, co by milé vnučce udělala dobrého*), a říká: „*(...) je přímo osudné pro dívku, vzdá-li se starší žena vlastní přitažlivosti pro muže a přenese ji na dceru (či vnučku – vzhledem k výše řečenému – pozn. autorky) tím, že jí dá příliš přitažlivý červený čepiček.*” (BETTELHEIM 2000: 169)

⁶⁷ Nutno ovšem přiznat, že v Perraultově verzi vystupuje vlk skutečně zřetelně jako muž – svědce (viz dále), takže tato Bettelheimova poznámka není tak přemrštěná, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Verze bratří Grimmů zdánlivě vysvětluje tento odklad vlkovou nenasytostí („*Tahle mladička jemná křehotinka, to bude chutné sousto,*“ myslí si vlk, „*musíš to nějak lstivě navléknout, abys dostal obě dvě.*“) Lze namítnout, že toto vysvětlení je nedostatečné, protože vlk se mohl (po získání všech informací) stejně zmocnit Karkulky hned na místě, a později ještě babičky. Vypadá to tedy, že se vlk prostě z nějakého důvodu *musí* zmocnit nejdříve babičky, a pak teprve Karkulky, a zde se nabízí více rovin psychoanalytického výkladu:

Ve smyslu obecného společenského kontextu je poměrně pochopitelné, že dokud je matka (babička) nablízku, nemůže vlk Karkulku získat. Teprve když je matka či babička odstraněna z cesty, otvírá se prostor pro uskutečnění přání, která musela být potlačena, dokud byla matka poblíž. A – jak již bylo řečeno – přání nejen vlka, ale i Karkulky. Na této rovině totiž příběh pojednává o dceřině nevědomém přání být svedena otcem (vlkem).

Tato rovina výkladu je tedy postavena na klasické oidipovské tužbě a analogie mezi sežráním a svedením je jasná. Bettelheim navíc poukazuje na skutečnost, že to není tak dávno, kdy v některých venkovských kulturách zesnulou matku nahradila ve všech ohledech nejstarší dcera. Další rovina výkladu je ještě konkrétnější:

„*Vlk nesežere Karkulku hned, jakmile ji potká,*“ soudí autor, „*proto, že ji chce ještě předtím dostat k sobě do postele: dřív než ji sežere, musí dojít k jejich sexuálnímu setkání*“.⁶⁸ A dále pak rozvíjí myšlenku přímé spojitosti sexu a násilí: „*I když většina dětí neví nic o živočiších, z nichž jeden při sexuálním aktu hyne, v dětské vědomé i nevědomé mysli jsou tyto destruktivní konotace docela živé – dokonce do té míry, že většina dětí pohlíží na sexuální akt především jako na akt násilí, který jeden partner páchá na druhém.*“ (BETTELHEIM 2000: 171)

V této skutečnosti spatřuje badatel důvody všeobecné oblíbenosti této pohádky u dětí. Podle něj jde o jakousi nevědomou dětskou rovnici mezi sexuálním vzrušením, násilím a úzkostí; dětem se ve skutečnosti líbí Červená Karkulka s vlkem v posteli, ale nemohou to dospělým říci. Tato pohádka pro děti nevědomě přitažlivá právě proto, že

⁶⁸ Zde už je nejvyšší čas podotknout, že uvedená interpretace odkazuje částečně také na Perraultovu verzi této pohádky, která u nás není příliš známa, a v které je – narozdíl od verze bratří Grimmů – nepokrytě kladen důraz na sexuální svedení. Podle ní přestrojený vlk vybídne Karkulku, aby si lehla k němu do postele, a ona tak skutečně učiní; jejich další rozhovor pak probíhá – se skutečně dosti sexuálním podtextem – přímo v posteli – a co víc: sežráním Karkulky tato pohádka končí. (PERRAULT 1972: 94)

zobrazuje ono zvláštní spojení protikladných emocí charakteristických pro dětské povědomí o sexu, pro dospělé pak představuje matnou vzpomínku na své vlastní dětské okouzlení sexualitou.⁶⁹ „*Je to ona „smrtící“ fascinace sexualitou, zažívaná současně jako největší vzrušení a největší úzkost -, jež se pojí s oidipkými touhami holčičky po otci a objevuje se znovu v různých podobách během puberty, kdy tyto pocity opět ožívají. Kdykoliv se objeví, vyvolají vzpomínky na touhu malé dívky svést otce, a s tím vzpomínky na přání být jím také svedena.*” (Ibid.: 172)

Takovéto soudy samozřejmě vyznívají v souvislosti s klasickými vyprávěními pro děti značně přemrštěně. Na tomto místě je tedy třeba připomenout, že psychoanalytická interpretační metoda hovoří zásadně o nevědomé či předvědomé úrovni lidské psychiky. Na této úrovni také zůstanou (a je to tak podle psychoanalytiků správně) v dětské mysli všechny hlubší sexuální významy, které pohádka obsahuje. Na vědomé rovině se přitom ukazují významy jiné, třeba to, že je špatné neposlechnout maminku apod. Hlavní vědomý konflikt se pak odehrává mezi tím, co dítě vidí jako svůj oprávněný zájem, a tím, co po dítěti chtějí rodiče; nebezpečí, hrozící dítěti, když se oddá tomu, co vidí jako své neškodné přání, je to, o čem nás pohádka na vědomé úrovni informuje.

Vraťme se však ještě k několika dalším aspektům příběhu, které psychoanalytická interpretace rozebírá. Jedním z nich je motiv rozpárání vlkova břicha a následného zašití kamenů. Aktérem tohoto činu je v pohádce myslivec – postava, která zachraňuje dobré a trestá zlé; narozdíl od vlka, zastupujícího Ono, představuje tedy myslivec Já či Nadjá.

Podle Bettelheima hraje důležitou roli násilí, které myslivec použije: dítě, které má pocit, že nikdo nemá pochopení pro jeho násilnické sklony, vidí v postavě myslivce, že násilí může být využito konstruktivně a pro záchranu. (Ibid.: 172-173)

Můžeme ovšem sledovat ještě další významové asociace: „*Červená Karkulka musí být vyříznuta z vlkova břicha jako při císařském řezu, a tím se zpřítomňuje*

⁶⁹ Univerzálnost těchto předpokládaných účinků pohádky dokládá Bettelheim také na jedné ze slavných ilustrací Gustava Doré, v níž je zachycena Karkulka s vlkem společně v posteli (jedná se tedy nepochybně o ilustraci k Perraultově textu): „*Vlk je zobrazen spíše nevzrušeně. Avšak dívka, která se dívá na vlka spočívajícího vedle ní, se zdá být sužována mocnými rozporuplnými pocity. Žádný pohyb nenaznačuje, že by se měla k odchodu. Vypadá to, že je situací, která ji přitahuje i odpuzuje zároveň, zcela zaskočena. Její tvář a tělo dávají tušit, že tyto pocity lze dohromady nejlépe popsat jako fascinaci.*” (BETTELHEIM 2000: 172)

myšlenka těhotenství a porodu. V dětském nevědomí to vyvolává asociace týkající se sexuálního vztahu. Jak se plod dostane do matčiny dělohy? hloubá dítě a dojde k závěru, že matka musí spolknout něco tak, jako to spolkl vlk.” (Ibid.: 173)

Vidíme, že některé vývody a souvislosti, které psychoanalytická interpretace nachází, působí již poněkud vykonstruovaně. Asociativní spojení mezi násilím a sexem je nepopíratelné, nicméně tvrzení, že motiv rozpárání vlkova břicha má pro dítě sexuální podtext kvůli podobnosti s císařským řezem a tedy těhotenstvím, se jeví jako dosti násilné, nehledě na to, že pointa celé úvahy (totiž to, že dítě usoudí, že budoucí matka musí taky „něco spolknout”)⁷⁰ je jednak dost pochybná (tento typ argumentace však budíž pomínut, pokud už jsme jednou na psychoanalytický výklad přistoupili), ale hlavně nemá jaksi žádný smysl a nikam nevede.

Podobně krkolomně vysvětluje Bettelheim motiv zašití kamenů do vlkova břicha. Ten sice podle něj poukazuje na vlkovu orální nenasytost, která ho nakonec zahubí („*Chtěl si ohavným způsobem naplnit břicho, a přesně to ho nakonec potká...*”); zároveň je však opět vztahován k představě císařského řezu: „*Existuje ještě jeden vynikající důvod, proč vlk nemá zemřít jen proto, že je mu rozříznuto břicho(...). Pohádka chrání dítě před přílišnou úzkostí. Kdyby vlk zemřel kvůli tomu, že mu otevřou břicho jako při císařském řezu, naslouchající by se mohli začít bát, že dítě narozené z matčina těla matku zabije. Když však vlk otevření břicha přežije, a zemře jen kvůli tomu, že mu do něj zašili těžké kameny, pak není třeba mít úzkosti kvůli porodu.*” (Ibid.: 174)⁷¹

Následují nejrůznější další – dle mého názoru vesměs dosti kuriózní – vývody. Autor např. upozorňuje na odlišné verze, v nichž se na scéně objeví otec Karkulky a zachrání obě ženy tak, že vlkovi uřízne hlavu. K posunu od rozříznutí břicha k odříznutí hlavy tu podle něj dojde právě proto, že se jedná o dívčina otce: „*Otec, který se zabývá břichem, v němž dočasně přebývá jeho dcera, by mohl příliš nebezpečně navozovat představu sexuální činnosti ve spojení s dcerou,*” tvrdí autor. (Ibid.: 174)

⁷⁰ Bettelheimův výklad v tomto okamžiku skutečně končí a nijak nepokračuje.

⁷¹ Verze, ve které je vlk vhozen do studny, toto řeší samozřejmě nejpřirozeněji, takže další vysvětlení už není třeba hledat: kameny jsou vlkovi do břicha zašity prostě proto, aby se ve studni utopil; v pohádkové perspektivě je zkrátka potřeba vlka zabít zřetelně, spolehlivě a nevratně. (Víme přece, že v pohádkách se s živými těly zachází poněkud jiným než reálným způsobem, a např. uřezání končetin či rozsekání často nemá onu fatální nevratnost, jakou by bohužel mělo ve skutečnosti.)

Bettelheim upozorňuje mimo jiné na to, že ve většině verzí je to Karkulka sama, koho napadne zašít vlkovi do břicha kameny, a také se toho sama účastní. Dívka se totiž musí naučit svůdce zbavit – kdyby to za ni udělal myslivec (otcovská postava), svou slabost by ve skutečnosti nepřekonala, protože by se jí sama nezbavila. (Ibid.: 174)

V kontextu psychoanalytického výkladu, podle kterého jsou pohádky nability sexuální symbolikou včetně právě incestních tužeb a náznaků (ostatně také v chování Karkulky lze odhalit zřetelné incestní směřování – viz výše), působí ovšem takováto obava přinejmenším zvláště, a je dost paradoxní, že by pohádka měla této představě najednou zabraňovat.⁷²

Srovnávací feministická odbočka aneb vlkova závist

Na tomto místě může být zajímavé poukázat na to, jak vykládá motiv zašití kamenů do vlkova břicha Erich Fromm, představitel tzv. kulturní psychoanalýzy.⁷³ Příběh Karkulky interpretuje celkem ve shodě s freudistickými výklady jako příběh první konfrontace se sexualitou (v němž hraje roli červená barva jako symbol menstruace) a určitou výstražku před ní. Mužská sexualita má však v tomto pojetí jednoznačně negativní zabarvení: muž je zde zobrazen jako bezohledné zvíře a pohlavní akt jako kanibalský čin. To obé je pak výrazem hlubokého nepřátelství vůči mužům, a také nenávisti a předsudků, které podle Fromma tkví u kořenů této pohádky.⁷⁴

Vlk jakožto představitel mužského principu se snaží vyrovnat nadřazenosti žen, která spočívá ve schopnosti rodit děti: Sežráním Karkulky a babičky jako by napodobil roli těhotné ženy, která má živou bytost v těle. Když pak ve své „ženské“ roli selže, Karkulka (a zde je zřejmě ještě důležitější, že je to sama Karkulka – nikoli myslivec) mu naskrá do břicha kameny, které jsou symbolem neplodnosti, a tak je zesměšněna jeho opovázlivost hrát roli ženy.

⁷² Některé momenty této interpretace působí vskutku bizarně, a někdy jako bychom ztráceli jistotu, zda se stále pohybujeme na nevědomé úrovni. Například Bettelheimova teorie o asociaci císařského řezu v mysli dítěte je dost podivná a rozporná: Císařský řez jakožto medicínský zákrok je přece jevem navýsost kulturním a jako takový nemůže být obsažen (narozdíl od představ sexuálních) v dětském nevědomí (ostatně ani spojitost těhotenství a sexu nelze v dětském nevědomí zdaleka tak samozřejmě předpokládat; ani v rámci primitivního myšlení není tato spojitost jasná, jak dokládají představy některých přírodních národů). Vypadá to tedy, jako by zde autor kalkuloval s asociacemi vědomými – v tom případě ale předpokládá, že tento zákrok je dítěti podrobně znám, což však (vzhledem k věku předpokládaného posluchače i k době, kdy pohádka vznikala) není vůbec pravděpodobné.

Na druhou stranu předpoklad, že starší dítě si při pohledu na břicho těhotné ženy neumí představit, že by se dítě dostalo ven nějakým jiným způsobem než rozříznutím břicha, se zdá pravděpodobný (několik osob tento předpoklad autorce potvrdilo), takže celý problém Bettelheimova výkladu spočívá pouze v neadekvátním spojování s „císařským řezem“, namísto pouhého „rozříznutí břicha“ (posun v rámci překladu je téměř vyloučen, vzhledem k mezinárodnímu označení tohoto úkonu).

⁷³ Kulturní psychoanalýza představuje odklon od Freudova biologismu; rozhodující význam přikládá sociokulturním vlivům; někdy bývá označována taky jako humanistická psychoanalýza.

⁷⁴ Fromm je přívržencem Bachofenova výkladu mýtů jako zobrazení konfliktu matriarchátu s patriarchátem – viz kap. 5.2./II.

Podle Fromma je tedy *Červená Karkulka* příběhem konfliktu mezi ženou a mužem (myslivec je přitom jen „konvenční otcovská postava bez skutečné závažnosti“), který vyústí v „triumf žen nenávidějících muže“ (narozdíl od mýtu o Oidipovi, z kterého vychází muž jako vítěz). (FROMM 1999: 199-200)

Pro interpretaci tohoto motivu by se dala dobře uplatnit teorie závisti dělohy, kterou prosazovala Freudova žačka Karen Horneyová jako reakci na Freudovu teorii závisti vůči penisu. Podle ní je veškerý mužský falocentrismus ve skutečnosti jen obranou proti závisti, kterou muži chovají k ženám. (SAYERSOVÁ 1999)

Zpátky k věci

Zajímavá je interpretace mužských postav v příběhu. Zatímco podle Fromma je jedinou důležitou mužskou sexuální postavou vlk, kdežto otec je „jen“ postava otcovská, Bettelheim spatřuje v obou pohádkových postavách dva aspekty téhož: Poukazuje na to, že v pohádce nevystupuje žádný otec, a tedy je tu nejspíš přítomen ve skryté podobě – a to vlka i myslivce. Vlk ztělesňuje nebezpečí pramenící ze zahlcujících oidipovských pocitů, myslivec pak plní ochranné a záchranné poslání (ostatně podle psychoanalýzy je součástí dívčiny psychiky očekávání, že ji právě sám otec vyvede ze všech potíží, včetně těch citových, které vznikly v důsledku jejího přání svést ho a být jím svedena). V jiné rovině představuje vlk také nepřijatelné sklony v myslivci – ono *zvíře v nás*, tedy sklon jednat divoce či nezodpovědně, chceme-li dosáhnout svých cílů. (BETTELHEIM: 173-174)⁷⁵

Shrneme-li velmi zhruba obecnější rovinu příběhu, dá se říci, že *Červená Karkulka* pojednává podobně jako *Jeníček a Mařenka* o konfliktu mezi principem slasti a principem reality, a také o návratu k ranějšímu, primitivnímu způsobu bytí. Tento návrat spočívá jednak právě v onom podlehnutí principu slasti (tedy tomu, „co chci“,

⁷⁵ Ještě další významové souvislosti (přesahující z freudismu do terminologie jungovské i do dalších významových vrstev) dodává k psychoanalytickému výkladu Karkulky Jan Stern v knize *Média, psychoanalýza a jiné perverze*: vlka podle něj představuje Karkulčin *osobní Stín* (mužský pól její psychiky, který odmítla opracovávat, a proto se proměnil v démona) a zároveň její Animus. Protože jeho hlavní ambicí je přesvědčit Karkulku, že *on je cílem její cesty* (to je také odpovědí na otázku „proč vlk nesežral Karkulku hned“), je zároveň *Ďáblem*. Myslivec je podle Sterna psychoanalytik, který problém zastřelí (trefí se do něj, pojmenuje ho) a rozřízne (zanalyzuje) a Karkulka i s babičkou vyskočí ven (nebyly totiž opravdu sežrány, nýbrž neuroticky se zhroutily). Nasypání kamení do vlka vykládá Stern jako *ztopoření* a zakončuje: „*Který orgán reprezentuje studna, není největším tajemstvím pohádky.*“ (STERN 2006: 104-111) Jinou interpretací Jana Sterna, který jinak ve svých knihách aplikuje psychoanalýzu na výklad dnešního světa a zejména médií, je ekologicko-kosmologicko-(a samozřejmě)-psychoanalytický výklad *Perníkové chaloupky*. (Více viz STERN 2006: 112-120)

namísto toho „co bych měla/a“), zároveň je však v pohádkové perspektivě (která odpovídá dětskému uvažování v krajnostech) jaksi přehnaná či doveden do krajnosti – neboť Karkulka ve vlkově břiše jako by se navrátila do lůna, do stavu před narozením. (Ibid.: 175)

V konkrétnější rovině pojednává pohádka o sexuálních touhách, orální nenasytosti a agresi; proti již kulturně zpracované oralitě dospívající dívky (která nese jídlo babičce) staví ranou, *kanibalistickou* oralitu vlka (Bettelheim zřejmě užívá pojmu kanibalismus už vzhledem k symbolice vlka jakožto mužské postavy).⁷⁶

Důležité je, že, že podstatou příběhu není varování před oním neuposlechnutím či „sejitím ze správné cesty“; smyslem pohádky je spíše „*udělat si představu o nebezpečích, která m sebou mohou nést naše touhy.*“ (Ibid.: 178) Sejit z přímé cesty ze vzdoru vůči matce a vůči Nadjá je totiž pro dívku dočasně nezbytné – proto, aby dosáhla vyššího stavu osobnostního uspořádání. Podlehnutí oidipovským přáním je však zároveň nebezpečné; proto je pohádka tak vnitřně působivá.

Závěrem dodejme, že spatřovat ve všech mužských postavách pohádky projekci otce v různých podobách se může jevit jako přehnané, ostatně tak jako celý koncept oidipovského komplexu. Pravdou ale je, že pohádky samy překvapivě často zobrazují reálný incestní vztah otce k dceři jakožto prvotní konflikt pohádky, od jehož řešení se odvíjí celý následující děj. Různé obměny téhož, skutečně otevřeně incestního motivu najdeme v pohádkách *O princezně se zlatou hvězdou na čele* Boženy Němcové, *Srstnatka* bratří Grimmů, v ruské pohádce *Sviní kožíšek* či ve španělské *Marie Růžička*. (srov. NĚMCOVÁ 1978; GRIMMOVÉ 1988; AMADES 1961)⁷⁷ Rozvinutí tohoto motivu v podobě dceřina oddalování svatby s otcem, a to požadováním různých hmotných darů, by koneckonců také stálo za – nejlépe psychoanalytický – rozbor.⁷⁸

⁷⁶ Tato konstrukce je ovšem opět poněkud pochybná: přece přistoupíme-li na to, že vlk představuje mužského – tedy lidského (neboť jak jinak lze mluvit o kanibalismu) svědce, očitáme se tím na rovině, ve které vlk nejenže zastupuje muže, ale také sežráná zastupuje sexuální akt, a tím pádem mluvit o kanibalismu už není relevantní.

⁷⁷ Mimořádně to, jak překvapivá je tato informace pro mnoho lidí, kteří se například domnívají, že „znají“ pohádku o princezně se zlatou hvězdou na čele, svědčí o našem zvláštním, v jistém smyslu zaslepeném vnímání pohádek, o kterém budeme ještě mluvit v kap. 3.4.1. Rozvinutí tohoto motivu ve smyslu oddalování otcova požadavku různými

⁷⁸ Jan Stern nazývá podobný motiv v jiné pohádce (kde však je otec nahrazen strašidlem) „*totálním feminním utilitarismem*“; pokládá ho za mnohem děsivější poselství než Karkulčino přemožení mužů podle Fromma. (STERN 2006: 121-133)

1.1.5. Sněhurka aneb nebezpečí nevinnosti

Příběh o spanilé dívce, která je sužována žárlivostí zlé macechy, ale dostane se pod ochranu sedmi trpaslíků a nakonec je vysvobozena princem, je u nás všeobecně znám. Protože však v následující interpretaci *Sněhurky* hraje podstatnou roli symbolika příběhu v té podobě, v jaké jej vyprávějí bratři Grimmové, připomeňme si nejprve samotný počátek této možná ne zcela podrobně známé verze:

„Bylo to v zimním čase, z nízko visící oblohy padaly jako peří na zem sněhové vločky. V zámku u okna, které mělo černý ebenový rám, seděla královna a šila. Jednu chvíli zvedla oči, vyhlédla oknem na sních, přitom se píchla jehlou do prstu a do sněhu ukáply tři krůpěje krve. A protože se červená barva na bílém sněhu krásně vyjímal, královna si pomyslíla: „Kéž bych měla dělátko běloučké jako sních, ruměné jako krev, s vlásky černými jako eben.“ Brzy potom se jí narodila dceruška s pletí jako sních, zardělými tvářičkami a vlásky temnými jako noc, a proto ji nazvali Sněhurka...“ (GRIMMOVÉ 1988: 88)

Počáteční epizoda, ve které se matka píchne do prstu a červená krev ukápne na bílý sních, má pro psychoanalytický výklad klíčový význam, protože předznamenává problém, který bude příběh řešit, a totiž protiklad sexuální nevědomosti symbolizované bělostí, a sexuální touhy symbolizované rudou barvou krve.

„Pohádka připravuje dítě,“ píše Bettelheim, „aby přijalo, co je jinak značně zneklidňující událostí: sexuální krvácení, tak jako při menstruaci a později při pohlavním styku, kdy je protržena panenská blána. Při poslechu prvních pár vět Sněhurky se dítě dozví, že malé množství krve – tři kapky krve (číslo tři je v nevědomí nejtěsněji spjato se sexem) – je předpokladem početí, neboť teprve po tomto krvácení se narodí dítě“ (BETTELHEIM 2000: 197) Podle autora tedy pohádka v tomto místě zbavuje dítě strachu ze sexuálního krvácení tím, že ho příčinně (a vlastně podmínečně) spojuje se šťastnou událostí – zrozením nového života.

V pohádce pak Sněhurčina matka vzápětí umírá a král se za rok znovu žení; Sněhurčina pyšná macecha se časem cítí ohrožena Sněhurčinou krásou (vzpomeňme na známý motiv mluvícího zrcadla) a začne žárlit.

Královna, dotazující se opakovaně zrcadla na svou krásu, odkazuje na pradávné téma Narcise, který miloval pouze sebe až do úplného sebezničení. *„Je to především*

narcistický rodič,” zobecňuje Bettelheim, „*který se cítí růstem dítěte ohrožen, protože to nevývratně znamená, že stárne. Dokud je dítě zcela závislé, jako by bylo částí rodiče a neohrožuje jeho narcismus. Když však začne vyspívat a dosahovat nezávislosti, rodič zažívá dítě jako hrozbu, což je případ královny ve Sněhurce.*” (Ibid.: 198) (Připomeňme si, že královna hledala potvrzení své krásy u kouzelného zrcadla odjakživa; teprve ve Sněhurčiných sedmi letech jí však zrcadlo odpovědělo jinak než dřív a královna se stala opravdovou nepřející macechou.) Narcismus ovšem ohrožuje také Sněhurku – když později dvakrát podlehne svodům převlečené královny – jak uvidíme dále.⁷⁹

Nemusíme připomínat, že z psychoanalytického pohledu je důvodem vzájemné nevraživosti macechy a dcery soupeření o otce – ovšemže na předvědomé úrovni.⁸⁰ Zároveň však můžeme sledovat další psychické aspekty tohoto pnutí, které psychoanalýza v pohádce sleduje:

Zaprvé, dítě chce být přirozeně milováno oběma rodiči; proto je pro něj velmi ohrožující představa, že láska jednoho rodiče vzbuzuje žárlivost rodiče druhého. Je tedy potřeba nalézt nějaký jiný důvod, který by takovouto žárlivost vysvětloval – a tím je v pohádce krása dítěte (v kombinaci s královninou touhou být nejkrásnější).

Zadruhé, všechny děti určitým způsobem žálí – ať už na rodiče či na výhody, jichž požívají. Dítě si však nemůže dovolit cítit samo žárlivost, neboť to velmi ohrožuje jeho pocit bezpečí (jako ostatně i všechny další negativní pocity, které dítě v raném věku má – viz už kap.1.1.2./III.), a tak své pocity do tohoto rodiče promítá. Postoj *žárlím na všechny přednosti a výhody matky* se tak změní na *matka žálí na mě*. Podobně je přání zbavit se rodiče, které způsobuje dítěti velké pocity viny, promítáno naopak do tohoto rodiče. (BETTELHEIM 2000: 198-199)

Tak jako v Červené Karkulce se také v této pohádce vyskytuje silná ochranná mužská postava v podobě myslivce. V psychoanalýze je myslivce považován za symbol ochrany, což nejspíš pramení v přirozené dětské fobii ze zvířat:

⁷⁹ Zlá královna je navíc nejen fixovaná na primitivní narcismus, ale také osobnostně ustrnulá v orálním – pohlcujícím stadiu, což dokládá bizarně naturalistický (v českých verzích pohádky většinou neuváděný) detail, kdy královna přikáže myslivci přinést Sněhurčiny plíce a játra na důkaz její smrti; myslivcem předložené vnitřnosti divočáka pak sní v domněni, že jí vnitřnosti Sněhurčiny. (BETTELHEIM 2000: 201-202)

⁸⁰ Podobně bývá v psychoanalýze interpretován souboj hrdiny s černokněžníkem či drakem o princeznu: každý chlapec by chtěl matku pro sebe, ale v cestě mu stojí otec – toho v pohádce představuje drak, černokněžník či cizí král, který ji sťeží. Navíc to, že si hrdina vždy vybere právě tu nedostupnou nevěstu, vypovídá právě o tom, že se jedná o matku, o které podvědomě ví, že jí nemůže mít. (ČERNOUŠEK 1990: 127-130)

Dítěti se zdá, že rodič-myslivec dokáže zastrašit zuřivá zvířata, která dítě pronásledují a ohrožují ve snech i v představách, a která jsou ve skutečnosti výtvary jeho strachu a pocitů viny. Na hlubší rovině výkladu tedy myslivec představuje ovládnutí zvířecích, asociálních a divokých sklonů v člověku.

V této pohádce se ale otci-myslivci nepodaří zaujmout silný a rozhodný postoj: Sněhurku sice nezabije, ale nechá ji v lese, aby se o to postarala divoká zvěř, a před královnou předstírá, že rozkaz vykonal. Takto slabošská postava otce připomíná podobně slabého otce v Jeníčkovi a Mařence, a podle sledovaného autora je vcelku typická: „Častý výskyt těchto postav v pohádkách dává tušit, že muži ovládaní ženou nejsou nic nového pod sluncem. Přesněji řečeno, právě takoví otcové jsou příčinou nezvladatelných těžkostí dítěte, anebo selhávají, když by mu měli pomoci řešit je.“ (Ibid.: 200-201)

Zásadním okamžikem pohádky je Sněhurčino setkání s trpaslíky. Ještě než se Sněhurka s trpaslíky setká, prokáže, že už dovede ovládat své orální tužby, když v jejich domečku ují z každého talířku jen trochu, i když má velký hlad. „*Jak se liší od Jeníčka a Mařenky, děti fixovaných na orální úrovni, které se bezohledně cpou perníkem z chaloupky*“ píše Bettelheim. (Ibid.: 203)

Nutno však podotknout, že samotný text pohádky rozhodně nenapovídá tak ušlechtilou motivaci či osobnostní vyzrálou, o jaké nás přesvědčuje Bettelheim, nýbrž spíše celkem přízemní dětskou snahu „aby se na to nepřišlo“: *Sněhurka ujedla z každého talířku sousto zeleniny a chleba a z každého pohárku upila kapičku vína, protože nechtěla z jednoho talířku vzít všechno... -- píše se prostě v pohádce.* (GRIMMOVÉ 1988: 89)⁸¹

Ostatně také Bettelheimova interpretace dalšího Sněhurčina počínání se zdá být poněkud vykonstruovaná. Pohádka samotná popisuje, jak si Sněhurka, poté co se najedla, vybírala postýlku: *...Zkoušela ulehnout do některé z postýlek, ale žádná nebyla pro ni vhodná; jedna byla moc dlouhá, druhá krátká, až konečně v sedmé postýlce se jí dobře leželo. Okamžitě usnula...* (GRIMMOVÉ 1988: 89) Vypadá to, že Sněhurka se chtěla zkrátka pohodlně vyspat; v Bettelheimově podání však byla vedena mnohem složitějšími a ne zcela jasnými pohnutkami:

⁸¹ Mluvíme pochopitelně o téže verzi, kterou používá Bettelheim; v běžně vyprávěných verzích se v této scéně Sněhurka normálně nají a napije, aniž by vůbec přemýšlela o následcích.

„*Sněhurka ví, že všechny postele patří někomu jinému a že každý majitel bude spát v té své, i kdyby v ní ležela Sněhurka. Zkoumání každého z lůžek naznačuje, že si takového rizika byla mlhavě vědoma, a pokouší se uvelebit tam, kde nic neriskuje. Podaří se jí to.*” Je pravda, že trpaslík, jemuž postýlka patřila, nechal Sněhurku spát (*a spal střídavě u svých kamarádů, u každého hodinu, až do rána* – GRIMMOVÉ 1988: 89), proč by ale Sněhurka zrovna v téhle postýlce – na rozdíl od všech ostatních – nic neriskovala – se marně domýšlíme. Bettelheim přitom vzápětí připouští, že Sněhurka podvědomě riskuje, „*že se ocitne v jedné posteli s mužem*”, což prý ilustruje (stejně jako její pozdější trojí podlehnutí svodům převlečené královny) její náchylnost k pokušení a činí ji „*ještě lidštější a přitažlivější*”; zároveň však říká, že Sněhurčinu schopnost „*ovládat svá pudová hnutí a podřídít je požadavkům Nadjá*” dokládá nejen to, jak se (podle něj) „*zdržuje jídla a pití*” (což se myslím nedá tak úplně říci), ale zejména to, jak „*odolává spaní v loži, které pro ni není to pravé.*” (BETTELHEIM 2000: 203-204) Proč lože, které si nakonec vybrala, je to pravé, opět nevíme; každopádně působí autorovy vývody v tomto místě velmi krkolomně. – Podívejme se však nyní na samotné trpaslíky – ti jsou totiž v psychoanalytické interpretaci velmi výrazným a poměrně jednoznačným motivem.

V širším pohádkovém a mytologickém kontextu neexistují trpaslíci ženského rodu; trpaslíci jsou výlučně muži, ale muži jaksí nepraví – muži se zbrzděným vývojem. „*Tito malí mužičci se zakrslými těly a hornickým povoláním – dovedně pronikající do tmavých děr – v nás vzbuzují falické asociace,*” tvrdí Bettelheim. Podle něj však sami trpaslíci nejsou muži v sexuálním smyslu, spíše představují preoidipovskou existenci, které odpovídá nejen jejich „*zájem o hmotné statky na úkor lásky*”, ale také jejich způsob života: jsou bez vnitřních konfliktů a intimních vztahů a jejich činnost v lůně země se řídí stále stejným během. Trpaslíci navíc po žádné změně netouží, což charakterizuje existenci předpubertálního dítěte. (Ibid.: 204-205)⁸²

Období, které prožije Sněhurka v poklidné práci mezi trpaslíky, představuje naproti tomu preadolescentní období latence, v němž sexualita dřímá. Do tohoto stavu se Sněhurka sama snaží uniknout po konfliktech a soupeřeních s macechou

⁸² Na tomto místě autor žehrá na známé filmové zpracování Walta Disneyho, v němž pojmenování a povahové rozlišení trpaslíků vážně narušuje jejich symbolizaci „*nezralého, předindividuálního způsobu bytí*”, z něž se má Sněhurka vymanit. (BETTELHEIM 2000: 205)

(Ibid.: 2000: 206) – resp. spíše se zřejmě snaží regredovat do předchozího bezkonfliktního stadia, podobně jako Jeníček s Mařenkou.

Avšak jak víme, vývoj člověka se nedá zastavit a uniknout není možné: Jak Sněhurka dospívá, začne pociťovat dočasně potlačenou sexuální touhu; tak se na scéně znovu zjevuje (v převlečení) macecha představující vědomě potlačené prvky Sněhurčina vnitřního konfliktu. „*Ochota, s níž Sněhurka přes varování trpaslíků opakovaně neodolá pokušení macechy, poukazuje na to, jak jsou tato pokušení blízka jejím niterným tužbám. Napomínání trpaslíků, aby nikomu nedovolila vstoupit do domu – neboli symbolicky řečeno do nitra své bytosti -, nejsou k ničemu,*” říká Bettelheim a dodává potměšile: „*Trpaslíkům se snadno káže proti nástrahám adolescence, protože ustrnuli ve falickém stadiu vývoje a tudíž jim nepodléhají...*” (Ibid.: 206)

Epizody, v nichž Sněhurka postupně podléhá ničivé síle šněrovačky, hřebínku a jablíčka, které jí macecha nabízí, představují běžné adolescentní výkyvy či konflikty, přičemž je zdůrazněno, že to byla právě šněrovačka, co poprvé Sněhurku zlávalo, neboť z toho jasně vyplývá, že ze Sněhurky vyrostla „*dobře vyvinutá pubertální dívka, která už potřebovala šněrovat, jak bylo tehdy zvykem*”. (Ibid.: 206)

Takto jednoznačné tvrzení působí myslím poněkud přemrštěně a prvoplánově (operuje totiž s poněkud odlišnou logikou, než která vládne psychoanalytickému způsobu uvažování), nicméně šněrovačka každopádně způsobí, že Sněhurka padne jako mrtvá. Maceše se tak podaří jakoby zastavit její vývoj, zabránit, aby ji Sněhurka předčila – což je podle Bettelheima typický postoj rodičů, snažících se udržet si nadvládu nad dětmi. Zároveň však autor soudí – a to je poměrně zajímavá vrstevnatost – že triky královny představují i sexuální pokušení; tomu odpovídá Sněhurčina nevědomá touha být sexuálně přitažlivější tím, že se sešněruje nebo učeše. To, že Sněhurka upadá do bezvědomí, zároveň zobrazuje, jak velmi ji dosud zmáhá konflikt mezi sexuálními tužbami a úzkostí, která je jimi vyvolána. (Ibid.: 207)⁸³

Z nástrah sexuálního pokušení ji trpaslíci dvakrát zachrání, ale potřetí už jí nemohou pomoci, neboť „*regrese z adolescence do latence přestala být pro Sněhurku řešením*”. (Ibid.: 207) Předmětem svedení je příznačně jablko – vzpomeňme si nejen na

⁸³ Stav, kdy je člověk jakoby svázán, znehybněn či jiným způsobem ochromen určitými psychickými zábrany, inhibicemi či úzkostmi, může být v pohádkách zobrazen různým způsobem. Jinou podobou takového ochromení může být například zkamenění (např. v pohádce *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*), nebo vnucené mlčení či přímo oněmění (např. v *Bajajovi*). (ČERNOUŠEK 1990: 121-123 a 134)

biblické jablko, ale vůbec na symboliku lásky a sexu, kterou je jablko v mýtech a pohádkách obdařeno. Ve Sněhurce se také macecha s dcerou o jablko dělí, což podle Bettelheima symbolizuje něco, co mají matka s dcerou společné a co je hlubší než jejich žárlivost – totiž jejich sexuální touhy. Navíc v grimmovské verzi hraje opět roli symbolika barev: macecha sní bílou část jablka, zatímco červenou – otrávenou – dá Sněhurce. Tím se jednak znovu připomíná Sněhurčina obojaká přirozenost (bílá jako sníh a červená jako krev), jednak je jasné, že když Sněhurka sní červenou – erotickou část jablka, s její neviností je opravdu konec a trpaslíci ji už nedokážou přivést zpět do období latence. „Červená barva jablka navozuje sexuální asociace podobně jako tři kapky krve, které vedly ke Sněhurčině narození, a také představu menstruace, události, jež ohlašuje začátek sexuální zralosti.” (Ibid.: 207-208)

Protože však Sněhurka není ještě na probuzení sexuality zralá, čeká ji další fáze spánku-smrti (jako by zemřelo dítě v ní); teprve princ, který se do Sněhurky zamiluje – a který představuje připravenost na důvěrný vztah s opačným pohlavím, způsobí (když si ji odnáší ve skleněné rakvi), že Sněhurka zakašle a vyplivne tak otrávené jablko. Tento okamžik symbolizuje konečné opuštění primitivní orality, která zde zastupuje všechny nezralé fixace.

K dokonalému štěstí je však ještě potřeba dostat pod kontrolu zlé a destruktivní síly. V grimmovské verzi *Sněhurky* si zlá královna nakonec na Sněhurčině svatbě musí obout doruda rozžhavené železné střepečky a tancovat v nich, dokud neklesne mrtvá. Tento bizarně krutý detail (který bývá u nás často vypouštěn) jako by naznačoval, že neovladatelná vášeň a sexuální žárlivost, která chce zničit ostatní, se zničí sama sebou; zároveň znamená smrt královny přemožení Sněhurčiných vlastních destruktivních stránek osobnosti. (Ibid.: 208-209)

Pohádka tedy vypráví – tak jako pohádky předešlé – o těžkostech provázejících zrání člověka, o nutnosti opustit ráj raného dětství a dospět k vyšším stadiím. „Když se dozvíme o dobru a zlu (...), zdá se, že se kvůli tomu naše osobnost rozštěpí na dvě části – na červený zmatek nespoutaných pocitů, neboli naše Ono, a na bílou neposkvrněnost našeho svědomí, neboli Nadjá. Během růstu nás někdy přemůže zmatek prvního, ale jindy zase nesmlouvavost druhého (těsné sněrování a nemožnost pohybu v rakvi). Dospělosti dosáhneme teprve tehdy, když vnitřní rozpory vyřešíme a když se v nás probudí zralé Já, v němž červená a bílá existují harmonicky vedle sebe.” (Ibid.: 209)

Nutnost a nevyhnutelnost kroku, jakým je opuštění závislého dětského období, je zřejmá ze všech dosud analyzovaných pohádek. Skutečnost, že je tento krok také nepříjemný a nebezpečný, že je k němu zapotřebí určité odvahy a jisté nezbytné míry riskování, a zároveň fakt, že kdo jej nepodnikne, zůstává v jistém smyslu ochuzen (tak jako trpaslíci, ustrnulí navždy v preoidipovském stadiu bez lásky a partnerství), nenápadně naznačuje souvislost pohádkových syžetů s iniciačními rituály (o které ještě bude řeč v kap. 2.3.7./III.): Člověk, který překoná určité strasti, bolesti a nebezpečí přechodného období, se vynoří na vyšší a lepší úrovni, v bohatší, šťastnější existenci.

1.1.6. Šípková Růženka aneb únava dospívání

Různé verze této pohádky, nazývané v mnoha jazycích *Spící kráska* (v angličtině *Sleeping Beauty*, ale jindy také *Briar Rose*) se v podrobnostech mírně liší; všechny však vyprávějí o krásné dívce, která v důsledku zlé kletby upadne do dlouhého spánku, z něhož ji vysvobodí až statečný princ.

Tento příběh odkazuje podle psychoanalytické interpretace k období dospívání – době velkých proměn, charakteristické střídáním horečnaté činnosti s naprostou nečinností a netečností. Podle psychologů jsou pro toto nebezpečné (u dívek premenstruační) období charakteristické emoční výkyvy, ale také určité soustředění na sebe sama a obracení se k nitru. Toto soustředění na sebe, provázené zákonitě odvrácením od světa, vypadá mnohdy jako nečinnost, malátnost či únava; v pohádkách je pak tento stav zobrazen právě jako jakési zmrtvění či spánek. (BETTELHEIM 2000: 220-226)

Ústřední poselství pohádky *Šípková Růženka* je jednoznačné: k sexuálnímu probuzení dítěte dojde nevyhnutelně, ať tomu rodiče jakkoli zabraňují; a dále: dlouhé čekání na sexuální naplnění neubírá nic z jeho skvělosti. (Náznak onoho čekání na sexuální naplnění lze ostatně spatřovat už v úvodní části pohádky, kdy – alespoň v Grimmově a Perraultově verzi – královský pár dlouho marně čeká na narození potomka.)⁸⁴

⁸⁴ U bratří Grimmů hraje významnou roli neobvyklost královnina početí, jehož význam je zdůrazněn epizodou se žábou, která královně (poté, co ta vyjde z vody) toto početí zvěstuje. Žáby v pohádkách ostatně často představují sexuální naplnění – viz např. *Žabí král* (GRIMMOVÉ 1988) O zvláštních způsobech početí ještě uslyšíme v kap. 2.3.2./III.

Jak víme, pohádková zápleтка začíná věštbou sudiček – v české verzi to bývají tři, u bratří Grimmů je jich třináct. Podstatná je ovšem vždy ta jedna zlovlná (ať už uražená, že nebyla pozvána, či z jiného důvodu dotčená a tudíž zlomyslná). Dary dobrých sudiček se v různých podáních liší, ale kletba zůstává stejná: dívka se (většinou v patnácti letech) píchne o vřeteno a zemře. Poslední – zbylá sudička pak kletbu dokáže už jen zmírnit na stoletý spánek.

Tento motiv je přirovnáván ke spánku Sněhurky: „*Co může vypadat ke konci dětství jako nečinnost blízka smrti, není nic jiného než doba tichého růstu a příprav, z nichž se člověk probudí zralý a připraven k sexuálnímu svazku.*” (Ibid.: 227)

Zajímavá je interpretace motivu třinácti sudiček:⁸⁵ Třináct sudiček symbolizuje třináct lunárních měsíců, na něž se v dřívějších dobách dělil rok. Je známo, že menstruace se obvykle opakuje po osmadvaceti dnech, tj. právě po lunárních měsících. Počet třinácti sudiček tedy jako by naznačoval, že osudná kletba se týká menstruace. (Bettelheim uvádí, že právě věk patnácti let býval v dřívějších dobách začátkem menstruace.)

„*Je naprosto pochopitelné,*” tvrdí autor, „*že král jakožto muž nedoceňuje nezbytnost menstruace a snaží se, aby jeho dcera k zážitku osudného krvácení nedospěla. Královny jako by se předpověď rozzlobené sudičky ve všech verzích příběhu ani netýkala. V každém případě chápe dost na to, aby se nesnažila věci zabránit.* (Ibid.: 227)⁸⁶

Dále se poukazuje na to, že kletba se soustřeďuje na vřeteno (přeslici), což je slovo, kterým se v angličtině označuje ženské pokolení všeobecně. To sice neplatí ve francouzštině ani v němčině, ale skutečnost, že předení a tkaní jsou odedávna považovány za typicky ženské práce, symbolizaci ženského pokolení potvrzuje.

Příznačné je, že veškeré královo úsilí předejit kletbě je zbytečné. Jakmile dívka dosáhne patnácti let – tedy puberty, od osudného krvácení předpověděného sudičkou ji neochrání žádná rodičovská opatření. Dospívající dívka totiž začíná prozkoumávat dříve

⁸⁵ Opět vychází primárně z verze bratří Grimmů, a tak jako u většiny svých interpretací se soustřeďuje na detaily právě jejich pojetí.

⁸⁶ Pravda je, že u bratří Grimmů jako by to byl skutečně jen král, kdo vydá pokyn k odstranění všech vřeten (*Aby dcerušku uchránil od neštěstí, vydal polekaný král neprodleně rozkaz, aby se všechna vřetena v celém království spálila.*- GRIMMOVÉ 1988: 84). Na druhou stranu je poněkud násilné z toho usuzovat, že královna dcerušku od kletby uchránit nechtěla – také vzhledem k tomu, že král v pohádkách prostě bývá tím, kdo vydává rozkazy a pokyny.

nedostupné oblasti života, představované zde skrytou komůrkou, kde přede stará žena. Už samo točité schodiště, po němž dívka stoupá, bývá v psychoanalýze příznakem sexuálního zážitku (objeví-li se například ve snu); celá tato scéna je ostatně nabita freudovskou symbolikou:

„Na konci schodiště nalézá dvířka s klíčem v zámku. Jakmile otočí klíčem, dveře se rozletí a dívka vstoupí do jizbičky, kde přede stařena. Malý zamčený pokoj často představuje ženské pohlavní orgány a otočit klíčem v zámku představuje pohlavní styk. Když spatří stařenu přist, dívka se zeptá: „Co je to, tohle, co tak vesele poskakuje a vrčí?“ Vidět ve vřetenu možné sexuální souvislosti vskutku nevyžaduje velkou představivost...” (Ibid.: 228)

Hlavní asociace, které příběh vzbuzuje, se však týkají spíše menstruace než pohlavního styku. *„V hovorovém jazyce, také s odkazem na původní biblický význam, je menstruace často nazývána „prokletím“; je to ženské prokletí – kletba sudičky, co způsobí krvácení. Za druhé se tato kletba má uskutečnit ve věku, kdy v minulosti menstruace nejčastěji začínala. A nakonec ke krvácení dojde při setkání se starou ženou, nikoliv mužem; podle bible se toto prokletí dědí z ženy na ženu.” (Ibid.: 228)*

Protože krvácení je pro mladou dívku zkrušující zážitek (není-li na něj emocionálně připravena), upadá do dlouhého spánku, chráněna před všemi nápadníky (tedy před předčasnou sexuální zkušeností) neproniknutelnou zdí z šípků. Mnoho princů se pak pokouší k Růžence dostat, ale tito předčasní nápadníci zahynou v trní – to je varování dětem i rodičům, že *„sexuální probuzení, které předchází připravenosti mysli i těla, je destruktivní.” (Ibid.: 228-229)⁸⁷*

Když však Šípková Růženka dozraje tělesně i citově a je připravena na lásku a tedy i sexuální zkušenost, hradba se sama rozestoupí. Pohádka nám opět říká: věci mají svůj čas a nemá smysl je uspěchat.⁸⁸

⁸⁷ Bettelheim se kupodivu nevyjadřuje k symbolice šípků. Charakter neprostupného trnitého křoví by mohly mít i jiné druhy keřů – přesto jsou to ve všech verzích pohádky právě šípky (viz anglický název pohádky *Briar Rose*). Ty v sobě spojují zaprvé píchavost trnů (která má v pohádce jak věčný, tak – v kontextu tohoto výkladu – samozřejmě symbolicky sexuální význam), zadruhé symbolickou červenou barvu krve (symbol sexuálního probuzení v nejméně dvojím smyslu) a zatřetí léčivost, která může být symbolem správného vývoje (překonání latentního stadia a zdařilý přechod do dalšího je jako vyléčení).

⁸⁸V některých úpravách textu (a také v některých filmových verzích) pohádky se princ-zachránce musí velmi udatně potýkat s šípkovými keři, a uspěje jako jediný proto, že se tudy prostě nejstatečněji prodere. Tento detail možná zdánlivě zvyšuje jeho hrdinský kredit, ale zároveň narušuje původní poselství pohádky nejen z psychoanalytického pohledu, hrdina tak totiž přichází o svou hluboce archaickou podstatu toho, který vítězí nikoli proto, že k tomu jaksi nejvíc přispěje, ale proto, že je vyvolený.

V motivu dlouhého spánku lze nacházet ještě další významy: Změna původní kletby ze smrti na spánek může naznačovat, že tyto dva stavy se od sebe příliš neliší. Spánek jakožto stav beze změn, bez vývoje, připomíná smrt; krása spících hrdinek je krásou chladnou, mrtvolnou. Tento stav označuje Bettelheim jako *izolaci narcistní sebestřednosti* – ve smyslu jakéhosi zahledění do sebe, které vylučuje zbytek světa, a ve kterém není místo pro žádný vývoj, ale ani pro poznání a cit.⁸⁹

Naopak přesuny z jednoho do druhého stadia jsou – jak již dobře víme – nebezpečné; o tom svědčí krvácení při dotyku vřetena. Narcistické stažení do sebe je tedy přirozenou – a lákavou – reakcí (podobně jako je bezpečné ustrnutí trpaslíků na preoidipovském vývojovém stadiu), ale takovýto únik před životem se podobá smrti, a co víc – pro dotyčného zemře také celý svět kolem.

Pouze zřetelné vztahování se k druhým lidem nás probudí z ohrožení, že prospíme celý život. To je tedy význam princova polibku, který zlomí Růženčin narcismus a probudí její ženství. „*Harmonické setkání prince a princezny, jejich uvědomění si sebe navzájem, je symbolem toho, co představuje zralost: být v souladu nejen se sebou samým, ale také s druhým.*” (Ibid.: 229)

Vidíme tedy, že Bettelheim do jisté míry podstupuje od ryze sexuálního výkladu poselství pohádky, když naznačuje také širší významy než sexuální probuzení – totiž jakési probuzení sebe sama a zrození vyšší harmonie v souladu s druhým. Zároveň však shrnuje smysl pohádky i příznačně přímočarým způsobem: „*Příběh Šípkové Růženky přesvědčí každé dítě o tom, že traumatická událost – jakou je dívčí krvácení na začátku puberty a později při prvním pohlavním styku – má za následek to největší štěstí.*” (Ibid.: 229)

⁸⁹ Mimochodem, americká radikální feministka Andrea Dworkin, spatřující v rolích ženských postav západních pohádek jeden z mnoha dávných kořenů mužsky sexistického pohledu na svět, poukazuje právě na pohádky jako *Sněhurka* či *Šípková Růženka*, které podle ní zobrazují ženu jako nejvíc žádoucí, když spí. (Druhá podoba ženské role v pohádkách je podle ní silná, negativní ženská postava, která muž chce zničit, ale kterou muž přemůže. Obě tyto role tedy autorka vidí jako ženu ponižující: „*The good woman must be possessed. The bad woman must be killed, or punished. Both must be nullified.*”) (DWORKIN, A: *Woman Hating*, Dutton 1974, in: *Feminist Interpretation of Fairy Tales*; dostupné na: http://userpages.umbc.edu/~korenman/wmst/fairytales_feminist.html)

1.1.7. Popelka aneb konečně u cíle

Jak již bylo dříve zmíněno, Popelka náleží k nejrozšířenějším pohádkám a její obměny existují všude po Evropě i Asii; původ pohádky bývá nejčastěji umisťován do Číny, kde bývala drobná nožka – která je v této pohádce podstatným motivem – tradičně znakem krásy a sexuální přitažlivosti.

Psychoanalytická interpretace spatřuje v této pohádce několik zásadních psychických situací z raného i pozdějšího sexuálního vývoje. Vzhledem k předchozím dosti důkladným popisům psychoanalytického způsobu výkladu už nebudeme v následujícím výkladu postupovat důsledně po linii syžetu, a spíše se zaměříme na důkladný výklad těch nejvýraznějších motivů.

Výchozí situací pohádky je niterná zkušenost dítěte sužovaného sourozeneckou žárlivostí. Situace Popelky, kterou nevlastní sestry odstrkují a které macecha ukládá nejhorší práce, za které se jí nedostane žádného uznání (zatímco sestry pracovat vůbec nemusí) – to je podle psychologů obraz toho, jak se může cítit leckteré dítě, i když mu k tomu jeho postavení mezi sourozenci zdánlivě nezavdává žádnou příčinu. Podstatou těchto pocitů je ve skutečnosti přirozená sourozenecká rivalita, resp. žárlivost na přízeň rodičů vůči sourozencům, jakkoli je ve skutečnosti tato přízeň spravedlivá (což se každopádně velmi těžko měří). (BETTELHEIM 2000: 232-233)

Příčiny všeobecné oblíbenosti tohoto příběhu lze hledat ve dvou skutečnostech: První je Popelčina prvotní nicotnost a odstrčenost; Popelka je ta nejposlednější ze všech, a přesto se stane princeznou – to zakládá i v odstrkovaném dítěti (neboť každé se tak někdy cítí) víru. Zadruhé – a to je, jak už víme, pro psychoanalytické výklady příznačné – se dítě může přestat cítit provinile za své zlobné myšlenky vůči sourozencům, které nutně má, neboť pohádka mu je jaksí ospravedlňuje. To, co sestry dělají Popelce, je zkrátka tak ošklivé, že si to skutečně zaslouží jeho zášť; Bettelheim otevřeně říká: „*Sestry jsou tak hnusné, že cokoli by si člověk přál, aby se jim stalo, je více než spravedlivé.*” (Ibid.: 235-236)

Dítě má navíc v určitém věku pocity skleslosti a bezcennosti zákonitě – jednak v důsledku oidipovského komplexu, ale také v důsledku tzv. toaletního nácviku a výchově k čistotě. Každé dítě by totiž v určitém věku rádo bylo špinavé, ale zároveň ví, že je za to trestáno; má tedy pocit, že je v tomto ohledu špatné. Rádo se tak ztotožní

s Popelkou, která byla ze všech nejspínavější, a nakonec se jí dostalo nejskvělejšího povýšení. (Ibid.: 237-238)

Zajímavá je dvojznačnost oné skutečnosti, že Popelka *žila v popelu*. V pohádce se praví: *nemohla si lehnout ani do pořádné postele, musela spát v popelu u krbu*. (GRIMMOVÉ 1988: 42) Bettelheim upozorňuje na to, že v dávných dobách bylo postavení strážkyně ohniště – vestálek – jedním z nejvyšších a nejuctyhodnějších. Být vestálkou znamenalo jednak být strážkyní krbu, a jednak být dokonale čistá; tyto dívky pak čekalo výhodné manželství – právě jako Popelku.⁹⁰ „*Nevinnost, čistota a postavení strážkyně krbu jsou tudíž v představě o starobyklých dobách spojeny.*“ (BETTELHEIM 2000: 249) Taková je tedy psychoanalytická interpretace výchozí situace Popelky v pohádce a toho, čím je takto započatý příběh tak přitažlivý. Podívejme se nyní na klíčové motivy této pohádky.

Důležitou roli hrají v pohádce střevíčky, a to v několika ohledech. Podle psychoanalýzy je střevíček jako předmět obdařen výraznou sexuální symbolikou. Bettelheim uvádí nejrůznější, vpravdě freudovské konotace, které lze se střevíčkem spojovat: „*Na malou věc podobnou nádržce, do níž může vklouznout určitá část těla a pevně tam držet, lze pohlížet jako na symbol pochvy. Něco, co je křehké a nesmí být napínáno, jinak by se rozbilo, připomíná panenskou blánu. To, co lze na konci plesu snadno ztratit, když milý svou milou pevně svírá, zdá se být případně obrazem pro panenství, zejména když muž nastraží past – smůlu na schody – aby svou vyvolenou chytil. Popelčin únik z této situace lze brát jako snahu uchránit si panenství.*“ (Ibid.: 259) V mnoha verzích pohádky v rozhodujícím okamžiku nasazuje Popelce střevíček princ, v čemž lze samozřejmě (a vzhledem k předchozímu zcela pochopitelně) spatřovat obraz sexuálního aktu. (Ibid.: 260)⁹¹

Dalším zajímavým motivem (a díky své morbiditě a naturalismu myslím nejen pro psychoanalytické vykladače) je bezesporu dobrovolné mrzačení nohou nevlastních

⁹⁰ Bettelheim dokonce naznačuje přímou paralelu mezi pětiletým obdobím, na které se podle původní tradice stávaly dívky vestálkami, a dobou, kdy – podle něj – přibližně trvalo Popelčino utrpení. (BETTELHEIM 2000: 249)

⁹¹ Celkem překvapující je, že autor zcela pomíjí fakt, že princ zkouší střevíček obrovskému množství dívek, než najde tu pravou. To, že Bettelheim tento pikantní motiv, vypadající jako symbolický obraz velmi promiskuitního sexuálního „zkoušení partnerek“, vůbec nevyužívá, zřejmě odpovídá kontextu Freudovy teorie, v níž promiskuita či sexuální nevázanost nehraje zdaleka takovou roli pro psychologický vývoj člověka jako naopak potlačení, odpírání, stud apod. (a to zase odpovídá dobovému kontextu, v níž Freudovy teorie vznikly).

sester. U bratří Grimmů se sestra nemůže do střevíce dostat kvůli velkému palci. Matka jí podá nůž se slovy: „*Uřízni si palec, až budeš královnou, nebudeš už muset chodit pěšky.*” Dcera to udělá a odjede s princem, ale po cestě ji prozradí žalování dvou holubiček a krvácející rána. Podobně se děje i druhé sestře, která si uřízne patu.⁹² (Mimochodem, tyto scény nepostrádají v grimmovské pohádce skutečně prvky hororu: když princ, upozorněn holubičkami, pohlédne své nevěstě na nohu, spatří, že ze *střevičku prosakuje krev*; když tak učiní s druhou nevěstou, vidí už dokonce, *jak jí ze střevičku prýští krev a prosakuje vzhůru na bílé punčochy.*) (GRIMMOVÉ 1988: 44-45)

Bettelheim vykládá tyto drastické scény – opět příkladně freudovsky – jako obrazné vyjádření některých stránek ženského kastrovního komplexu. „*Sáhly po symbolické sebekastraci,*” říká o nevlastních sestřích, „*aby prokázaly ženskost.*” Ale co víc: „*Krvácení v místě, kde k této sebekastraci došlo, lze chápat jako další demonstraci ženskosti, jelikož může představovat menstruaci.*” (BETTELHEIM 2000: 262-263)⁹³

V protikladu k chování sester stojí chování Popelky, která chce získat své štěstí naopak pouze tím, jaká skutečně je (a nechce proto, aby si ji princ vybral díky jejím krásným šatům). Popelčina symbolická nevinnost, stojící v kontrastu ke zkaženosti sester, je pak vykládána právě na základě dosti naturalistické freudovské symboliky menstruace: „*Dívka, která ještě nemenstruuje, je v nevědomí jasněji pannou než ta, která již menstruaci má. A dívka, která připustí, aby její krvácení někdo spatřil, zejména pak muž – čemuž nevlastní sestry s krvácejícíma nohama nedokážou zabránit – není jen hrubá, ale jistě i méně panenská než ta, která nekrváčí.*” (Ibid.: 263) Jako by tedy proti sobě (ovšemže na nevědomé rovině) stály Popelčino panenství a jeho ztráta u sester.

Na jinou část kastrovního komplexu, totiž kastrovní komplex muže spojený se strachem z menstruačního krvácení, ukazuje princova neschopnost zpozorovat krev na střevících nepravých nevěst a odhalit tak jejich podvod (připomeňme, že princovi musely napovědět holubičky). „*Krev prosakující ze střevíce je jen dalším symbolickým přirovnáním střevíce k pochvě, tentokrát však k pochvě krvácející jako při menstruaci.*”

⁹² Ve verzích, kde je pouze jedna falešná nevěsta, si dívka uřízne buď palec, nebo patu, nebo dokonce obojí.

⁹³ Na jiném místě se poukazuje na to, že obvyklá konvence v době vzniku pohádky dávala do protikladu velikost muže s drobným vzrůstem ženy; malá nožka Popelky tedy znamenala obzvláštní ženskost. „*Mít tak velikou nohu, že se nevejde do střevičku, znamená, že sestry jsou mužnější (...), a tudíž méně žádoucí.*” (Ibid.: 262) Výklad sebemrzačení sester jako symbolické sebekastrace tedy v tomto smyslu odpovídá snaze sester „zženštit se”.

Skutečnost, že si toho princ nevšiml, vypovídá o jeho potřebě bránit se úzkostem, které v něm toto krvácení vzbuzuje.” (Ibid.: 264)

Popelka však jediná dokáže prince od těchto úzkostí osvobodit. „*Nožka jí do krásného střevíčku sama vklouzne, což znamená, že v něm lze uschovat i něco choulostivého,*” naznačuje Bettelheim. Její opakované odchody navíc podle něj napovídají, že narozdíl od sester není v sexualitě agresivní. To, že princ láskyplně opatruje její střevíček, naznačuje naopak Popelce, že princ miluje její ženskost představovanou symbolem vaginy. (Ibid.: 264-265)⁹⁴

Touto scénou se autor zabývá velmi obšírně (chtělo by se říci náruživě) a rozvíjí zde různé další konotace, nepřekračující však tu nejpřímočařejší sexuální symboliku. V aktu podání střevíčku Popelce (či v některých verzích nasazení) spatruje vyjádření toho, že muž *přijímá* ženinu vaginu, ale zároveň prý (trošku kupodivu) *nabízí* ženě její ženství (ale jen na ní prý pak je, zda ho dokáže přijmout). „*Během střevíčkové procedury (...) si princ zvolí Popelku, neboť Popelka symbolicky představuje nekastrovanou ženu, zbavující prince kastráční úzkosti, která by překázela šťastnému manželskému soužití. A Popelka si zvolí jeho, neboť princ na ní oceňuje „špinavé” stránky její sexuality, s láskou přijímá její vaginu v podobě střevíčku a souhlasí s její touhou po penisu, která je obrazně vyjádřena tím, jak Popelčina útlá noha do střevíčku dobře padne. (...) Když však vklouzne nohou do střevíčku, zároveň tím dává jasně najevo, že i ona bude v sexuálním vztahu aktivní; také ona se bude činit. Stvrzuje tím zároveň, že jí nikdy nic nechybělo a nechybí. Má vše, co se hodí a dobře padne, jako noha do střevíce.*” (Ibid.: 266)

Tuto myšlenku pak Bettelheim dokládá paralelou s obřadem navlékání svatebního prstenu. Poukazuje na to, že prostrkávat prst kruhem z palce a ukazováku druhé ruky je obscénním gestem; navlékání prstýnku se tak jeví jako významově vrstevnatější, nicméně také jednoznačně sexuální gesto: „*Během obřadu vzájemného navlékání prstýnků muž vyjadřuje touhu po vagině a to, že ji přijímá – tedy něco, s čím si žena dělala starosti – stejně jako souhlas s eventuální touhou ženy po vlastním penisu. Tím, že si žena nechá prstýnek navléknout, stvrdí, že od nynějška bude její*

⁹⁴ Skutečnost, že se tato scéna odehraje v Popelčině původním ubohém prostředí a ve špinavých šatech, navíc naznačuje, že princ ji přijímá takovou, jaká je, tj. i s její „špinavou” sexualitou (viz následující citace); tak totiž podle Bettelheima mnohé ženy svou sexualitu vnímají, anebo se obávají, že ji tak vnímají muži. (Ibid.: 265).

manžel do určité míry vlastnit její vaginu a ona jeho penis. Žena už se nadále nebude cítit o penis připravena – což symbolizuje konec její kastráční úzkosti, stejně jako jeho kastráční úzkost skončila navlečením snubního prstenu.” (Ibid.: 266)

Zlatý střevíček podaný Popelce je tedy jakousi obdobou výše popsaného obřadu; proto je Popelka příběhem nejen o sourozenecké rivalitě, ale také o rivalitě sexuální. Podle freudovské psychoanalýzy vzbuzují největší závist a žárlivost pohlavní znaky, které jeden vlastní a druhý postrádá. Tato pohádka jako by nás ujišťovala o tom, že v dobrém manželství oba dva dostanou, co potřebují a co jim chybí; psychické procesy, které se k tomuto vyústění váží, popisuje Bettelheim poněkud krkolomně, ale opět zcela nekompromisně: *„Popelka přijímá od prince to, o čem se domnívala, že jí chybí, protože princ ji symbolickým způsobem ujišťuje, že jí v žádném ohledu nechybí nic a že získá to, co si vždy přála vlastnit. Princ dostane od Popelky pro sebe nejvýše potřebné ujištění: že ačkoliv si přála penis od samého začátku, souhlasí s tím, že pouze on dokáže její přání splnit. Je to akt, který symbolizuje, že nebyla kastrovaná v tom smyslu, že by byla zbavena svých přání, a že si tudíž nepřeje kastrovat ani nikoho jiného. Princ se tedy nemusí obávat, že by se to mohlo stát jemu...”* (Ibid.: 267)

Popelka je tedy připravena na manželství, a my můžeme konstatovat, že pohádka je šťastně u konce: každý dostal, co mu anatomicky chybělo, a nikdo další už nebude kastrován. Takováto jízlivost je samozřejmě poněkud krátkodechá, protože zlomyslně redukuje psychoanalytické výklady (které ovšem jsou už samy a o sobě velmi reduktivní) na jejich nejfyzičtější aspekt, proti čemuž by se lecjaký psychoanalytický vykladač jistě ohradil. Nicméně málokdo se asi ubrání jistému rozčarování a pocitu jakési devalvace či dehonestace takto vyložených příběhů; a výklad Popelky by toho myslím mohl být nejvýraznějším příkladem.

Bettelheim sám jako by tentokrát připouštěl určitou nepřípadnost a nespornou násilnost některých momentů výkladu. Jedna ze závěrečných vět této studie totiž možná docela přesně vystihuje určité emocionální výhrady, kterých se nejspíš těžko zbavuje každý čtenář pohádek konfrontovaný s psychoanalytickými výklady, byť by byl jakkoli psychoanalýzou poučen a s ní v jiných ohledech srozuměn: *„Obávám se (...), že jsem se v této diskusi nedržel básnickovy rady: Našlapuj jemně, neboť šlapeš po mých snech...”* (Ibid.: 267)⁹⁵

1.1.8. Pohádky o zvířecím ženichovi aneb ještě něco navíc

Tato kapitola již nebude tak obširná jako kapitoly předešlé, neboť není založena na detailní interpretaci konkrétního příběhu, nýbrž na obecném výkladu určitého typu pohádek. Okruhem pohádek se zvířecím ženichem, v němž lze spatřovat určitý syžetový a motivický typus, zároveň uzavřeme psychoanalytický pohled na pohádky, protože tento typ příběhu vypovídá v psychoanalytickém pojetí o té fázi lidského vývoje, která chronologicky i logicky následuje po fázích předchozích, jejichž zobrazením byly dosud popsány pohádky. Ty všechny totiž nějakým způsobem popisovaly cestu nezralé osobnosti k vyšším stadiím psychosexuálního a vůbec osobnostního vývoje; hrdinové se v nich oprostili od raných fixací a komplexů a dosáhli určité vnitřní integrace a osobní identity. V okamžiku, kdy je hrdina vnitřně zralý a tedy připravený k sexuálnímu vztahu s druhým člověkem, však tyto pohádky obvykle končí.

Osobnostní vývoj ale ve skutečnosti není u konce. „*Je sice okouzující být milován, ale ani láska prince není zárukou štěstí. Člověk se stane úplnou lidskou bytostí (...), teprve tehdy, přidá-li ke schopnosti být sám sebou i schopnost být šťastný a být sám sebou ve spojení s druhým člověkem.*” (BETTELHEIM 2000: 271-273) O tom právě vyprávějí pohádky o zvířecím ženichovi.

Tento typ příběhu – reprezentovaný např. pohádkou *Žabí král*, různými obměnami pohádky *Kráska a zvíře* a dalšími příběhy, v nichž je muž (ale může to být i žena – o tom viz dále) zaklet do zvířecí podoby – vypovídá o změně původně negativního postoje vůči sexualitě. Zvířecí podoba potenciálně sexuálního partnera v pohádkách naznačuje, že sex je zpočátku vnímán jako něco nebezpečného, nízkého, nejspíš odporného a každopádně velmi animálního, a sexuální partner je zprvu prožíván jako zvíře.

Oním zakletým, zvířecím partnerem bývá v pohádkách někdy i žena, ale mnohem častěji je to muž. Především muž totiž bývá vnímán jako živočišný sexuální partner – z důvodu jeho přirozeně agresivnější sexuální role – a především žena musí většinou svůj dřívější postoj k sexu změnit. (V pohádkách, kde je zvířecím partnerem

⁹⁵ Jedná se o citát z básně Williama Butlera Yeatsa *He Wishes for the Cloth of Heaven*, obsažené v *The Collected Poems* (New York, Macmillan, 1956). (BETTELHEIM 2000: 313)

žena, nebývá navíc její podoba většinou tak ohrožující, ale spíše tajemná a půvabná, jako labuť či holubice.) (Ibid.: 271-280) Mužský zvířecí partner mívá také často podobu, která není nebezpečná, a nevzbuzuje tedy strach, ale především odpor (tak jak to odpovídá ranému vnímání sexuality), tak jako Žabí král ve stejnojmenné pohádce.⁹⁶ (Ibid.: 281-285)

Skutečnost, že to, co je z původního dětského-nezralého pohledu vnímáno jako nebezpečné a odpudivé, se při správném vývoji nakonec stane (ať už náhlým poznáním či delším snažením) naopak přitažlivým a příjemným, je v pohádkách vyjádřena závěrečnou proměnou zvířete v žádoucího, dokonalého partnera. Bettelheim uvádí úryvek z jedné verze *Žabího krále*, kde se praví: „*Po noci strávené na lůžku spatřila při probuzení vedle sebe nejúchvatnějšího muže,*” a dodává: „*V tomto příběhu stačila jedna společně strávená noc (můžeme si domyslet, co se během noci událo), aby se pohled na toho, kdo se stal dívčíným manželem, zásadním způsobem změnil.*” (Ibid.: 276, 283)

V tomto typu příběhu jsou přítom příznačné tři okolnosti zakletí, které na první pohled vypadají jako jakési vady příběhu: Zaprvé většinou nevíme, proč přesně byl partner zaklet – to napovídá, že příčina asi nebyla podstatná, byla-li vůbec jaká. Zadruhé bývá původcem zakletí v naprosté většině žena – což Bettelheim vysvětluje tím, že jsou to tradičně matky a chůvy, kdo pro dítě učiní ze sexu tabu. Toto zakletí však není tak úplně negativní; naopak: závěrečné doznání bývalého zvířete z pohádky *Kráska a zvíře* – „*Zlá víla mě odsoudila, abych žil v této podobě, dokud se za mne nebude ochotná provdat krásná panna*” – napovídá, že sex je přípustný až v rámci pouta posvěceného láskou. Žena, která zakletí způsobila, za to nebývá potrestána – což může být příznakem toho, že toto „prokletí” je něco velmi všeobecného a v jisté míře nevyhnutelného.⁹⁷

⁹⁶ Žába je podle sledovaného autora častým mužským sexuálním symbolem nejen pro svou vlhkost a lepkavost, asociující pohlavní orgány obecně, ale také pro „*schopnost žáby nafouknout se, když je vzrušená*” (BETTELHEIM 2000: 285)

Zajímavé souvislosti osvětlující motiv žabího prince v pohádkách z jiné strany přináší současná chemie a medicína – podle toxikologa Jiřího Patočky pramení příběhy o princeznách, v jejichž očích se žába promění v krásného prince poté, co jej políbí, ve skutečnosti, že sekret, který ropuchy vylučují, má u mnoha druhů halucinogenní účinky. Tyto účinky jsou dávno známy a využívány kouřením cigaret z usušené ropuší kůže, novinkou ve světě drog je však podle Patočky právě olizování živých žab (PATOČKA – MF Dnes 28.7.2007, a také např. zpravy.idnes.cz/lysohlavky-jsou-na-ustupu-modni-je-oliznoutzabufvc/domaci.asp?c=A071030_193_204_domaci... – 54k, 13.1.2009)

⁹⁷ Bettelheim dokonce tvrdí, že někdy je to „*špatnost dítěte*”, co způsobí jeho proměnu ve zvíře. V pohádce bratří Grimmů *Havranka* matka bezděčně zakleje dcerušku do havrana poté, co ta se chová „*nezpůsobně*” (*děcko bylo nezpůsobné, ať mu matka domlouvala, jak chtěla, nedalo pokoj...*). „*Nebudeme daleko od pravdy,*” míní autor, „*když nás napadne, že to, s čím děcko nechtělo přestat, bylo nepřijatelné*”

A zatřetí: ke sňatku se zvířecím partnerem přiměje dceru zpravidla otec, což souvisí s tím, že takovéto zakletí lze zrušit jen tehdy, přenesení dívka na svého partnera svou původní dětskou náklonnost k otci – a to je možné, jen pokud s tím otec – byť nerad – souhlasí. V příběhu *Krásky a zvířete* je dívka citově fixována na otce (nechodí na bály, nechce se provdat a chce zůstat s otcem a starat se o něj). Teprve, když otec souhlasí tím, aby se vrátila ke zvířeti (a zachránila tím otci život), a dívka opustí otcovský dům, podaří se jí přeměnit oidipovskou lásku k otci v lásku k partnerovi a naplnit tak zralý sexuální vztah.

Tento příběh jako by o staletí předběhl freudovský názor, že dokud se dětské sexuální touhy vážou na rodiče, musí být sexualita pro dítě odporná, aby bylo možné bezpečně dodržovat tabu incestu a s ním i pevnost rodiny. Teprve když se dítě odpoutá od rodiče, sexuální touhy se přestanou zdát zvířecí a jsou naopak zažívány jako krásné. (Ibid.: 276-280, 297-304)

Příznačné je také to, že ačkoli je ženská role při pohlavním styku tradičně pasivnější, musí žena v pohádce většinou být i aktivní a vykonat často něco obtížného až nečistého (jako třeba políbení žáby); musí zkrátka svůj odpor sama překonat. Dokud se ženě zdá sex odpudivý, nemůže být muž zbaven zakletí a zůstane pro ni navždy zvířecí. Právě překonání odporu je totiž důkazem hrdinčiny lásky a oddanosti, a ta jediná – jak víme – může způsobit proměnu zvířete. Jedině tehdy, když opravdově miluje, dokáže hrdinka přestat vnímat sexualitu jako něco zvířecího a dosáhne tím naplnění vztahu s druhou osobou a zároveň plné integrity vlastní osobnosti. (Ibid.: 276-280)

Podle Bettelheimova soudu jsou takovéto pohádky nesrovnatelně přesvědčivější a psychologicky zdravější než mnohá vědomá sexuální výchova. Ta se sice snaží učít, že sex je normální a dokonce krásný, ale – narozdíl od pohádek – přitom nevychází z faktu, že pro dítě je prostě sex prvotně odpudivý a že toto stanovisko má pro ně důležitou ochrannou funkci. „*Pohádka souhlasí s dítětem, že žába (nebo jakékoliv jiné zvíře) je odporná, a tím si získá jeho důvěru; proto v něm může vytvořit i pevné přesvědčení, že až přijde správný čas, odporná žába se promění v nejúžasnějšího*

puďové sexuální chování, o němž se nesmí mluvit a které matku tak znepokojilo, že podvědomě cítila, že dítě je jako zvířátko, a proto se jím také může stát. Kdyby dítě jenom obtěžovalo nebo plakalo, příběh by nám to mohl říct, nebo by se matka tak pohotově dítěte nevzdala... ” (BETTELHEIM 2000: 278)

životního kamaráda,” tvrdí Bettelheim a dodává: „*Toto poselství se k dítěti dostane bez jediné přímé zmínky o čemkoli sexuálním.*” (Ibid.: 280)

1.1.9. Psychoanalýza jako past aneb lest a bída psychoanalýzy

Psychoanalytická interpretace pohádek, která nás na základě jednotlivých pohádkových příběhů provedla postupně všemi stadii raného psychosexuálního vývoje člověka, je bezvýhradně založena na Freudově přesvědčení o rozhodující roli sexuality při utváření a fungování nejen lidské osobnosti, ale také společnosti a kultury. V tomto smyslu tedy představuje přístup ryze reduktivní, převádějící celou složitost skutečnosti na jediného společného jmenovatele, skrze nějž je pak zkoumaná skutečnost jakoby dešifrována, tj. převáděna na jiné, skryté, „skutečné” významy.

Psychoanalytická teorie, v níž je tímto společným jmenovatelem, ovládajícím veškeré lidské chování, sexuální pud, je často kritizována a popírána jako zkreslující, zjednodušující, příp. pobuřující. Mnozí Freudovi pokračovatelé se obraceli zejména proti některým jejím dílčím prvkům. Na druhou stranu např. zrcadlová teorie závidí dělohy, se kterou přišla Karen Horneyová a kterou jsme zmínili v souvislosti s interpretací *Červené Karkulky*, se jeví jako pouhá schválnost, obracející Freudem vymyšlené zbraně proti němu (a to včetně teorie projekce, podle které by muž-Freud, závidící podvědomě ženám, projektoval tuto svou závist do přesvědčení, že ženy závidí mužům.

Každopádně nelze popřít, že psychoanalýza jako celek (pomineme-li nyní drobné nedostatky v její aplikaci, vůči nimž jsme se průběžně ohrazovali) je velice konzistentní, důsledná a ve své všeobsáhlosti téměř dokonalá; její přímočarost a v jistém smyslu jednoduchost pak nepostrádá nesporné intelektuální kouzlo.

Ještě jednu kouzelnou vlastnost však nemůžeme psychoanalýze upřít; že totiž jakkoli ji nemusíme přijmout, jakkoli se ji budeme snažit vyvrátit či popřít, jako bychom ji tím jen znovu potvrzovali: Samotná její podstata přece tkví v tom, že ty složky psychiky, které nechceme znát, právě ty, které se snažíme potlačit, vytěsnit či prostě popřít, ovládají trvale nevědomí a představují rozhodující hybné síly veškerého našeho konání. Psychoanalýza tak vytváří jakousi sebepotvrzující smyčku, z níž se nemůžeme vysmeknout.

Jinak řečeno: o mechanismech, které psychoanalýza popisuje, si můžeme myslet co chceme, a stejně jim – právě podle jejích teorií a přesně v souladu s nimi – neunikneme. Ba právě naopak – čím víc je budeme popírat, čím více se jim budeme snažit uniknout, tím více je budeme svým chováním naplňovat – podobně jako Oidipus, směřující v marné snaze o odvrácení osudové věštby krok za krokem, neomylně a čím dál neodvratněji, k jejímu naplnění...

1.2. FENOMENOLOGICKÝ VÝKLAD POHÁDEK

Poté, co jsme prošli úskalími a pastmi psychoanalýzy a nahlédli všechny její ohromující, pohoršující, zatracované, ale každopádně inspirativní rysy, je třeba se podívat na přístup, který z psychoanalýzy vychází, ale obohacuje ji o další roviny výkladu. Dílo, z něž budeme nyní vycházet, nese název *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales*, ale jeho autor, americký psychiatr Julius Heuscher, byl kromě psychoanalýzy výrazně ovlivněn existenciální filozofií a fenomenologickou metodou Edmunda Husserla.⁹⁸

Heuscher vysvětluje mýty a pohádky primárně jako reflexe či ilustrace základních událostí a témat individuálního raného vývoje člověka; v tomto smyslu se tedy shoduje s psychoanalýzou. Proto nebudeme v této kapitole postupovat lineárně po výkladu jednotlivých příběhů, nýbrž podíváme se zejména na to, co fenomenologický přístup od psychoanalytického odlišuje.⁹⁹

Narozdíl od psychoanalytiků Heuscher v pohádkách spatřuje nejen odraz vývoje individua, nýbrž také vývoje celé lidské společnosti. Přijímá totiž myšlenku ontogeneze jakožto opakování a jakési rekapitulace fylogeneze; v raných stádiích lidského vývoje v obojím smyslu pak navíc spatřuje jakési předzvěsti či vzory pro pozdější, pokročilejší a zralá stadia.

⁹⁸ HEUSCHER, J.: *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales*. Thomas, Springfield, 1974.

⁹⁹ Důvodem shody jsou pochopitelně také výše popsané skutečnosti ohledně autorství psychoanalytických interpretací; ty se však nevztahují na následující roviny výkladu.

1.2.1. Pohádka jako příběh ontogeneze

Stejně jako freudisté klade Heuscher ve svém fenomenologickém rozboru důraz na raná stadia vývoje dítěte, ovšem nikoli pouze ve smyslu vývoje sexuality, nýbrž ve smyslu obecného vztahování se k fyzickému světu, a tedy vlastně ve smyslu prvotní reakce na vlastní fyzickou a psychickou existenci. Hlavním úkolem dítěte v těchto fázích je tedy zakládání obecně smysluplných vztahů ke svému okolí a – na základě toho – vytváření vědomého „já“. (HEUSCHER 1974: 103-186)

V pohádkách o Jeníčkovi a Mařence, o Karkulce či o Sněhurce tak Heuscher nespaturuje pouze překonávání orálního stadia či probouzení (a naopak – v případě Sněhurky – umlčování) sexuality, nýbrž obecnější linii utváření vztahu k fyzickému na základě vlastní tělesnosti, a to v určitých stupních:

Ve všech těchto pohádkách dojde k jakémusi ztracení, sejítí z cestičky nebo vyhnání, všude je cílem nalezení šťastného domova, tj. normální, vyrovnané tělesnosti, kterou vždy symbolizuje dům. Proto zde vždy hraje velkou roli obydlí (podle Heuschera *tělesné obydlí rostoucí individuality*) a jeho různé podoby. Jeníček a Mařenka musí opustit svůj původní domov (svou tělesnost nerozlišenou od matky); obydlí, které naleznou – tedy vnější svět – je pro ně však zatím zcela nepřátelské, neboť jsou ještě cele v područí smyslových svodů.

Obydlí (tedy fyzický svět), které nalézá Karkulka, je původně přátelské (obydlené babičkou), ale pro Karkulku se stane – v důsledku jejího zatím nevyrovnaného vztahu k fyzickým nástrahám – nepřátelským; napjatá scéna, v níž Karkulka rozmlouvá známým způsobem s vlkem o jeho smyslových a tělesných orgánech (očích, uších a zubech) dobře ilustruje její ohmatávání fyzické reality pomocí smyslů a zkoumání jejich možností (a nejen smyslů), přičemž nakonec je těmito smysly přemožena.

Obydlí trpaslíků, do něhož se při svém ohledávání světa uchýlí Sněhurka, už není nepřátelské, a její pobyt v něm už neodkazuje na počátky fyzické existence individua, ale na úkoly každodenního života v materiálním světě. Sněhurčina nezávislost je však ještě ohrožována smyslovými svody, které jsou zobrazeny občasnými vpády macechy, nabízející Sněhurce různé druhy smyslového pokušení. (HEUSCHER 1974: 116-147)

V *Popelce* je odolávání pokušením fyzického světa zobrazeno na protikladu Popelky a jejích starších sester, které se nechají svést fyzickým světem, pozlátkem a rozkoší. Jejich zmrzačení, vedoucí k tomu, že jedna z nich pak musí našlapovat na špičku a druhá na patu, symbolizuje dva nebezpečné extrémy, které hrozí lidské psýše. Scéna nazouvání střevíčku, naznačující spojení lidské bytosti se zemí, pak zobrazuje překonání zklamání ze ztráty původního rajskeho stavu a nutnost nalezení harmonie mezi duchovními a „zemíty“ stránkami reality. (Ibid.: 223-233)

Heuscherovo pojetí pohádek jako příběhů, zobrazujících ono elementární vztahování se k fyzickému světu není ojedinělé; blíží se velmi pojetí mýtu Josefa Campbella (zmiňované v kap. 6.4./II.). Podle Campbella mýtus odráží právě hledání vztahu mezi lidskou bytostí a jejím prostředím. Nejnáléhavějším problémem tohoto vztahu je skutečnost, že život člověka se udržuje skrze zabíjení a požívání. Vztah člověka k živému světu, kterého si váží, ale zároveň jej musí zabít, pak řeší většina nejstarších společností pomocí nejrůznějších invokačních ceremonií sloužících k uzavření úmluvy mezi světem zvířat a lidí. Nejstarší mytologie pak vyprávějí příběhy o sňatcích lidí se zvířaty i různých jiných způsobech vzájemného vztahování. (CAMPBELL 2000: 75-78; CAMPBELL 1998)¹⁰⁰

Tímto tématem už naznačujeme možné cesty, kterými se ubírá zkoumání pohádky z hlediska vztahu člověka k fyzickému prostředí a jeho zobrazení – takový způsob náhledu však ještě uvidíme v části **Pohádka a příroda**. Zároveň však tudy prosvítá jiná souvislost, a totiž souvislost mezi vývojem tohoto vztahu u lidského jedince a u celého lidského rodu – čímž se vracíme zpátky k fenomenologickému výkladu.

¹⁰⁰ Nutno přiznat, že v tomto místě jsme Campbellovy výklady poněkud zjednodušili, protože se už příliš odchyľují od směřování této práce. Popsané způsoby vztahování se ke světu nejsou totiž zcela univerzální – vztahují se k loveckým kulturám většiny klimatických pásem, ale neplatí pro oblasti tropických džunglí. V těchto oblastech, kde je možné si z bujné vlhké přírody všechno brát jaksí lehčeji a bezprostředněji, se vyvinuly jiné kultury, vycházející z pozorování zrodu nového života z hnijící vegetace a založené na myšlence, že „přibývá-li smrti, přibývá též života“. V těchto oblastech podle Campbella zuří „vášeň přinášení obětí“, odlišná od „vcelku naivního uctívání a chlácholení zvířat mezi lovci“. (CAMPBELL 1998: 51-53)

1.2.2. Pohádka jako příběh fylogeneze

Všechno toto vztahování pohádky k vývoji lidské individuality – byť chápanému šířeji než sexuálně, je – jak již bylo naznačeno – pouze jednou rovinou výkladu. Tou druhou je rovina nejrůznějších mytologických a náboženských výkladů vývoje společnosti:

Například příběh pohádky o Sněhurce je vlastně příběhem křesťanství, opakovaným v každoročním rytmu: Začíná v období adventu plném očekávání – ten je symbolizován počátečním toužením rodičů po dítěti a scénou, v níž bezdětná (tj. jakoby panenská) královna pohlíží s nadějí do zimní krajiny. Pokračuje narozením krásného, čistého, milujícího (tj. božského) dítěte. Pak přichází bouřlivé období před půstem (což je naznačeno prvními konflikty započatými smrtí matky a příchodem macechy), poté postní období (během kterého žije Sněhurka poklidný život u trpaslíků) a konečně Velký pátek (tj. smrt Sněhurky). Nakonec vidíme Ježíšův hrob v podobě Sněhurčiny rakve a konečně velkolepé velikonoční vzkříšení a zmrtvýchvstání. (HEUSCHER 1974: 138-147)

Motivy odkazující na křesťanskou periodizaci či křesťanské atributy lze spatřovat i u jiných pohádek – např. motiv číše v souvislosti s tajemstvím a jeho odhalením v české pohádce *O Zlatovlásce* vykládá Heuscher jako analogii s motivem svatého Grálu. Zároveň však v pohádkách sleduje příběhy nejrůznějších jiných mytologií – např. motiv rozsekání, resp. přímo rozporcování a snědení hrdiny, tak jak ho najdeme v německé pohádce *Jalovec*, odkazuje na příběh Osirida, Orfea, finského hrdiny Leminkainena či Ymira (obra z Eddy) a mnoho dalších, stejně tak jako na obecný příběh všech lidských společností (a zároveň celého lidstva), které se v určité fázi svého vývoje neubrání *rozsekání světa na kusy*. Tímto rozsekáním je míněno vědecké, racionalistické uchopení světa, které fragmentuje realitu na malé kousky, jež posléze ztratí smysl. (Ibid.: 148-159; 189-194)

Paralely nalézané k pohádkovým příběhům však nejsou zdaleka jen křesťanské, nýbrž zračí se v nich něco zcela obecného, co prostupuje celou lidskou existencí: Fyzické svody, kterým neodolají Jeniček a Mařenka, Karkulka či Sněhurka, zobrazují obecné smyslové pokušení lidského druhu, který vždy balancuje mezi fyzickým a duchovním světem. Vzdálíme-li se svému duchovnímu původu, nahlédneme vlastní

hlubiny, a tak jako děti v hlubokém lese sejdem z cesty a potkáme divoké zvíře, smyslné a nenasyté.

Příběh západní kultury je podle Heuschera příběhem neustálého hledání harmonie mezi naším duchovním původem a fyzickým světem. V současné době jsme už téměř pohlceni smyslovým potěšením a neustále hledáme další podněty; stejný příběh v různých modifikacích přitom nabízí mnoho příběhů světové mytologie i literatury. (Ibid.: 105-137)

Ve všech představách o vývoji lidstva je přitom patrna určitá, v zásadě stále stejná periodizace: Většina světových mytologií i náboženství obsahuje představu o jakési dávné, lepší době lidstva, ve které člověk ještě nebyl uvězněn v poutech své hmotné, tělesné existence, žil v harmonii s okolním světem a byl si přirozeně vědom svého smyslu. Poté vždy nastává jakési první *prozření*, probuzení vědomí sebe sama, a s ním nevyhnutelné poznání duality světa – dobra a zla, radosti a bolesti. Většina mytologických představ pak obsahuje naději (či přímo předpoklad), že jednou přijde nějaká nová epocha, vyšší řád (v podobě Nirvány, satori apod.), nebo zkrátka v nejrůznějším smyslu lepší doba, kdy se člověk ze svého údělu vymaní a znovunalezne ztracený smysl své existence.

Tyto tři fáze charakterizuje Heuscher obecně jako fázi prematerialistickou, popisovanou vždy jako původní a ideální (*zlatý věk, Eden* či *ráj před vyhnáním*); po ní následuje velmi dlouhá fáze, během níž je lidstvo orientováno čím dál víc směrem k materiálnímu, smyslovému světu, a nakonec – většinou v budoucnosti – následuje fáze postmaterialistická.

Jde o stejný mýtus o ztraceném ráji, jež Eliade označuje termínem *in illo tempore* či *před pádem* : „(...) prvotní člověk neznal utrpení ani práci; žil v míru se zvířaty a bez obtíží vystupoval do nebe, aby se přímo setkal s bohem. Spojení mezi Zemí a Nebem přerušila nějaká katastrofa, jež tvoří mezník současného stavu člověka vymezeného časovostí, utrpením a smrtí“. (ELIADE 1998)

Jde zároveň o stejnou periodizaci, jakou popisuje Joseph Campbell v termínech odchod, dobrodružství a návrat hrdiny (*departure, adventure and return of the hero*). (CAMPBELL 2000) V počátcích této hrdinské cesty je vždy určitá potřeba oživení, omlazení starého pořádku, který se díky svému radikálnímu konzervatismu stal příliš svazujícím; hrdina pak pomocí překonávání a zdolávání zdánlivě nepřekonatelných

překážek přemůže starý řád a přináší novou epochu.

Jak víme, stejná stadia vědomí lze sledovat v rámci obecně psychologické analýzy vývoje vědomí u dítěte¹⁰¹ – od jakési prvotní blaženosti, jednoty s matkou a nerozlišenosti okolního světa, přes první zážitek zklamání, úzkosti, beznaděje a nepřátelskosti okolního světa až k dosažení zralého sebeuvědomění a integrace ve společnosti.¹⁰² Jedná se tedy o jakousi univerzální, vším prostupující *pulsaci života*, která je zobrazována a vyjadřována pomocí nejrůznějších, ale v jistém smyslu stále stejných příběhů také v pohádkových vyprávěních. (HEUSCHER 1974: 195-204, 386-398 aj.)

Základní mytologický příběh lidského druhu, otištěný v základním životním příběhu lidského jednotlivce je však ve fenomenologickém výkladu ještě několikanásobně zmnožen: Neboť tak jako raná stadia vývoje dítěte vytvářejí jakési matrice, determinující později zásadním způsobem celý další život jedince, také raná stadia lidské společnosti, zobrazená zejména v mytologii, představují takovéto matrice v rámci lidské fylogeneze.

Jinými slovy, jako paralelní procesy můžeme ve fenomenologickém výkladu simultánně sledovat hned čtyři linie: Zaprvé jsou to původní matrice zkušeností, pocházející z nejranějších fází vývoje dítěte s jeho probouzejícím se vědomím, zadruhé další projevy těchto získaných matic v pozdějších fázích života. Dále je to základní příběh lidské evoluce – zobrazený nějakým způsobem ve všech světových mytologiích a náboženstvích – a konečně nesčetné další, mytologické i historické cykly, v nichž kultury a civilizace stále podstupují onen koloběh mezi původní strukturou, jejím narušením či rozkladem a nastolením nového stavu.

Základní psychická zkušenost člověka, obsažená v mýtech a pohádkách, odkazuje tedy na jakési stadia vědomí společnosti, která se ovšem uskutečňují ve stejných cyklech a podobným způsobem jako stadia ve vývoji vědomí jednotlivce; proto

¹⁰¹ Heuscher odkazuje na psychologické výzkumy a bádání dětských psychologů R.A.Spitze, M. Kleinové a H.Elkina.

¹⁰² Paralela mezi zrozením člověka a zrozením lidstva je velmi zřetelná v některých mytologiích; Eliade popisuje antropogonický mýtus kmene Zuniů, v němž je zrození lidstva popsáno jako postupná pouť několika temnými jeskyněmi, z nichž poslední, nazývaná *porodní děloha* se nakonec stane pro hemžící se lidstvo příliš malou, takže lidé jsou nuceni (v nedokonalé, nevzpřímené a nedovyvinuté podobě) vystoupit na povrch země. Tento *gynekologický a porodní symbolismus*, jak jej Eliade nazývá, má samozřejmě další rovinu významu – cesta ke světlu je srovnatelná s procesem vynořování duše a vědomí. (ELIADE 1998: 136-137)

je možné a užitečné nacházet paralely mezi tématy pohádek a mýtů a událostmi raného lidského – a to ontogenetického i fylogenetického – vývoje. Mýty a pohádky navíc podle Heuschera odrážejí nejen základní psychologické a duchovní struktury lidského života a lidské společnosti, ale – co je důležité pro jejich současný význam – zobrazují také právě určité návodné matrice či vodítka, které jsou nezbytné pro vědomou integraci člověka ve společnosti, ale také pro sebeuvědomění jednotlivých kultur i pro vývoj lidstva.

1.2.3. Význam pohádek v dnešním světě

Heuscher rozvíjí psychologické a filozofické úvahy nejen v souvislosti s mýty a pohádkami, ale i s dalšími projevy lidské duše a nevědomí, jako jsou halucinace, sny, vize apod. Posléze se zabývá také vlivem pohádek na vývoj dítěte a jejich využitím v psychoterapii, jakož i vůbec významem a užitečností pohádek v současném světě.

Pohádky mají v současném světě zásadní důležitost nejen pro vyvíjející se dítě, ale také pro dospělé, kteří v nich mohou podvědomě rozeznat jakési základní návodné vzorce pro své vlastní směřování.

Dnešní svět je podle Heuschera omezen jednostranným racionalismem přírodních věd, redukujícím všechno na malé, oddělené, měřitelné jednotky a jejich příčinné vztahy. Reakcí na tento zmechanizovaný svět jsou nejrůznější filozofie a náboženství, ale také fundamentalismus, eskapismus, odmítání světa či sebeodmítání. Mýty a pohádky pak zobrazují nejen onu druhou – barevnější, subjektivnější a hlubší povahu existence, ale zároveň také možné zlo, vyvolané příliš jednostranným odmítáním materialistické stránky světa. (HEUSCHER 1974: 386-396 aj.)¹⁰³

V rámci lidské psychiky lze obecně rozlišit dva základní způsoby orientace ke světu. Jeden je analytický a mechanistický, druhý spíše vysvětlující a odhalující. Ten první hledá, co a jak je možné změřit a spočítat, ten druhý jde spíše po významu a smyslu věcí. První vede jednoznačně k efektnějším, nápadnějším úspěchům a výkonům,

¹⁰³ Varování před odklonem současné civilizace od mýtu a mytologického vědomí, který se projevuje postupným vzdalováním a nakonec úplnou ztrátou posvátné stránky existence ve prospěch stránky profánní, je také hlavním apelem *Krátké historie mýtu* Karen Armstrongové. Ta popisuje vývoj lidstva od *mýthos* k *logos* v šesti stádiích mytologického myšlení, přičemž hlavním apelem celé knihy je nezapomínat na transcendentální stránky bytí. (ARMSTRONGOVÁ 2006)

ale riskuje stále větší ztrátu rovnováhy, vyváženosti celku, přírody a přirozenosti, a tím ztrátu veškerého smyslu. Druhý je naproti tomu vždy smysluplný, ale hrozí mu, že bude působit jako primitivní, vágní či nelogický, neboť náš jazyk, tlačенý stále víc k popisu událostí hmotného světa, se stal pro tuto vysvětlující-odhalující orientaci nedostatečně výstižným; ta totiž – poněkud paradoxně – vyžaduje podle Heuscherova přesvědčení mnohem jemnější vnímání a přesnější myšlenky.

Naše současná civilizace je pak už natolik zpychlá a spokojená se svými vědecko-technickými výdobytky, že se podobá „muži s kamenným srdcem“ z jedné Hauffovy pohádky, který měl všechno, co chtěl, ale nemělo to pro něj žádný smysl. Právě mýty a pohádky, vyvěrající z dávných, předvědeckých a prelogických stadií lidského vědomí, nám však mohou dnes, v době grandiózního technického pokroku, kdy je celý svět vymezen měřitelnými fakty a jejich příčinnými a logickými souvislostmi a kdy byla lidská bytost a její psychika redukována na komplikovaný, ale veskrze prediktabilní mechanismus, pomoci znovu odhalit a nalézt ztracený smysl a význam lidské existence. (HEUSCHER 1974: 386-398)

1.2.4. Ne-smysl interpretace

Heuscher zdůrazňuje, že bychom si při jakémkoli způsobu interpretace neměli myslet, že jsme pochopili celý a konečný smysl příběhu, neboť v moci našeho současného jazyka vůbec není tento smysl popsat a vyjádřit. Moderní jazyk je velmi účinně adaptován na popis vnějšího, materiálního světa, a je tedy užitečný v oblasti přírodních věd; naproti tomu je ovšem velmi špatně uzpůsoben pro vyjadřování vnitřních hodnot, idejí, citů, pocitů a jejich odstínů, duchovních zážitků a prožitků *nadzemské krásy*. Pohádky a mýty přitom právě takovéto prožitky reflektují a skrývají v sobě jakýsi hluboký, prapůvodní smysl, který se nejrůznější interpretace neustále snaží odhalit. Čím více je však současný jazyk přizpůsoben materiálnímu světu, tím více slov a verbálních obrazů musí nahromadit, aby tyto ideje a hodnoty alespoň vzdáleně popsal. To, co se nám pak ve skutečnosti – pomocí nejrůznějších analýz a výkladů – daří zachytit, jsou ovšem jen jakési zlomky významu, záblesky onoho původního smyslu. (HEUSCHER 1974: 50-52, 395 aj.)

Fenomenologická metoda ovšem může zásadním způsobem pomoci pochopit hlubší smysl pohádek a mýtů, neboť se zakládá na existenciálním pohledu na svět. Pohádkové a mytologické příběhy, vystavující své hrdiny často hraničním existenciálním zkušenostem, tak vyjadřují a ilustrují hlavní existenciální témata – vědomí vlastního fyzického těla a jeho osudovou dočasnost (a vůbec lidské vědomí času), a také lidskou odvahu snášet osamění, prázdnotu či utrpení a čelit absolutnímu zoufalství či jistotě své smrti. (Ibid.: 308-335)

Dlužno říci, že Heuscherovy interpretace pohádkových příběhů nedokázaly zcela přesvědčivě ilustrovat výchozí teze fenomenologické metody a naplnit její předsevzetí o zavržení jakýchkoli teoretických konceptů a myšlenkových rámců. Způsob výkladu, který jsme touto kapitolou nahlédli, nám však jistě pomohl učinit malý, ale nikoli nepodstatný krok k postupnému obkroužení a uchopení smyslu pohádkových vyprávění. Krokem dalším bude přístup, který se oběma předchozím v jistém smyslu podobá; zároveň je však odlišný a zcela originální.

1.3. INTERPRETACE POHÁDEK V HLUBINNÉ PSYCHOLOGII

V této kapitole se budeme zabývat způsobem, jakým interpretuje pohádková vyprávění hlubinná či archetypová psychologie. Výchozím pramenem výkladu bude proslulá práce švýcarské badatelky Marie-Louisy von Franz *Psychologický výklad pohádek*.¹⁰⁴ Autorka patřila k okruhu původní curyšské školy, jenž se podílel na rozpracování myšlenek C.G.Junga, a ve svém dnes již klasickém díle interpretuje pohádky na základě Jungovy analytické psychologie (popsané v kapitole...), označované také jako archetypová či hlubinná. Nalézáním a odkrýváním jednotlivých hlubinně psychologických archetypů (anima, animus, stín)¹⁰⁵ odhaluje nejen smysl pohádkových vyprávění, ale také jejich uzdravující a stabilizační roli pro životní cestu člověka.

¹⁰⁴ FRANZ, M.-L. von: *Psychologický výklad pohádek*. Portál, Praha 1998.

Knihla vznikla z přednášek, které měla autorka v sedmdesátých letech na Institutu C.G.Junga v Curychu (Ibid.).

¹⁰⁵ V české odborné literatuře, jakož i v českých překladech Junga, kolísá grafická podoba těchto pojmů – někdy jsou psány s velkými a někdy s malými písmeny (problém zřejmě pramení v tom, že originální Jungovy práce jsou v němčině). Já osobně se kloním k variantě s velkými písmeny, která je myslím v českých textech (jakož i v českých překladech) častější (srov. STARÝ 1990, JUNG 1993; 1995; 1997; 1999; MELETINSKIJ 1989), ovšem vzhledem k tomu, že český překlad *Psychologického výkladu pohádek* volí variantu druhou, budu se jí v následujícím textu také přidržovat – už kvůli grafické

Přítom používá jungovskou metodu amplifikace – tedy jakéhosi rozšíření, rozhojnění, obohacení příběhu o blízké a podobné motivy – která byla již zmíněna v kapitole 6.5./II., a která bude vzápětí názorně předvedena při výkladu konkrétního pohádkového materiálu.

1.3.1. Pohádka jako stopa archetypální zkušenosti

Pro Marii-Louise von Franz je příznačná myšlenka o prvotnosti pohádky vůči mýtu; podle ní jsou pohádky nejčistším a nejjednodušším výrazem kolektivně nevědomých psychických procesů a jejich hodnota pro vědecký výzkum nevědomí převyšuje hodnotu všeho ostatního materiálu. Zatímco totiž v mýtech, ságách a jiném komplikovanějším mytologickém materiálu jsou základní vzorce lidské psychiky překryty dalším, vědomým kulturním materiálem, pohádky zobrazují archetypy v jejich nejjednodušší, nejhutnější a nejpřesnější podobě. (FRANZ 1998: 15)

Všechny pohádky přitom vyjadřují vlastně totéž – ovšem pomocí řady symbolických obrazů, které kolem onoho významu krouží: „*Po letech práce v této oblasti jsem dospěla k závěru, že všechny pohádky usilují o to, aby popsaly jednu a tutéž psychickou skutečnost. Tato neznámá skutečnost je však natolik komplexní a obsáhlá a pro nás ve všech svých rozmanitých aspektech tak obtížně rozpoznatelná, že je třeba stovek pohádek a tisícových opakování, aby ji bylo možné vědomí zprostředkovat; a ani pak nebude toto téma nikdy vyčerpáno. Tuto neznámou skutečnost nazývá Jung Selbst (self; v českém překladu bytostné Já – pozn. v českém vydání¹⁰⁶) – představuje zároveň psychický celek individua a paradoxně i regulující centrum celého kolektivního nevědomí.*” (FRANZ 1998: 16)

Různé pohádky pak poskytují průřezy rozličných fází této jednotné psychické zkušenosti, a to zejména v podobě setkávání s různými archetypy. Archetyp je přitom chápán nikoli staticky jako jeden konkrétní obraz, nýbrž dynamicky – jako by prostupoval a v sobě zahrnoval vždy i všechny obrazy ostatní. Navíc představuje archetyp nejen jeden určitý aspekt kolektivního nevědomí, ale zároveň zobrazuje i celé kolektivní nevědomí.

jednotnosti celého textu, obsahujícího také doslovné citace z této knihy.

¹⁰⁶ Někdy se také užívá pojmu ipse (Ipse) – viz BORECKÝ 1996; méně často bývá tento pojem překládán do češtiny také docela výstižně jako *Svébytnost* – viz STARÝ 1990.

Dynamika onoho neurčitého rozplývání či rozlívání archetypového obrazu je popisována jako napůl fyzikální, napůl poněkud mystický proces: „Každý archetyp je relativně uzavřeným energetickým systémem a proud jeho energie probíhá všemi aspekty kolektivního nevědomí. (...) Archetyp představuje určitý psychický impuls, který působí jakoby v jednom lineárním paprsku, ale zároveň se jedná o celé magnetické pole, které se rozprostírá všemi směry. Důsledkem pak je, že proud psychické energie „systému“ určitého archetypu probíhá i všemi ostatními archetypy.“ (Ibid.: 17)

Z toho mimo jiné vyplývá skutečnost, že v nevědomí jsou všechny archetypy vzájemně kontaminovány. „Je to, jako by se přes sebe částečně zkopírovalo několik fotografií – obraz se nedá rozuzlit,“ říká M.-L.von Franz. Podle ní obsahuje nevědomí velké množství obrazů, které jsou k dispozici všechny zároveň. Teprve chápající náhled vědomí je schopen zaměřit se na jediný motiv, neboť na něj, jak autorka opět poněkud tajemně popisuje, „vrhne světlo svého reflektoru a záleží jen na tom, kam jej nejprve namíří – v určitém ohledu dostanete vždy celé kolektivní nevědomí.“ (Ibid.: 21)

Podstatné je, že archetypový obraz není jen myšlenkový vzorec, ale je také – a zejména – emocionální zkušeností jedince. Vedle elementární myšlenky a elementárního poetického obrazu představuje tedy archetyp i jakousi elementární emoci a dokonce elementární podnět k jednání. „Pouze když má pro člověka emocionální a citovou hodnotu, je archetypový obraz živý a plný významu.“ (Ibid.: 18)

Proto pokládá M.-L. von Franz za základ pohádky individuální archetypový zážitek neboli archetypovou vizi. Jedná se o osobní setkání s archetypem – jakési snové zjevení, ke kterému dochází nejčastěji ve stavu nemoci, kómatu, vyčerpání či bezvědomí. Toto setkání je natolik působivé, že jedinec cítí potřebu podělit se o něj se svým kmenem; opakované předvádění takovéto vize se pak stane základem rituálu, jehož příběh posléze přežívá ve formě pohádky. (Ibid.: 24-28)¹⁰⁷

Co se týče psychologického způsobu interpretace pohádek a mýtů, autorka nepopírá, že jakákoli interpretace je vždy méně dobrá než pohádka samotná. Výklad mytologického materiálu přirovnává k výkladu snů, o němž bezpochyby platí Jungovo tvrzení, že nejlepším vysvětlením snu je samotný sen, a také připouští, že pro snícího

¹⁰⁷ Autorka odkazuje na animistické teorie E.B. Tylora, který ve své knize *Primitivní kultura* odvozuje pohádky z rituálu; tuto teorii autorka přijímá. Zároveň ale zkouší jít hlouběji a na základě konkrétních vyprávění indiánských či eskymáckých šamanů se snaží dobrat se kořenů samotného rituálu.

člověka je navíc daleko cennější to, na co u svých snů přijde sám, než „objektivní“ vědecké interpretace. Každý člověk má však podle ní tendenci interpretovat vlastní sny (ale i třeba mýty) ve smyslu svých pouze vědomých domněnek, takže sen či příběh se pak stane pouhou součástí dosavadní tendence vědomí. Proto je nutné interpretovat sny, mýty a pohádky psychologickou metodou amplifikace. (Ibid.: 29-30)

Podstatné je, že každý archetyp je ve své podstatě nevědomý, a proto je v zásadě nemožné převést jeho obsah jednoduše do intelektuálních pojmů. *„Nejlepší, co můžeme udělat, je popsat ho na základě vlastní psychologické zkušenosti a srovnávacího výzkumu a vynést tak říkajíc na světlo celou síť asociací, do níž jsou archetypové obrazy vetkány.“* A to je právě podstata amplifikační metody. (Ibid.: 15)

Amplifikace je tedy metoda řízených asociací směřujících k jakémusi rozšíření vědomí, a je tedy založena na vyhledání a srovnání co největšího množství motivů podobných tomu, který se snažíme vyložit. To ovšem předpokládá prozkoumat obrovské množství srovnávacího materiálu nejen pohádkového a obecně mytologického¹⁰⁸, ale i z oblasti dějin náboženství a vůbec kultury. (Pokud bychom toto neučinili, byli bychom podle autorky v podobné situaci, v jaké je lékař, provádějící svou první pitvu, když objeví kupříkladu slepé střevo na levé straně a neví, že normálně je napravo.) *„Musíte znát průměrnou situaci, a právě proto musíte znát srovnávací materiál, který umožní poznat srovnatelnou strukturu všech symbolů. Díky takovému zázemí lépe porozumíte zvláštnostem a jenom tak můžete plně pochopit výjimku.“* (Ibid.: 33-34)

Amplifikace jako interpretační metoda tedy představuje rozšíření pohledu díky množství paralel. Tyto paralely je nutno hledat postupně u všech motivů, až projdeme celým příběhem. Poté však následuje další podstatný krok, a to je samotná interpretace, v rámci níž bychom měli amplifikovaný příběh jaksi „přeložit“ do psychologického jazyka. Autorka připouští, že v tomto okamžiku se jedná v podstatě o nahrazení jednoho mýtu jiným, a zdůrazňuje, že bychom si toho měli být vědomi. Význam interpretací však podle ní tkví v tom, že nám – stejně jako pohádky a mýty – působí uspokojení a *„smiřují nás s naším vlastním nevědomým instinktivním základem. (...) Psychologická interpretace představuje náš způsob, jak vyprávět příběhy.“* (Ibid.: 36)

¹⁰⁸ M.-L.von Franz užívá většinou pojmu *mytologický materiál* v širokém smyslu, tj. včetně materiálu pohádkového.

V následujících kapitolách se podíváme na to, jak takovýto způsob vyprávění příběhů vypadá. Protože je však tento typ interpretace založen na velmi podrobném zkoumání a nesmírně rozsáhlé analýze všech detailů příběhu, jakož i téměř neomezeném připojování v podstatě co největšího množství asociací, představíme si tentokrát konkrétní postup pouze na materiálu jedné pohádky, a to v bezprostředně následující kapitole. V dalších kapitolách se posléze budeme volněji věnovat několika typickým aspektům psychologické interpretace, vyskytujícím se v jiných pohádkových příbězích. Amplifikační možnosti příslušných motivických okruhů přitom už jen naznačíme, aniž bychom se výkladem motivického plánu zmiňovaných pohádek systematicky zabývali.

1.3.2. Pohádka Tři pera aneb hrozba rozumu

Pohádka pochází ze sbírky bratří Grimmů a nepatří u nás k nejznámějším; vypráví o chlapci jménem Prost'áček – anebo také Hloupínek.¹⁰⁹ Výchozí situace je typicky pohádková: Starý nemocný král pomýšlí na smrt a rozhoduje se, kterému ze svých tří synů – z nichž dva jsou chytrí a jeden hloupý – má odkázat trůn. Nejprve stanoví, že trůn získá ten, který přinese nejkrásnější koberec, a že bratři se mají vydat těmi směry, kterými poletí tři pírká. Dvě pírká odletí na dvě strany, ale to třetí spadne na zem, a tak musí Prost'áček zůstat na místě. Náhle však objeví padací dveře a sestoupí pod zem; najde tam jednu velkou ropuchu a houf malých žabiček, a dostane od nich nádherný koberec. Druzí dva bratři si nedělají se sháněním koberce starosti a přinesou jen obyčejné plátno; král tedy prohlašuje za vítěze Prost'áčka. Bratři namítají, že takový hlupák nemůže vládnout, a vyžádají si další úkol. Král je tedy pošle pro nejkrásnější prsten a situace se opakuje – včetně rituálu s pírkou: Prost'áček sestoupí pod zem a dostane od ropuchy skvostný prsten, zatímco bratři přinesou jen obruč ze starého

¹⁰⁹ V knize *Psychologický výklad pohádek*, ze které nyní čerpáme a kterou přeložili Kristina a Jan Černí, je celá pohádka uvedena v jejich vlastním překladu; podle ní se hrdina jmenuje Prost'áček. V odeonském překladu Jitky Fučíkové z roku 1988 (Jacob a Wilhelm Grimmové: *Pohádky*) se hrdina jmenuje poetičtěji Hloupínek, a celá pohádka je ostatně přeložena osobitějším a literárně nápaditějším způsobem. Protože však budeme vycházet z interpretací odkazujících na text pohádky v té podobě, v jaké je uveden ve zkoumaném díle, přidržíme se jména Prost'áček, jakož i jiných formulací z překladu K. a J. Černých. (Jinak se zřejmě jedná o tentýž text, nikoli o varianty příběhu, takže žádné závažné obsahové rozpory nenastanou.)

kola.¹¹⁰ Opět však bratrovo vítězství nepřijmou a jsou posláni pro nejkrásnější ženu. Prostřáček dostane od ropuchy vydlabanou mrkev¹¹¹, před kterou jsou zapřaženy tři páry myší; jako nevěstu si pak vybere jednu žabku a posadí ji do mrkve. V tu chvíli se mrkev s myšmi promění v kočár s koňmi a žabka v krásnou dívku. Bratři, kteří si přivedou jen dívky ze vsi, pak opět nesouhlasí s Prostřáčkovým vítězstvím a chtějí, aby vyhrál ten, jehož žena proskočí kruhem – myslí si totiž, že selská děvčata to snadno dokážou, zatímco křehká dívka se skokem zabije. Selky si však zlámou ruce i nohy a kráska proskočí kruhem lehce jako srnka. Prostřáček se pak konečně může stát králem a – jak pohádka dodává – panuje pak dlouho, moudře a spravedlivě. (FRANZ 1998: 37-40, GRIMMOVÉ 1988: 113-114)

Úvodní situace s králem a jeho třemi syny je příznačná pro mnoho pohádek: je to psychologická situace rodiny, v níž není matka ani sestra – počáteční skupina osob je tedy čistě mužská a ženský prvek chybí. Děj příběhu pak pojednává o tom, jak najít správnou ženu – na tom závisí osud království. Dalším příznakem tohoto typu pohádky je, že hrdina nevykoná žádné hrdinské činy, není to hrdina v pravém slova smyslu – celou dobu mu totiž rozhodujícím způsobem pomáhá ženský prvek. Příběh končí svatbou – tudíž vyváženým sjednocením mužských a ženských prvků. Obecná struktura pohádky tedy vypráví o tom, jak se původní problém – dominance mužského postoje – vyřeší opětným vynořením a ustanovením ženského prvku. (FRANZ 1998: 41)

Nejdříve se autorka zabývá symbolikou krále.¹¹² Poukazuje na to, že v primitivních společnostech měl král nebo obecně náčelník magické vlastnosti, ať už to byla síla mana či nejrůznější tabu, jež se na jeho osobu vztahovala. (Někteří náčelníci například byli natolik svatí, že se nesměli dotknout země a museli být nošeni; někde byly nedotknutelné nádoby, z nichž král jedl a pil, jinde nesměli lidé náčelníka ani spatřit; někde se náčelníkovi přisuzovalo ovládání některých přírodních sil.)

¹¹⁰ V překladu Jitky Fučíkové přinesou bratři vycíděné záclonové kroužky, což zní mnohem pravděpodobněji, nebo lépe řečeno – vzhledem k tomu, že jde o náhražku prstenu – přiměřeněji. Není jasné, zda tento rozpor vznikl při překladu (což by bylo dost podivné), nebo zda se přece jen jedná o více verzí příběhu – M.-L.von Franz neuvádí, z jakého vydání pohádek vychází. Je možné, že v různých vydáních se tatáž grimmovská pohádka v detailech liší; na této úrovni to však pro nás není podstatné.

¹¹¹ V odeonském překladu se jedná o řepu.

¹¹² Pro představu o celkovém rozsahu této amplifikace je nutno upozornit, že M.-L.von Franz především odkazuje na Jungovo *Mysterium Coniunctionis*, obsahující rozsáhlou studii o králi; z ní autorka uvádí jen to nejpodstatnější, z čehož my opět pouze vybíráme.

V mnoha společnostech záviselo blaho celého kmene či národa na zdraví a duševním stavu krále – když byl impotentní nebo nemocný, musel být usmrcen a (nebo) nahrazen novým králem, jehož zdraví a potence zaručovaly plodnost žen a dobytka a blaho celého kmene. Přitom se v mnoha případech nečekalo, až bude král impotentní nebo nemocný, nýbrž byl na konci určeného období (např. pět, deset či patnáct let) usmrcen. (Autorka odkazuje zejména na případy popsané ve Frazerově *Zlaté ratolesti*.)

V pozadí tohoto zvyku pěstovaného v různých společnostech je stejná představa, že král se po určité době prostě vyčerpá – každý stárnoucí král je nějakým způsobem neuspokojivý a je třeba ho vyměnit. Někdy je to spojeno s přesvědčením, že král jako takový vlastně není zabit: duch vládce trvá – jen je třeba mu usmrcením krále obstarat jaksi lepší fyzickou nádobu; král nebo náčelník tedy představuje jakýsi božský princip, jehož je inkarnací či ztělesněním. (FRANZ 1998: 42-43)

Ve vysoce rozvinutých kulturách (např. ve starém Egyptě) byl tento zvyk nahrazen rituálem obnovení: smrt krále byla pouze symbolická a následovalo zmrtvýchvstání. Také existoval zvyk nechat např. odsouzeného zločince po nějakou dobu žít a vládnout jako krále, a pak ho popravit; jinde bývala místo krále symbolicky zabita loutka. Za všemi těmito tradicemi rozpoznáváme stejný motiv: potřebu, aby se král obnovil skrze smrt a znovuzrození. Ze souhrnu těchto skutečností pak autorka vyvozuje hypotézu, že na psychologické rovině je král symbolem *bytostného Já*. To je podle její definice *centrum seberegulujícího systému psyché, na němž závisí blaho jedince* – tak jako na králi závisí blaho národa. Motiv stárnutí krále – potažmo *bytostného Já* – pak přirovnává k tomu, že všechny náboženské rituály nebo dogmata, které se stanou „*vědomými na kolektivní úrovni*“, mají tendenci se po určitém čase opotřebovat a jaksi zmechanizovat. „*Co je dlouho vědomé, zjaloví. Chceme-li zabránit tomu, aby náš vědomý život zkameněl, je třeba neustálé obnovy, kterou umožňuje kontakt s proudem psychických událostí v nevědomí.*” (Ibid.: 43)

Touto nutností kontaktu vědomí s nevědomím se dostáváme k motivu královny, resp. její nepřítomnosti v příběhu. Pojímáme-li krále jako centrální a dominující obsah kolektivního vědomí, představuje královna doprovodný ženský prvek, tj. emoce, city a iracionální impulzy, které k tomuto dominujícímu obsahu patří. Královna doprovázející krále představuje *citovou stránku kolektivity*, spojení mezi králem a královnou pak tedy odpovídá spojení mezi principem zvaným *logos*, ovládajícím centrálně určitou kulturu,

a citovým či erotickým postojem, který jej v určité podobě doprovází – pokud je vše v pořádku. V pohádce je ovšem situace jiná: „*Chybějící královna znamená, že se její aspekt ztratil, a proto je král sterilní, bez královny již nemůže mít další děti. Musíme tudíž předpokládat, že se v příběhu jedná o problém dominujícího kolektivního postoje, z něhož se vytratil princip Erotu – princip vztahu k nevědomí, k iracionalitě, k ženství. Jde o situaci, kdy kolektivní vědomí ustrnulo a ztuhlo do nauk a formulí.*” (Ibid.: 44)

Pomiňme nyní motiv čtyř mužů v úvodu pohádky, který autorka dosti rozsáhle rozebírá ve smyslu nejen čtyř funkcí vědomí (tak jak je stanovil Jung), ale vůbec kvaternity, její symboliky ve srovnávacích dějinách náboženství a v mytologii a jejího vztahu k bytostnému Já, a přejděme k motivu hrdiny.¹¹³

Všeobecně řečeno bývá hrdina ten, kdo zachraňuje (primárně například princeznu – ale potažmo zemi či národ) před úklady či nebezpečím, vysvobozuje je z moci zlých bytostí a jejich kouzel, zbavuje je prokletí apod. V tomto smyslu se Prost’áček věru nejeví jako pravý hrdina – dokud ovšem nepohlédneme na jeho roli ve světle psychologického výkladu:

Expozice hrdinských příběhů, příznačné hrozící či už nastalou katastrofou (drak požaduje jednu pannu za druhou, zlý čaroděj ohrožuje zemi suchem či hladem, království je zakleté) odkazují na situace kolektivních neuróz a psychóz, kdy jsou celé lidské skupiny odkloněny od svých původních instinktivních vzorců. Hrdinou je pak ten, kdo opět nastolí zdravou vědomou situaci. „*Hrdina je archetypová postava, která ukazuje model takového já, jež funguje v souladu s bytostným Já.*” (Ibid.: 50)

V tomto smyslu je pravým hrdinou právě Prost’áček: Král, který je dominantou kolektivního vědomého postoje, totiž ztratil spojení s tokem života a zejména s ženstvím – s principem Erotu, a Prost’áček představuje nový vědomý postoj, který je schopen navázat vztah k ženskému principu. Typické je, že Prost’áček je v jistém smyslu smolař a je pokládán za hloupého – jeho „hloupost” je ve skutečnosti spontaneita a naivita: bere zkrátka věci takové, jaké jsou: Když si má vybrat za nevěstu

¹¹³ Není úplně snadné ani oprávněné z výkladu M.-L.von Franz některé věci vynechávat a snažit se její interpretace zkrátit a zjednodušit, protože amplifikační metoda je založena právě na rozvíjení tématu v nejširších kulturních souvislostech a jejich vynechávání tedy jde pohřbívání proti jejímu smyslu. V zájmu postižení celku je však takovéto zjednodušení nutné, neboť na omezené ploše těchto kapitol by hrozilo, že se celkový psychologický smysl příběhu rozplyne v nepřehledném výčtu všech kulturních a mytologických paralel.

žábu, trochu se diví – ale udělá to. Oproti tomu jeho bratři zatvrzele odmítají Prostřáčkovo vítězství, ačkoli pravidla byla jasně stanovena.

V postojích Prostřáčkova okolí je zobrazen vědomý postoj společnosti, ve které dominují patriarchální myšlenky a imperativy typu „je nutno“ a „mělo by se“. *„Taková společnost je ovládána přísnými principy, kvůli nimž se ztrácí iracionální a spontánní přizpůsobení událostem,“* míní autorka a dodává: *„Je typické, že příběhy o Prostřáčkích jsou u bílých lidí statisticky častější než v jiných společenstvích, a důvod je nasnadě: Jsme lidé, kteří kvůli svému příliš vyvinutému vědomí ztratili flexibilitu – schopnost brát život, jaký je.“* (FRANZ 1998: 52)

V našem kulturním okruhu existuje mnoho pohádek, ve kterých se hrdina prosadí čistou leností – vzpomeňme ostatně na typického českého Honzu, který leží na peci, jí buchtu a pak mu všechno spadne do klína. *„Tyto příběhy,“* říká autorka, *„rovněž kompenzují kolektivní postoj a když se v něm (míněn onen postoj) příliš zdůrazňuje pracovitost, pak se příběhy s línými hrdiny vyprávějí s velkým potěšením, neboť mají léčivý význam.“* (Ibid.: 52)

Ve smyslu obrany proti přílišné racionalitě a přísným vědomým principům lze vyložit také rituál se třemi náhodně hozenými pírkou, která mají rozhodnout, kam který z bratrů půjde. *„Kdykoli se vědomí neodvažuje rozhodnout racionálně, můžeme se uchýlit k náhodné události a vzít ji jako pokyn. (...) To je samo o sobě důležité jako první krok k tomu, aby se já rozhodlo vzdát své vlastní vědomé argumentace.“* (Ibid.: 53-54)

Symbolika tří per je však mnohem širší: V mytologii symbolizují pera (podle principu *pars pro toto*) něco podobného jako pták – tedy intuitivní a duchovní charakter; autorka poukazuje na symbolické propojení ptáka s duší, ale také s dechem a tedy s lidskou psyché.¹¹⁴ Lehkost per navíc implikuje, že je unese každý vánek – a ten také v náboženství a mytologii symbolizuje ducha, či jak říká autorka *„inspirativní duchovní kvalitu nevědomí“*. (Autorka připomíná etymologickou souvislost slova

¹¹⁴ Nesmírně zajímavá je symbolika peří u severoamerických a jihoamerických indiánů: polepování peřím u nich dodává předmětům denní potřeby jakousi psychickou a duchovní hodnotu. V Jižní Americe existuje kmen, který používá slovo „pero“ jako sufix vyjadřující, že daná věc existuje jen psychologicky, nikoli reálně. Jinde bývají poslové náboženských slavností opatřeni holemi s peřím, jimiž signalizují, že jsou duchovními bytostmi, a nesmějí být tedy zabiti apod. (FRANZ 1998: 54-55)

spiritus-dux se slovem *spirare-dýchat*, ale také např. s *inspirací*.) Necháme-li tedy pírkó letět, jako bychom tím nechávali projevit jakousi duchovní psychickou tendenci.

Skutečnost, že v pohádce se Prost'áčkovo pírkó snese přímo na zem, je vykládána jako obraz toho, že člověk má často tendenci hledat řešení svých problémů bůhví kde a nevidí, že mu leží přímo pod nosem. Zároveň může mít souvislost s ženstvím, k jehož obnovení Prost'áček směřuje, neboť to je symbolicky spjato se zemí. (Ibid.: 54-56)

Tento motiv ukazuje, že je možné a často užitečné nechat volně kroužit svou fantazii nebo myšlenky a řídit se inspirací přicházející z nevědomí. Psychologický význam amplifikovaného motivu tří per tedy lze vyložit jako kompenzaci dominující kolektivní situace, která je příliš racionální – což je důsledek toho, že ztratila spojení s iracionálním ženským prvkem. „*Když jednatel nebo i celá kultura ztratí takové spojení s ženským prvkem, znamená to, že postoje jsou příliš racionální, příliš urovnané a příliš spořádané. S ženstvím jsou spojeny cit, iracionalita a fantazie, a tak místo aby onen starý král synům řekl, kam se mají vydat, naznačuje svým gestem, že je možná změna, protože tento pokyn ponechá větru.*” (Ibid.: 56)

Následný sestup Prost'áčka pod zem symbolizuje sestup do hlubin nevědomí. M.L. von Franz však zdůrazňuje, že se nejedná o sestup do nevědomé panenské přírody, nýbrž že zde jsou patrné kulturní stopy – padací dveře, schody apod. Z toho usuzuje, že se zde odkazuje na prvky, které byly kdysi vědomé, ale později klesly do nevědomí; psychologicky to znamená, že nevědomí obsahuje nejen naši instinktivní, zvířecí povahu, ale také tradice minulosti, které je zčásti formují. (Autorka také poukazuje na Jungem popsané případy, kdy se pacientům ve snech či při analýze vynořovaly nevědomé prvky a symboly někdejší civilizované minulosti.) (Ibid.: 56-57)

Skutečnost, že ženský prvek byl kdysi vědomý a až později klesl do nevědomí, je dokládána opět amplifikací významového komplexu původních germánských a keltských náboženství, která měla spoustu kultů matky Země a jiných přírodních bohyní, a která byla křesťanstvím vytlačena. To, že Prost'áček může do země klidně sestoupit – aniž by tam střežhlav spadl nebo zmizel – pak dokládá, že pohádka pochází z doby, kdy se ženský element už nerespektuje, ale ještě je relativně snadné se k němu vrátit.

Dále je nutno amplifikovat motiv ropuchy, resp. žáby. Říká, že žába představuje v mytologii obecně prvek mužský (tak jako v *Žabím princí* – vzpomeňme ostatně na freudovskou symboliku žáby – i v mnoha afrických a malajských příbězích), zatímco ropucha je bytost ženská.¹¹⁵

V čínských a taoistických tradicích má ropucha spojitost s obnovováním a prodlužováním života; v naší kultuře vyvolává většinou asociace na matku zemi, na mateřský klín a vůbec na matku, což údajně souvisí s analogií ropuchy a uteru, v jejímž důsledku slouží ropucha často jako jakási magická pomocnice při porodu.¹¹⁶ Každopádně představuje ropucha mateřský, ženský prvek – tedy to, co v královské rodině chybí. (Ibid.: 57-58)

Ropuchy a žáby se také velmi často používaly při čarování a magii, zejména k milostným kouzlům a k výrobě nápojů lásky – autorka popisuje čarovný obřad rozněcující lásku ženy, který býval prý velmi rozšířen v Německu, Švýcarsku a Rakousku: Podle něj je třeba hodit živou ropuchu či žabu do mraveniště; když ji mravenci sežerou, až z ní zůstanou jen kosti, vezme mladík kost z žabí nohy a dotkne se jí tajně zad milované ženy – ta se do něj pak bezhlavě zamiluje.

Velkou roli hraje také jedovatost ropuchy. Skutečnost, že ropucha vylučuje při doteku s nepřítelem tekutinu, která může vyvolat u člověka lehký zánět kůže a drobnější zvířata usmrtit, se ve folkloru značně zveličuje, a tak jsou ropuchy pokládány za zvířata čarodějná a prášek z jejich kůže či kostí se používá jako základní součást nejrůznějších kouzelných nápojů.¹¹⁷

¹¹⁵ Tento rozdíl tedy zjevně hraje roli (jak patrně z následujícího výkladu), nicméně v pohádce je v zacházení s těmito slovy zřejmá jistá nahodilost, související patrně i s překladem. Ve sbírce pohádek v překladu Jitky Fučíkové se mluví o *velikánské tlusté ropuše a houfu žabiček* kolem ní – ropucha pak kývne na jednu *malou ropušku*, ale dále už se o nich mluví jako o *žabičkách*. V překladu Černých, uvedeném v knize, se mluví o *obludné, tlusté ropuše a malých ropuchách v kruhu kolem ní*; koberec pak přináší *mladá ropucha*. V závěru je sice Prostáček vyzván, aby si vzal *jednu z jejích malých žabek*; i tak je ale patrné, že se prostě jedná o samé ropuchy.

Je pravděpodobné, že původní pohádka zachází s těmito pojmy celkem nahodile (ostatně i autorka podotýká, že v mnoha jiných variantách této pohádky ropuchu zcela nahrazuje žába), ale v souvislosti se symbolickým výkladem, který následuje, chtěli zřejmě překladatelé Černí zachovat jednotnost motivu ropuchy jakožto ženského symbolu (viz dále). (GRIMMOVÉ 1988; FRANZ 1998: 37-40)

¹¹⁶ „Když v katolických zemích nějaký světec uzdravil někomu nemocnou nohu, ruku nebo jinou část těla, byl často vyroben voskový obraz nemocné části a pověšen v kostele, kde se konaly modlitby za uzdravení, jako *ex voto* (znamení splněného slibu). A když měla žena nemocný uterus nebo potíže v těhotenství či při porodu, nezhotovala voskový obraz uteru, ale pověsila do kostela ropuchu z vosku, protože ropucha představuje uterus. mnoha kostelech a kaplích v Bavorsku je socha Panny Marie obklopena samými takovými voskovými ropuchami.“ (FRANZ 1998: 58)

¹¹⁷ Autorka zde hovoří pouze o zánětlivém účinku žabího sekretu; v kap. 1.1.8./III. však byla zmíněna možná souvislost pohádkových motivů také s jeho účinky halucinogenními.

Vidíme tedy, že ropucha je bohyně země, která vládne nad životem a smrtí – může život vzít i darovat a je spojena s kouzlem lásky. Obsahuje tedy všechny prvky, které chybí ve vědomé struktuře příběhu. Ještě k tomu je zelená, což je barva vegetace a přírody.¹¹⁸ Obraz velké ropuchy obklopené malými ropuchami navíc konsteluje kromě ženského symbolu také symbol úplnosti. (Ibid.: 59- 60)

Dále se interpretace zabývá symbolikou koberce, v níž spatřuje dva základní významové póly – jeden vychází z jeho funkce, druhý z jeho podoby. Tradiční funkce koberce, tak jak jej používali arabští nomádi, spočívá podle ní v jakémsi přenášení teritoria: Nomádi, kteří žijí prakticky každou noc na jiném kousku země, si – dříve než postaví stan – pod sebe vždy rozprostírají svůj koberec, který je ochraňuje před zlými vlivy cizí země a dává jim jakési zdání vlastního, mateřského území. To odpovídá bytostné potřebě všech vyšších živočichů mít vlastní teritorium, které dobře známe a ve kterém se cítíme bezpeční. (Autorka odkazuje na švýcarského zoologa Heinricha Hedigera, podle něž se tento teritoriální instinkt odvozuje z prvotní vazby na matku: původním teritoriem zvířecího mláděte je tělo matky, zvíře se tedy později přirozeně snaží vytvořit si životní prostor s podobně mateřskými vlastnostmi.)¹¹⁹ (Ibid.: 60-61)

Vedle této symboliky koberce jako teritoria je podstatná také výtvarná symbolika vzorů, jimiž jsou koberce zdobeny. Islámské národy, z jejichž kultur tradice kobereců pochází, nesmějí (stejně jako Židé) své božstvo zobrazovat, a tak jsou koberce zdobeny abstraktními vzory, které jsou však geometrickým zjednodušením původně konkrétních motivů a mají tak jednoznačný symbolický význam spjatý s náboženskými idejemi: lampa představuje osvětlení Alláhovou moudrostí, gazela symbolizuje lidskou duši apod. Koberce tak představují vnitřní symbolický základ a řád celého života. (Ibid.: 61-62)

¹¹⁸ Zelenost ropuchy jako její samozřejmý rys by myslím – zejména vzhledem k zdůraznění toho, že jde nikoli o žábu, ale opravdu o ropuchu – bylo možné značně zpochybnit. Amplifikační metoda je však založena na pouhém rozhojňování, zmnožování významů, nikoli na tom, aby do sebe všechny zapadaly; není tedy nejspíš na místě podobné detaily vyvracet.

¹¹⁹ Autorka (zřejmě poučena Hedigerem) poukazuje na skutečnost, že odchycená zvířata si při převozu udělají domovské teritorium ze své transportní klece, a když jsou pak náhle přesazena do nového domova a klec je odstraněna, mohou i zemřít. Proto je potřeba ponechat zpočátku na novém místě se zvířetem i jeho transportní klec, aby si zvíře mohlo na nové teritorium zvykat pomalu. „*Pocit mateřského lůna, životního prostoru s mateřskými vlastnostmi se opět pomalu přenáší na nové teritorium,*“ říká autorka a dodává: „*A my jsme právě takoví. Když odřízneme staré lidi od jejich kořenů (...), stane se často, že zemřou.*“ Podle ní navíc trpí ztrátou teritoria mnohem více ženy, které jsou se svými kořeny a se svým domovským územím přirozeně více spjaty. (FRANZ 1998: 61)

Proto prý utkaná lněná látka nebo koberec často fungují jako obraz „*komplexní symbolické struktury života a tajného vzorce osudu.*” Toto vyjádření je – příznačně pro autorku – poněkud mystické, ale skrývá se za ním zajímavá a poměrně konzistentní metaforika:

Koberce jako by představovaly vzorec našeho života, který většinou neznáme, dokud ho žijeme. „*Život utváříme trvale podle svého já, a teprve ve stáří, když se ohlédneme, rozpoznáme, že tím vším prolínal nějaký vzorec. Někteří lidé, kteří se více pozorují, to vědí o něco dříve, než nastane konec života, a jsou v skrytu přesvědčeni, že je něco vede a že za prchavými rozhodnutími člověka existuje jakýsi tajný vzor.*” (Ibid.: 62) Většinou je však vzorec života viditelný až zpětně, z určitého objektivního – časového odstupu, tak jako je u orientálních koberců, které mívají složité a různě se proplétající vzory, celkový obrazec viditelný jen z dálky.

Člověk však má určitou šanci svůj individuální vzorec pochopit: „*Skutečně se obracíme ke svým snům a svému nevědomí, když se chceme dozvědět více o svém životním vzorci, abychom nedělali tolik chyb a neřezali vlastním nožem do svého vnitřního koberce, nýbrž abychom plnili svůj osud, místo abychom se mu vzpírali.*” Toto zaměření individuálního životního vzorce, které často symbolizují právě koberce, dodává člověku pocit smyslu. (Ibid.)¹²⁰

Všemi těmito amplifikacemi autorka v podstatě dokládá význam faktu, že v příběhu nejsou na královském dvoře žádné dobré koberce a že je třeba je (spolu se zapomenutým ženským principem) obstarat, neboť je životně nezbytné opět nalézt životní vzorec. Protože však tuto zkoušku (resp. její výsledek) král a dva starší bratři nepřijmou, následuje další zkouška, jíž je hledání prstenu. A prsten – to je další rozsáhlé téma pro amplifikaci:

Prsten jakožto okrouhlý předmět je především symbolem bytostného Já. (Pomiňme nyní nejružnější funkční aspekty bytostného Já, které autorka popisuje, a spokojme se prozatím s tím, že je to jakýsi „*ústřední regulující faktor nevědomé*

¹²⁰ Metaforu s kobercem používá M.-L. von Franz také na princip snových kompozic, který jen zdánlivě nahodile vytváří ze směsice drobných příhod, dětských vzpomínek i momentálních dojmů absurdní směsici; když však umíme interpretovat její význam, nahlédneme její jemnost a dokonalost. „*Noc co noc v nás pracuje tkadlec koberců, který vytváří neskutečně jemný vzor – bývá tak jemný, že bohužel často nedokážeme najít jeho význam ani po hodinové snaze o interpretaci. Jsme prostě příliš nešikovní a hloupi, abychom mohli sledovat génia onoho neznámého ducha z nevědomí, který vymýšlí sny.*” (FRANZ 1998: 62-63)

psyché.” – FRANZ 1998: 63) Kromě toho má prsten obecně dvě funkce – symbolizuje buď vztah, nebo pouto. (Např. snubní prsten může podle autorky symbolizovat obojí – záleží ovšem na člověku, jak pociťuje samotný svazek s druhou osobou.)

„Daruje-li muž ženě prsten,” říká autorka, „vyjadřuje tím (...) své přání, aby se s ní spojil jaksi nadosobně, a nikoli jen v prchavé milostné aféře.¹²¹(...) Spojení tedy zprostředkuje bytostné Já, a nikoli pouhá nálada já.” (Ibid.: 64) Prsten tedy v psychologickém smyslu symbolizuje věčné spojení skrze bytostné Já.

To, že prsten obecně znamená jakýkoli závazek, má ovšem ještě další, negativní aspekty. Autorka poukazuje na to, že před začátkem mnoha náboženských rituálů museli účastníci sejmout prsteny (např. žádný řecký či římský kněz nesměl vykonat oběť, aniž by toto udělal). Tím vyjadřovali, že jaksi „odkládají” také všechny své další vztahy, oprostí se od všech závazků, aby byli otevřeni božskému vlivu a mohli se spojit s božstvem. V tomto smyslu tedy prsten představuje negativní vazbu, jakési otrocké pouto; v psychologickém jazyce jde podle autorky o „symbol stavu, v němž člověka fascinuje emocionální nevědomý komplex, který si jej zotročil.” (Ibid.: 65)

Při amplifikaci symboliky prstenu je nutno zohlednit také význam a funkci nejrůznějších dalších prstenců, jako je čarovný kruh, chození v kruhu nebo nošení obruče. To vše prý odkazuje k Jungovu pojmu *temenos* – svatý okrsek, který se vytvoří buď prostřednictvím *cirkumambulatio* (obcházení v kruhu), nebo tím, že se nakreslí. *Temenos* představoval vždy určitý azyl, místo, které náleželo božstvu a kde byl člověk nedotknutelný. (Např. v Řecku to bývalo malé posvátné místo v lese nebo na kopci, kam se smělo vstoupit jen za určitých podmínek a kde se nesměli zabíjet ani zajímat lidé; proto se tam často uchylovali pronásledovaní.) Podobný význam měly čarovné kruhy – kruhově ohraničené části země vyhrazené numinóznímu, archetypovému. Slovo *temenos* pochází od lat. *temno* – stříhat; to znamená, že odstřihává bezvýznamnou, profánní vrstvu života od části, která je naopak určena k nějakému zvláštnímu účelu.¹²²

V našem příběhu je prsten zlatý; zlato jako nejcennější kov bývá v systému planet přiřazováno ke Slunci a spojováno s nezničitelností a nesmrtelností – bývalo

¹²¹ Vzpomeňme si na tomto místě na povýtce odlišné, přímočaře sexuální chápání tohoto gesta ve freudistickém výkladu – kap. 1.1.7./III.

¹²² Zákl. význam lat. *temno*, *temnere* uváděný ve slovníku je pohrdat; sémantické pole slova tedy zřejmě obsahuje významy jako nedbat na něco, odstřihávat to od sebe, vymezovat se vůči tomu negativně atp. (ŠENKOVÁ, S.: *Latinsko-český slovník*. FIN, Olomouc 1992)

dříve jediným známým prvkem, který nepodléhal žádným ničivým vlivům. Zlato je tedy nesmrtelný, a tedy transcendentní prvek, odkazující k věčnosti a k božskému principu. (Ibid.: 65- 66)

Nyní zbývá amplifikovat další motivy a obrazy, které se v příběhu objeví poté, co ani druhé Prost'áčkovo vítězství není na královském dvoře přijato. Následuje totiž třetí zkouška – přivést nejkrásnější nevěstu. Jak už víme, k té nepříjde Prost'áček přímo, nýbrž dostane od ropuchy vydlabanou mrkev taženou myšmi, a teprve když do neobvyklého kočáru posadí (na pokyn ropuchy) jednu ropušku, promění se mu žabí nevěsta v krásnou princeznu.

To, že Prost'áčkovi není rovnou předložena princezna, nýbrž ropucha, která se promění až v okamžiku Prost'áčkova rozhodnutí, je interpretováno jako další vyjádření toho, že co bylo kdysi v dosahu lidského vědomí – v tomto případě mateřský kult a vůbec ženský princip – je potřeba znovu záměrně vynést na povrch.

Tady se v interpretaci poprvé objevuje pojem anima. Ta představuje pro muže říši fantazie a způsob, jak prožívat svůj vztah k nevědomí. To, že je krásná princezna ukryta dole v zemi a musí v žabí podobě čekat na někoho, kdo ji odtud vyvede; to, že se anima jeví v očích mužů z královského dvora jako žába, zobrazuje podle autorky takový postoj vědomé oblasti psyché, který erotické jevy pojímá pohrdavě. Zajímavé je, že skrze tento postoj, přistupující k erotu způsobem „*není to nic, než...*“, kritizuje autorka také freudovský přístup ke světu:

„Moderním příkladem tohoto postoje je freudovská teorie, ve které je celý fenomén erotu redukován na biologickou sexuální funkci. Je zcela jedno, co se vynoří – racionální teorie všechno vysvětlí v teoriích typu „nic než“. Freud měl velmi málo uznání pro ženský element u muže, a vysvětloval jej vždy jako sex. Z freudovského pohledu je dokonce i gotická katedrála jen chorobnou náhražkou neprožitého sexu, jak dokazují falické věže!“ rozhořčuje se autorka, a pokračuje: *„Vůči animě však tímto způsobem nepřístupuje jen freudovský postoj. Animu může redukovat na žabu, na veš či zatlačit do nějaké jiné podoby (...) i morální předsudek a erotický princip může být potlačen i z politických nebo jiných důvodů. Mužova anima pak bude nevyvinutá jako erotická funkce u žáby.“* (Ibid.: 67)¹²³

¹²³ Autorka podotýká poněkud poťouchle, že i žáby je možné ochočit a přimět, aby si braly od člověka potravu a navázaly s ním tak určitý jednoduchý vztah – a právě tak se podle ní chovají „*muži se žabi*

Zajímavé je srovnání s jinými verzemi příběhu, v nichž se nevěsta-anima promění až později. Např. v ruské pohádce žádá žabí nevěsta Prostřáčka, aby ji v této podobě představil carskému dvoru; teprve když ten je k tomu odhodlán, promění se žabka na poslední chvíli v princeznu. V jiných verzích prosí nevěsta hrdinu, aby se jí ujal a dal jí jíst ze svého talíře, vzal ji do své postele atd. V těchto variantách je zdůrazněna nutnost zbavit se předsudků a přijmout nevěstu naplno do svého života i v její nelidské podobě; teprve pak se anima může proměnit. (Ibid.: 68)

V našem příběhu však nehraje rozhodující roli Prostřáčkova důvěra, zato tu máme motiv povozu z mrkve; budeme se tedy zabývat symbolikou mrkve. Autorka cituje *Příruční slovník německých pověr*, podle nějž má mrkev, která v různých agrárních obřadech symbolizovala plodnost, falický a obecně sexuální význam. Z toho usuzuje, že „*dopravní prostředek, který animu vyveze, je sex a sexuální fantazie, což je u muže častý způsob, jak mu svět erotu poprvé vstoupí do vědomí.*” (Ibid.: 69)

Je trochu zvláštní, že po předešlých protifreudovských invektivách přijímá najednou autorka sexuální symboliku zcela bezvýhradně; symbolický význam motivu myši nicméně už koriguje: Ta představuje ve freudovských interpretacích také sexuální fantazii, ale podle autorky se jedná spíše o obecně znepokojivou, nutkavou představu, která jako by hlodala v našem vědomí a podkopávala naše postoje. Někdy bývají myši a potkani symbolem špatného svědomí; spíše jde ale o jakoukoli nutkavou, hlodavou myšlenku, která zastupuje vlastně celou nevědomou osobnost člověka s jeho nočními starostmi a autonomními fantaziemi. (FRANZ 1998: 69-70)

To, že ropucha se promění v okamžiku, kdy ji Prostřáček posadí na povoz z mrkve tažený myšmi, znamená, že „*když má muž trpělivost a odvahu přijmout své noční sexuální fantazie, když je vynese na světlo a podívá se, co v nich vězí, (...), vyjde na světlo celá jeho anima.*” Pokud naopak muž své sexuální fantazie potlačuje, dodává autorka v milé shodě s freudismem, zůstane anima nevědomá a nabude obsedantní podobu – stane se z ní rušivá myš, vnucující se představa. (Ibid.: 70)

Ani toto Prostřáčkovo vítězství však ještě nevede ke konečnému cíli. Následuje čtvrtá a poslední zkouška – proskakování kruhem.¹²⁴ Symbolika tohoto motivu je

animou”. (Ibid.: 67-68)

¹²⁴ Na tomto místě autorka obšírně zdůvodňuje, proč namísto tří úkolů – ve smyslu klasické pohádkové trojčlennosti – zde máme úkoly čtyři. Odvolává se na číselnou symboliku, v níž trojka je spíše mužské číslo, vyjadřující dva póly a jejich sjednocující prvek (viz triadické mytologické útvary jako je poutník

rozvíjena v souvislosti s nejrůznějšími jarními slavnostmi plodnosti, ale také např. se zen-buddhistickou lukostřelbou či s proskakováním dravých zvířat hořícími obručemi v cirkuse. Podstatná pro náš příběh je však zejména nutnost opustit zemi a potřeba trefit se doprostřed kruhu. Přesné zamíření do středu kruhu zobrazuje celkem pochopitelně schopnost „*najít vnitřní centrum osobnosti*“, tedy něco jako zlatý střed. Schopnost nevěsty letět vzduchem je však interpretována dosti abstraktně a komplikovaně – totiž nikoli jako vlastnost nevěsty, nýbrž jako mužova schopnost uvědomit si svou animu nikoli jen jako hmotnou, reálnou ženu, ale jako realitu samu o sobě, jako jakýsi fenomén života, který musí následovat; princip, který musí přijmout.

Zajímavé jsou opět další varianty příběhu; v jedné z nich nevěsta ještě ve své žabí podobě vyzývá ženicha, aby skočil za ní do rybníka a pobízí jej slovy „*obejmi mě*“, a „*ponoř se*“. Když to Prost'áček učiní, nevěsta se promění. Na první pohled bychom řekli, že Prost'áček prostě musel přijmout nevěstu i s jejím způsobem života. Podle M.-L.von Franz však ono ponoření znamená především jakési sestoupení do hluboké meditace a poznání vlastních vnitřních hlubin. Skutečné poznání animy totiž vyžaduje ochotu vzdát se všech intelektuálních a racionálních postojů a námitek (něco na způsob „*at' se stane co se stane, skočím a poznám to*“) a ponořit se do vnitřní psychické reality. A to je – jak říká autorka – daleko těžší (ale zřejmě o to důležitější, zejména v moderní západní civilizaci) pro muže, jehož vědomé sklony se tomu brání. (Ibid.: 78)

Pohádka *Tři pera* tedy v psychologické interpretaci vypráví v zásadě o absenci ženského principu, představujícího iracionální, pudovou a emocionální složku života, a o nutnosti jej znovu integrovat jak na úrovni společnosti, tak v rovině osobnosti. Představuje tedy samozřejmě jen jeden z mnoha aspektů našeho psychického života, o nichž pohádky vypovídají. Považovali jsme však za nezbytné popsat alespoň jednu psychologickou interpretaci takto podrobně, abychom dostatečně přiblížili základní princip jungovské interpretace, jímž je metoda amplifikace – která už jaksí ze své

s dvěma průvodci či Kristus mezi dvěma lotry), zatímco čtvrtý element je vždy jakoby jiného druhu – dodává nikoli další jednotku do počtu, ale další dimenzi, asi jako když počítáme *raz, dva, tři – teď!* (Ibid.: 70-72) (Čeští překladatelé to přeložili nepochopitelně jako *jedna, dvě, tři a peng*.)

Podle našeho názoru není nijak zvlášť třeba obhajovat zde jakousi kvaternalitu namísto obvyklé pohádkové terciality; spíše se jedná o tradičně pohádkový vyprávěcí prostředek, způsobující závěrečnou retardaci a oddálení konce, asi tak jako v mnoha českých pohádkách, kde hrdinovi, který už zdánlivě vše zdárně vykonal, zkomplikuje situaci „falešný zachránce“ či závistiví bratři. (Viz např. *Pták Ohnivák a liška Ryška, Drak dvanáctihlavý* aj. – ERBEN1980)

podstaty nemůže být zcela radikálně zestručněna. V následujících kapitolách tedy už nebudeme postupovat takto obširně a namísto podobných výkladů dalších pohádek se spíše soustředíme na další archetypické okruhy, které se v pohádkách objevují a jimiž pohádka zobrazuje naši psychickou realitu.

1.3.3. Archetyp Stínu aneb co nechceme znát

Podle M.-L.von Franz se všechny pohádky nějakým způsobem vztahují k symbolu bytostného Já a k cestě individua za touto psychickou jednotou; zároveň však lze podle ní v pohádkách nalézt motivy svázané s nejrůznějšími dalšími Jungovými archetypy. Jedním z nich je archetyp stínu.

Stín představuje tu část nevědomého obsahu lidské psyché, která je vědomím podceňována či odmítána. V pohádkách se může archetyp stínu objevovat např. jako zvířecí, démonická, ale i lidská postava, která provází hlavního hrdinu a která se ve srovnání s ním jeví jako primitivnější a instinktivnější. Typickým příkladem stínu je nepohřbený nebožtík – podvodník, zločinec, sebevrah nebo prostě jen dlužník – kterému hrdina zaplatí pohřeb, a jehož duch se pak vtělí do jeho průvodce.¹²⁵

V některých pohádkách však takováto stínová postava hrdinu neprovází, nýbrž hrdina sám se vyznačuje jak pozitivními, tak negativními až démonickými rysy. Hrdina tedy může obsahovat stín sám v sobě či v podobě stínového průvodce. Většina pohádek pak nějakým způsobem hovoří o procesu integrace stínu, tj. přijetí těchto stinných stránek a jejich začlenění do struktury osobnosti. To pohádka zobrazí závěrečnou proměnou průvodce do lidské podoby či – v případě hříšného nebožtíka – vysvobozením jeho duše. (Už samotné vykoupení nebožtíka hrdinou ostatně předznamenává, že hrdina za svůj stín přijímá odpovědnost.)

Stín může mít ale také své ryze destruktivní aspekty, které představují neintegrovatelnou část zla v lidské psychice, a té je naopak třeba tvrdě vzdorovat.

Islandská pohádka *Princ Ring*, na které autorka projevy stínu ilustruje, obsahuje obě podoby tohoto archetypu: jednu v podobě psa Snati-Snatiho, který představuje

¹²⁵ Rudolf Starý uvádí ve svých *Potížích s hlubinnou psychologií* nejrůznější příklady tohoto archetypického motivu „Ego-Superego“ v literatuře a umění všech národů – Kain a Ábel, Jákob a Ezau, Gilgameš a Enkidu, Faust a Mefistoteles, Dr.Jekyll a Mr.Hyde apod; celá galerie stínových postav se vyskytuje v díle F.M.Dostojevského či F.Kafka. (STARÝ 1990: 114)

instinktivní, pudovou stránku člověka a je jakousi komplementární součástí hrdiny, a druhou v postavě perfidního zlovolného ministra Raudera, který se hrdinu snaží zničit.

Pes jako pomáhající průvodce tedy představuje pozitivní stinné stránky člověka, jakousi neznámou, ale blahodárně působící část lidské psyché. Motiv psa je samozřejmě dále amplifikován: od antické symboliky psa jako garanta věčného života (například podsvětní Kerberos nebo psi zobrazení na římských hrobech), přes egyptského podsvětního boha Anubise se šakalí hlavou, který sesbíral rozkouskované tělo Osiridovo a za nějž se převléká kněz provádějící mumifikační rituál, až k psovi, který provází řeckého boha léčení Asklepia (pes je spojován se schopností léčit, protože zraním trávy dokáže vyléčit sám sebe).

Proti tomuto pojetí psa jako přítele, ochránce či průvodce člověka však můžeme postavit také psa jako tvora, jehož je třeba se obávat, neboť přenáší zuřivost, vzteklinu či mor. Každopádně je však pes zvířetem nejdokonaleji sžitým s člověkem; představuje „*esenci vztahu jako takového*”. (Ibid.: 104)

Pes Snati-Snati v pohádce *Princ Ring* však navíc není skutečný pes – tak jako mnoho jiných kouzelných průvodců hrdinů se v závěru ukáže být začarovaným princem, který v psí podobě čekal na vysvobození. Tento pes je totiž obrazem „*instinktivní touhy, která se posléze promění v lidskou vlastnost. V tomto animálním pudu, který musí a chce být integrován se skrývá hlavní hrdinův rys. Pes je hrdinova komplementární instinktivní stránka a její integrace vede k sebeuskutečnění hrdiny v trojrozměrném životě.*” (Ibid.: 104)

Postava pomlouvačného ministra Raudera, představující onu vpravdě negativní část stinné strany člověka, je podle autorky v severských pohádkách častá a představuje „*destruktivní aspekt hrdinova stínu*”, který zasévá nepřátelství a nejednotnost. (Už v jeho jménu – neboť často bývá nazýván také Rot nebo Rothut, rudý klobouk – prý můžeme spatřovat – zřejmě vzhledem k psychologické symbolice barev – náznak jeho násilnických emocí.) „*Princ je až příliš dobrý a pasivní, takže Rauder představuje jeho zatím neintegrované¹²⁶ temné emoce a impulsy – žárlivost, nenávist a vražednou vášň.*” (Ibid.: 100)

¹²⁶ Ukáže se totiž, že i tento destruktivní aspekt stínu je nakonec možné přece jen do jisté míry využít – viz dále.

Důležité je však, že nakonec i takto jednoznačné zlo má v pohádce svou v zásadě kladnou úlohu, a to celkem přímo pro hrdinu – podstatnou funkcí zlého ministra je totiž vytváření úkolů, v nichž se princ může vyznamenat – ačkoli jsou původně vymyšleny pro jeho zničení. „*Zlý stín má pozitivní hodnotu v tom ohledu, že prince podnítí k hrdinskému činu. Je v něm luciferský aspekt, který přináší světlo. V nevědomí je hnací silou, která je špatná jen potud, pokud nerozumíme její funkci.(...) Rauder je stejně jako Mefisto bezděčným prostředkem vnitřního růstu.*” (Ibid.: 100-101)¹²⁷

Podobné pohádky tedy ukazují, že zlé podněty jsou pro nás prostředkem k rozšíření vědomí: „Jakmile jsme schopni spatřit svou vlastní chamtivost, žárlivost, zlobu, nenávist atd., dovedeme je použít pozitivně, neboť takové destruktivní emoce v sobě ukrývají mnoho života. Pokud se k této energii dostaneme, můžeme ji využít k pozitivním cílům.” (Ibid.: 101)

Rauderova postava totiž není ani tak zvířecí či instinktivní, jako spíše temná a rafinovaná, což jsou vlastnosti stínu, jichž si hrdina může a má být vědom, ba co víc: jsou to obsahy, které splývají s archetypem hrdiny a mají v něm být obsaženy. Dokud se tedy Rauderovo zlo projevuje v podobě zadávání nesplnitelných úkolů, má pozitivní funkci. Rauder se však nakonec pokusí hrdinu zavraždit, a to je okamžik, kdy propadl své animální, čistě destruktivní vášni (to, že v rozhodujícím okamžiku Raudera napadne a odzbrojí právě pes, interpretuje autorka s poněkud komplikovanou logikou tak že jej „přemohlo zvíře“¹²⁸). Nakonec se tedy Rauder přeci jen stane zástupcem té části neintegrovatelného zla v lidské psychice, která se vzpěčuje jakékoli sublimaci, a proto musí být vyvržena.

„*Jeden alchymista poznamenal,*” píše autorka (čímž navazuje na Jungovo zvýznamňování alchymistických jakož i gnostických, mystických a jiných religiálních textů), „*že prima materia obsahuje určité množství terra damnata (prokleté země), jež*

¹²⁷ Podobné je pojetí Jidáše a jeho zcela klíčové úlohy pro křesťanství v románu Nikose Kazantzakise *Poslední pokušení Ježíše Krista* (a následně ve slavném filmu *Poslední pokušení*), které vyvolalo svého času obrovské pobouření a pohoršení v křesťanských kruzích; dílo bylo církví zavrženo a odsouzeno. (KAZANTZAKIS 1987)

¹²⁸ Zvykli jsme si, že psychologické interpretace nepoužívají běžnou racionální logiku a že ji v často mnohovrstevnatém, víceznačném a poněkud mystickém výkladu, v němž jedna skutečnost může kupříkladu odkazovat na něco zcela vnitřního a zároveň naprosto vnějšího, neradno hledat. Přesto se konstrukce, ve které je pes, zobrazující do té doby ryze pozitivní stránku stínu (v protikladu k ryze negativnímu Rauderovi), náhle použít jako příměr naopak té nejdestruktivnější zvířecosti, tj. toho nejhoršího aspektu negativní stránky stínu, jeví jako dosti zkonstruovaná.

vzdoruje všemu úsilí o proměnu, a musí být proto vyloučena. Všechny temné impulzy se k vysvobození nehodí; těm skrz naskrz zlým nesmíme dovolit, aby se vymanily – musí být přísně potlačeny. (Ibid.: 105, zdůraznila autorka)¹²⁹

Z toho je tedy patrné, že výraz integrace stínu je třeba používat spíše pro dětinské, primitivní, nerozvinuté stránky vlastní povahy, tak jak je v pohádkách nacházíme v obraze dítěte, psa či cizince.¹³⁰ Naproti tomu však existují vskutku smrtelné impulzy, které mohou člověka zničit a jež je třeba odmítnout, neboť „*člověk musí být občas tvrdý a nesmí akceptovat všechno, co z nevědomí vyvstane.*” (Ibid.: 105)

Až doposud jsme hovořili o archetypu stínu všeobecně; typické je přitom, že stín provází především mužského hrdinu. Některé pohádky – ač jich zdaleka není tolik – vyprávějí také o hrdince a jejím stínu (který autorka nazývá ženský stín). Obvyklé schéma pohádky s ženskými hrdinkami přitom vypráví o hodné a zlé sestře (ta hodná bývá také často zanedbávána či nucena k nejhorším pracím), z nichž první je odměněna a druhá potrestána. Toto schéma však odkazuje spíše ke dvěma aspektům animy (viz kapitola...) než k ženskému stínu. Ten se totiž v pohádkách vynoří jen zřídka, protože ženy nebývají od svého stínu odděleny tak ostře jako muži:

„Přirozenost a kultura bývají u žen ve větší rovnováze než u mužů. Ženská psyché má zjevný sklon k výkyvům mezi já a stínem – pohybuje se mezi já a stínem podobně lehce, jako měsíc dorůstá od novoluní k úplňku a opět ubývá.” Pokud přece jen

¹²⁹ Jung pokládal alchymii za paralelu lidského nevědomí a v látkových operacích, které popisovali a prováděli alchymisté, spatřoval projekce psychických procesů – jak popsal zejména ve studiích shromážděných v knize *Psychologie a alchymie* (1936-37). V základním alchymickém procesu proměny prvotní hmoty (*prima materia*) ve zlato spatřoval mnoho psychologických paralel; např. třem vývojovým stupňům, jimiž podle alchymistů *prima materia* při tomto procesu prochází, odpovídají podle něj tři stupně ve vývoji lidského vědomí. (JUNG 2006; FRANZ 1998: 127-128 aj.; STARÝ 1990: 38-39 aj.)

¹³⁰ Zde se sluší podotknout, že v našich pohádkách (např. u Erbena, ale také u Němcové) se častěji než pes vyskytuje jako průvodce vlk (*Živá voda*), kůň (*Princ Bajaja*), popř. dokonce vlk, medvěd a lev (*Drak dvanáctihlavý*). (ERBEN 1980; NĚMCOVÁ 1978) V prvním případě by myslím bylo celkem namístě interpretovat postavu vlka jako hrdinův stín – nejen pro jeho příbuznost se psem, ale také pro jeho skutečnou podstatu – je totiž duchem nebožtíka-dlužníka, kterého hrdina zaplacením jeho dluhu vykoupil a jeho duši tak vysvobodil. V případě tří zvířecích průvodců by se nejspíš s použitím rozličných amplifikací a dobré vůle daly pěkně rozlišit různé aspekty stínového archetypu.

V případě Bajajova koně by však bylo zcela jistě třeba vést interpretaci jiným směrem; Bajajův kůň je veskrze pozitivním elementem, v němž by myslím bylo přes jeho zvířecí povahu chybné spatřovat jakoukoli animálnost – nejen proto, že mluví a že se po celou dobu vyznačuje výhradně laskavostí a moudrostí; zdá se také, že kůň je pro svoji býložravou, ne-dravou povahu a zároveň pro svou zřetelnou domestikovanost a partnerství s člověkem symbolem povýtce neanimálním (pes je ovšem také plně domestikován, ale zároveň má dravou povahu šelmy). Je dost možné, že freudovská interpretace by v Bajajově koni spatřovala symbol Superega jakožto jakési vyšší, ušlechtlejší složky osobnosti. V rovině jungovské psychologie by pak bylo možné uvažovat o Bajajově koni jako o obrazu bytostného Já.

k oddělení stínu u žen dojde, může za to obvykle jejich animus, a problém stínu se tedy nejčastěji proplétá s problémem anima (Ibid.: 131) – viz také kapitola...

Jako typický příklad ženského stínu uvádí autorka postavu Chundelky ze severské pohádky *Chundelata čepička*. Chundelka je jednou ze dvou sestřiček, které se působením kouzla narodí dlouho bezdětné královně. Zatímco jedna dívka je krásná, Chundelka je ošklivá: má hlavu a tvář pokrytou zmuchlanými chomáčky vlasů a přicválá na kozlovi. Podobně jako průvodci mužských hrdinů i ona provází svou sestru a rozhodujícím způsobem jí pomáhá, a nakonec se sama promění v krásnou dívku.

Chundelka představuje nový impulz k obnově citových vztahů k hlubinám nevědomí a k přírodě, které byly v kolektivním vědomí zanedbány. Tomu napovídá předchozí bezdětnost královského páru, která vždy svědčí o tom, že „*bylo přerušeno spojení s tvořivým základem psyché a že zeje hluboká propast mezi hodnotami a idejemi kolektivního vědomí a temným životadárným základem nevědomých archetypových procesů proměny.*” Rada žebračky, aby královna vylila pod postel vodu, v níž se umyla (a později snědla květinu, která tam vyrostle) má vést k obnově tohoto spojení: uchovat špinavou vodu v ložnici pravděpodobně znamená, že by královna neměla odmítat svou vlastní temnou stránku.

Chundelka, která z těchto magických úkonů vzejde, je démonické povahy – jezdí na kozlovi a je chlupatá jako zvíře – a svou podstatou náleží k dionýskému, chtonickému a pohanskému světu. Své sestře ale pomůže k cestě za štěstím a v závěru pohádky se sama promění. Podle autorky je to „*hezký příklad nevědomé přirozenosti, která sama vede člověka k tomu, aby dosáhl nové, vyšší úrovně vědomí. Tento impulz má původ ve stínu a postupně se zcela polidští.*” (Ibid.: 133-135)

Navíc se nakonec Chundelka spolu se svou sestrou provdají za krále a prince. Tato „*nová kvaternita*”, která tímto dvojitým sňatkem vzniká, je „*modelovým zobrazením bytostného Já*”, k jehož dosažení více či méně zřetelně směřují všechny pohádkové příběhy. (Ibid.: 135-136)¹³¹

¹³¹ Onou kvaternitou v podobě čtyř „zastavení”, která čekají hrdinu na jeho cestě, a která nakonec tvoří kruh, a posléze čtyř osob, které se v závěru pohádky harmonicky spojí, se autorka zabývá i na jiných místech. V oně kruhové cestě hrdiny, zobrazující proces jeho narůstajícího osamostatňování – individuaci – spatřuje tak jako Jung (a podle něj) princip mandaly, a celou pohádku vykládá jako jakýsi „*energetický proces proměny uvnitř bytostného Já*”. (FRANZ 1998: 107-108)

1.3.4. Animus a Anima aneb osudová touha

Archetyp animy jako jakýsi praobraz ženy v psyché muže je v jistém – velmi širokém – smyslu obsažen pochopitelně v každé ženské postavě, o jejíž získání hrdina usiluje. Typickým zobrazením animy jsou však takové příběhy, v nichž vystupuje silná, nespoutaná a démonická ženská postava, která hrdinu fascinuje a je pro něj svůdná a nebezpečná. Takováto postava bývá nějakým způsobem spjata s přírodou a v evropských pohádkách mívá často podobu nějakého pohanského netvora; autorka uvádí skandinávskou pohádku *Lesní žena*, v níž vystupuje anima v podobě trojí ženy, která hrdinu na celý život poznamená šílenstvím. Indiánská pohádka *Hvězda zase vypráví* o dívce s jiskrnými očima – hvězdě, která sestoupila na zem, ale život s ní končí nakonec pro hrdinu tragicky. Setkání s animou tedy bývá osudné, neboť, „*podlehnout jí znamená ztratit schopnost lidského kontaktu a zcela zdivočet*“, popř. zešilet nebo zemřít. Anima bývá smrtící a strašlivá, a příznačné je, že nejfatálněji působí na muže, jehož já a síla vůle jsou slabé.

Na druhou stranu její úplné potlačení a odmítnutí znamená ztrátu ducha a energie – což zobrazuje jiná skandinávská pohádka, v níž se mladý muž sám nešťastnou náhodou zmrzačí, poté co odmítne nezvyklé přání tajemné dívky. To naznačuje, že potlačíme-li animu – většinou z konvenčních důvodů -, pak se tím „*psychicky zmrzačíme*“ Tak jako s archetypem stínu je tedy i s archetypem animy potřeba zacházet jaksi přiměřeně – ani ho nepotlačit, ani mu nepodlehnout. (Ibid.: 109-118, cit.116, 115)

Archetyp animy bývá ovšem zobrazen také v klasické postavě začarované princezny. Ta se někdy může objevovat v jiných podobách – např. jako čarodějnice či zvíře – a často klade hrdinovi různé překážky: zadává mu smrtelně nebezpečné úkoly či mu dává hádanky – to potom znamená, že „*anima nerozumí sama sobě a že dosud není na svém pravém místě uvnitř celého psychického systému.*“

Začarovaná princezna bývá často náladová, svévolná, uráží se nebo propadá vzteku a hysterii; pokud však hrdina dostojí svému hrdinství a vysvobodí ji, zbaví ji jejích démonických vlastností a přivede ji k vyššímu vědomí. Toto „zkrocení“ zlé či svéhlavé princezny pak symbolizuje náležitou integraci animy do struktury osobnosti. (Ibid. 109-119, 130)

Ženský animus, tj. vnitřní archetypální obraz muže v psyché ženy, není pouhou inverzí animy, protože žena se svou vnitřní mužskou postavou zachází pochopitelně jiným způsobem než muž se svou animou: „*Muž má ve svých primitivních vlastnostech sklon zabíjet jako lovec a válečník, a animus, protože je mužský, jako by tuto tendenci sdílel. Na druhé straně ženy slouží životu a anima vede muže hlouběji do života. Vystupuje-li ve vyprávěních anima, nesetkáme se často s jejím smrticím aspektem; pro muže je mnohem spíše archetypem života.*” (Ibid.: 137-138)

Animus tedy ženu ohrožuje a vzdaluje životu. V pohádkách jeho postava často souvisí s říší duchů a krajinou smrti; autorka uvádí francouzskou pohádku *Choť smrti* a její stejnojmennou cikánskou variantu, v nichž si dívka vezme za muže Smrt (v cikánské variantě dívka šokem zemře, ve francouzské se dívka z říše Smrti vrátí, ale zjistí, že mezitím uběhlo pět tisíc let). Animus se často objevuje v podobě opravdové personifikace smrti, neboť animus u ženy může působit vskutku pustošivě – jakoby ji odřízne od účasti na životě a ona se pak cítí neschopná dál žít. (Ibid.: 138-139)

Dalším příznačným rysem anima je to, že když se pokouší přerušit vztahy ženy k vnějšímu světu, může na sebe vzít podobu otcovské postavy. Tak jako ve francouzské verzi *Choti smrti* odmítá dívka všechny nápadníky (a teprve když se o ni uchází Smrt, souhlasí), také v pohádce bratří Grimmů *Drozdibrad*¹³² dívka na počátku odmítá pohrdavě a s posměchem všechny nápadníky. (FRANZ 1998: 137-139, GRIMMOVÉ 1988: 86-88)¹³³ Princeznino odmítání nápadníků a její povýšenost a nedosažitelnost přitom souvisí právě s tím, že žije sama se svým otcem, a je typickým postojem ženy, kterou ovládá animus.

„*Povýšenost dcery údajně vyvolala otcovo zoufalství, ale ve skutečnosti váže otec často svou dceru na sebe, a budoucím nápadníkům tak klade do cesty překážky,*” píše autorka.¹³⁴ Podle ní jde přitom o „*typickou ambivalenci rodičů, kteří svým dětem*

¹³² V námi používaném vydání se pohádka jmenuje *Král Drozdibrad*, v některých českých verzích se pohádka jmenuje také *Král Drozdí brada*.

¹³³ Z českých pohádek je modelovým případem tohoto typu pohádky klasická *Pyšná princezna* (název filmové podoby), resp. *Potrestaná pýcha* od Boženy Němcové. Také hrdinka této pohádky, princezna Krasomila, odmítá všechny vznešené nápadníky, protože jí žádný není dost dobrý (zajímavá by byla freudovská interpretace její repliky, že vyobrazený král není hoden, aby ji zavázal sťevíček...), také ona je za svou zpupnost potrestána – viz dále. (NĚMCOVÁ 1978)

¹³⁴ Vzpomeňme ostatně na Bettelheima, který (v souvislosti s motivem zvířecího ženicha – viz kap...) říká, že dívka dokáže naplnit zralý sexuální vztah pouze tehdy, překoná-li svou oidipovskou lásku k otci – a to je možné, jen pokud otec sám se sňatkem souhlasí nebo ji k němu dokonce přiměje, tj. pokud se sám její lásky v jistém smyslu vzdá.

brání v životě, ale zároveň nemají trpělivost, když jejich děti nejsou schopny vyrazit do života.” (FRANZ 1998: 139-140)

Takovýto otcovský komplex, částečně připomínající freudovské teorie, lze dobře rozeznat právě v *Drozdibradovi*: král se tak rozhněvá, že přísahá, že dá dceru prvnímu žebrákovi, který přijde k jeho dveřím. (GRIMMOVÉ 1988: 86) V některých podobných příbězích není role otce takto zdůrazněna, nýbrž animus v podobě žebráka princezně něčím učaruje – krásným zpěvem, zlatým kolovratem apod.¹³⁵

Podstatná je ovšem následující fáze, ve které musí princezna žít v bídě a lopotě a je různým způsobem pokořována. Navíc nahlédne Drozdibradovo bohatství a tváří v tvář svému bědnému osudu začne hořce litovat, že si Drozdibrada nevzala. „*Pro ženu posedlou animem je typická lítost nad tím, co propásla,*” říká autorka a dodává nesmlouvavě: „*Bědování nad něčím, co by bývalo mohlo být, je falešný pocit viny, jež je zcela sterilní.*” (FRANZ 1998: 142)

Dalším příznakem působení anima je podle ní princeznina neschopnost vykonávat domácí práce, kterou nepřipisuje jednoduše jejímu původu a vychování, nýbrž zase její posedlosti animem – tento stav ženské pasivity, podobající se vytržení, se prý vyznačuje ztrátou nálady, leností a skelným strnulým výrazem.¹³⁶ Situaci hrdinky v tomto pro ni trpkém období je psychologicky interpretována takto:

„Vznosné cíle animus často kompenzuje tím, že ženě vnutí život, který je hluboko pod jejími skutečnými schopnostmi. Když se nedokáže přizpůsobit tomu, co neodpovídá jejím dalekosáhlým ideálům, oddá se z čirého zoufalství nízké práci. Jedná se o myšlení v extrémech: Nemohu-li se provdat za boha, vezmu si všivého žebráka. Zároveň se však

¹³⁵ Ani v *Drozdibradovi* není tento motiv okouzlení animem zcela potlačen – ve verzi použité M.-Louisou von Franz na sebe žebrák upoutá pozornost hrou na housle, v námi porovnávaném vydání hraje žebravý muzikant na loutnu a zpívá. V obou případech jde však pouze o motiv prvotního upoutání; sňatek princezny s žebrákem je poté nedobrovolný, vynucený otcem. (GRIMMOVÉ 1988)

V *Potrestané pýše* okouzlí Miroslav princeznu nejen svým zahradnickým uměním, ale také opět hudbou (hrou na harfu a zpěvem), ale oproti předchozím případům se do něj princezna sama zamiluje. (NĚMCOVÁ 1978)

¹³⁶ Nutno podotknout, že v pohádce nejde vpravdě o pasivitu, nýbrž o to, že princezna plést košíky ani přist prostě neumí a není zvyklá pracovat, takže její hebké ruce brzy krváčí. (srov. GRIMMOVÉ 1988: 87) Dopřejme nicméně autorce jistou míru jakési „psychologické licence”, na kterou jsme si ostatně již zvykli.

Dále je také nutno přiznat, že v této fázi příběhu se naše poněkud již uhlazená pohádka *Potrestaná pýcha* opět dosti výrazně odchyľuje od popsaného modelu: princezna Krasomila nejenže s Miroslavem odejde dobrovolně, ale s chutí se také pouští do všech prací, a ač je ve své hrdosti také několikrát ponížena, svého rozhodnutí nelituje. (Tato větší míra „opracování” pohádek směrem k zřetelnějšímu mravnímu náboji – v tomto případě ve smyslu zřetelnějšího „napravení” princezny – je pro Němcovou příznačná a pochopitelně nepřispívá k odhalení hlubinných psychologických struktur.)

upevňuje a rozvíjí neústupná, bezmezná pýcha živená skrytým fantazijním životem, žena vášnivě sní o velké slávě a cti. Pocity méněcennosti a fantazie jsou vzájemně spjaty." (Ibid.)¹³⁷

Jeden z vrcholů hrdinčina pokoření v pohádce nastane, když je donucena prodávat na trhu hliněné nádoby: princezna se za svou ubohou situací stydí (co kdyby ji viděl někdo z královského dvora), a navíc o své kastroly a hrnce přijde, když na tržišti vjede opilý husar na koni a všechno nádobí jí rozbije. (GRIMMOVÉ 1988: 88) Tato scéna prý zobrazuje situaci, kdy žena je nucena prodávat své ženství (hrnce a nádoby jakožto ženské symboly), a to „*příliš levně a příliš kolektivně*". Žena posedlá animem (který ji jakoby zbavuje ženství) totiž pociťuje odcizení vůči mužům a „*podniká zoufalé pokusy vyrovnat to, co ztratila, když ji animus mužům násilně odcizil.*" (FRANZ 1998: 143)

Důsledkem však je, že slepě vběhne do nové katastrofy: opilý neurvalý husar symbolizuje brutální emocionální výbuch anima, který na ni znovu útočí. Tato erupce divokého, neovládaného anima ukazuje, že okázalé vystavování jejího ženství nefunguje. Poslední ponížení pak přichází, když se hrdinka účastní jako služtička Drozdibradovy svatby, a v tanečním sále jí přede všemi hosty vypadají zpod sukní zbytky jídla, které si chtěla odnést domů. Teprve po tomto zostuzení se pokořená princezna dozvídá, že Drozdibrad, její žebravý muž i opilý husar na tržišti jsou ve skutečnosti jedna a táž osoba. (Po tomto zlomení její pýchy následuje šťastná svatba s Drozdibradem.)

Animus tedy vystupuje ve třech různých rolích; tyto tři protikladné podoby jsou samozřejmě dále amplifikovány (včetně zvířecího aspektu husara na koni) a přirovnávány k podobám, jež na sebe bere bůh Wotan, který někdy obchází jako žebrák a jindy bývá nočním jezdcem, za nímž pádí nocí divocí bojovníci s hlavami v podpaží. (Tito mrtví válečníci se svým vůdcem loví v lesích jako zlí duchové a pohled na ně přináší smrt. Wotanův kůň však naproti tomu představuje pozitivní instinktivní impulzy.)

¹³⁷ Podobně jako v předchozím případě ani zde nelze psychologický výklad této situace srovnávat s pohádkou doslova: víme, že v *Drozdibradovi* si princezna vzít žebráka rozhodně (alespoň vědomě) nechtěla, stejně jako se nízké práci neoddává z vlastní vůle (nepočítáme-li princeznu Krasomilu, o níž už v tomto smyslu byla řeč); tak jako ve freudovské interpretaci i zde je pohádka pojímána jako vyjádření nevědomých impulzů a motivů.

Aspekty anima jsou každopádně jak zlé, tak pomáhající; animus může být pro ženu velmi destruktivní (autorka poukazuje ještě na několik příběhů, zobrazujících ženu posedlou animem), ale zároveň nabízí obrovskou energii. Problematika tohoto archetypu ve vztahu k lidské psyché a jeho projevů v pohádkách se jeví jako dosti komplikovaná; jisté je, že integrace anima do struktury ženiny osobnosti je zřejmě v každém případě velmi obtížná a bolestná, což autorka jen potvrzuje:

„Způsob jak se vypořádat s problémem anima spočívá v tom, že její žena protrpí až do hořkého konce. Opravdu neexistuje řešení, které by neobsahovalo utrpení – trápení jako by k životu ženy patřilo.“ (Ibid.: 145)

1.3.5. Amplifikace aneb kroužení kolem smyslu

Hlubinná psychologie, či jungovská archetypová psychologie, jak ji nazývá M.-L.von Franz, představuje další z možných přístupů k pohádkovým vyprávěním, který je v jistém smyslu podobný přístupu freudovskému – neboť tak jako on nalézá v pohádkách zobrazení procesů psychického vývoje lidské osobnosti – ale zároveň je zásadním způsobem odlišný.

Namísto snahy o dešifraci, o jakési jednorázové a definitivní odhalení smyslu, ke kterému směřuje freudovská interpretace a který významy pohádkových příběhů nutně redukuje, se totiž hlubinně psychologický způsob výkladu snaží naopak o restituci tématu, tj. obnovení, navrácení či obohacení smyslu.¹³⁸ Hledáním obrazů a motivů podobných a příbuzných tomu, který se snažíme interpretovat, se pokouší načrtnout tahy jednotné archetypální struktury, kterou nelze nikdy přímo uchopit; rozvíjením nejrůznějších mytologických a kulturních souvislostí pak jakoby neustále krouží kolem smyslu, který nelze přímo pojmenovat.

Dalším rozdílem je, že oproti Freudovu důrazu na první fázi ontogeneze, v níž dochází k vyčlenění ega a sebeidentifikaci s ním, se hlubinná psychologie zabývá psychickým zráním v období dospělosti, ve kterém postupně dochází k integraci já (ega) a bytostného Já (Selbst, ipse). Tato cesta, jejímž cílem je zralé ipse jakožto výraz konečné celistvosti osobnosti, je nazývána individuací a mnohdy bývá těžká a bolestivá, neboť vyžaduje přijmout a začlenit do struktury osobnosti také odpudivé a dosud

¹³⁸ Srov. BORECKÝ 1990.

potlačované vlastnosti. Během ní se ipse vynořuje ve vědomí v podobě archetypálních obrazů, přicházejících z instinktivních a nevědomých oblastí, a tyto obrazy slouží jako určité signály; vnímání a prožívání těchto obrazů – také formou interpretace pohádek a snů – vede duši po oné cestě směřující k sebenalezení.

Výklad pohádky, vztahující její zápletky a konflikty k problematice lidské duše, však nemůže být v hlubinném výkladu (narozdíl od klasické psychoanalýzy) používán k osobní identifikaci; vnitřní pochody a duševní procesy, které pohádka zobrazuje, jsou totiž nejen velmi spletité a často rozporné (to ostatně v psychoanalýze taky), ale nesou navíc mnohem obecnější, abstraktnější a kolektivnější významy. Narozdíl od Freuda, který vše náboženské zamítá jako iluzi, se totiž hlubinná interpretace nechává inspirovat také religiózními oblastmi jako je gnóze, mystika či alchymie, a v těch pak nachází paralely psychických procesů. Tak se stává, že bývá někdy obviňována z nevědeckosti a jakési neurčité mystičnosti.

Podivuhodná provázanost souvislostí, které Jungova hlubinná psychologie nalézají v nesmírném prostoru zdánlivě naprosto vzdálených jevů, vypadá mnohdy vskutku tajuplně; je však velmi těžké posoudit, zda určitá mlhavost, tajemnost, mnohoslibnost a podezřelá mnohoznačnost výkladu není prostě nutným příznakem odvahy a riskantnosti ponoru do takové hloubky, ve které se slévá obrovský kulturní materiál lidstva s temnými vodami něčeho tak neuchopitelného a nehmatatelného, jako je lidské nevědomí, a ze které vyvěrá pramínek něčeho tak nefyzického a vpravdě nevědeckého, jako je lidská duše.

2. Pohádka a společnost

Poté, co jsme nahlédli pohádku jako vysoce symbolický fenomén, který v sobě uzavírá nejrůznější psychické významy, zobrazované pomocí více či méně zašifrovaných obrazů a důmyslných metafor, může se jevit jako zhůvěřilost hledat v pohádce ještě něco jako „otisk skutečnosti“. Vypadá to skoro, jako by si pohádka se skutečností jen tak hrála, používajíc přitom reálný svět jenom jako jakousi kulisu, se kterou nakládá zcela libovolně tak, aby vyjádřila ony skryté, mnohem hlubší a na hmotnou skutečnost nepřiliš vázané významy.

Přesto je jasné, že pohádka odráží a zobrazuje nejen mnoho z naší skutečnosti psychické, ale i z toho, co bylo v době jejího vzniku společenskou či přírodní realitou. Pátrání po stopách reality v pohádkách přitom nemusí být jen bádáním historickým, které z pohádky vysuzuje, jak vypadal svět v dávných dobách (přičemž z již známých důvodů nutně zůstává těžko zodpověditelnou otázkou v *kterých*, čímž se hodnota takového bádání značně problematizuje), nýbrž může velmi zajímavě přispívat k pochopení zákonitostí pohádky jako žánru. V pohádce může být totiž zajímavý nejen otisk oné historické skutečnosti samé, ale také a především způsob, jakým s ní pohádka nakládá, respektive jak ji deformuje.¹³⁹

Vztahem pohádky a sociální reality, tj. tím, do jaké míry a jakým způsobem jsou v pohádce zobrazeny sociální instituce a vztahy dané společnosti (zejména společenské uspořádání, obřady, obyčej, víra, ale i kultury a pověry) se zabýval V.J. Propp zejména ve studii *Historické kořeny kouzelné pohádky* (1946), a také ve studiích *Rituální smích ve folkloru*, *Motiv zázračného zrození*, *Oidipus ve světle folkloru* a *Folklor a skutečnost*¹⁴⁰. Z těchto prací budeme ve většině kapitol této části vycházet; dále budeme příležitostně

¹³⁹ Všeobecně bude patrně přesnější užívat pouze pojmu realita či skutečnost. Přívlastek „historická“ totiž implikuje možnost nebo alespoň snahu o uvedení do kontextu historického času, což je u folklorního materiálu (vzhledem ke způsobu jeho tradování, tj. vlastně neustále obnovované konzervaci) v principu obecně problematické. Pátrání po stopách skutečně historické skutečnosti ve folkloru je nicméně do jisté míry možné, ale jednak se týká spíše jiných žánrů než je pohádka (např. lidové písně), a jednak přísluší historikům, takže tato práce se jím nezabývá.

¹⁴⁰ U nás všechny tyto studie vyšly souhrnně v knize *Morfologie pohádky a jiné studie* (PROPP, V.M.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, H&H, Jinočany 1999). První studie se vztahuje pouze ke kouzelné pohádce (tak jak byla Proppem definována – viz. kap.8.1.1./II.), ostatní studie se zabývají i jinými strukturálními typy.

odkazovat na Frazerovu *Zlatou ratolest*¹⁴¹ a samozřejmě na konkrétní pohádkový materiál.

Tato část práce nebude vůbec – narozdíl od předchozích a některých následujících – sledovat tento typ bádání na rozboru jednotlivých pohádek, neboť se v tomto případě nejedná o metodu komplexní interpretace příběhů jako celků, nýbrž o přístup, který pátrá po stopách společenské reality napříč celými soubory pohádkových látek.

2.1. SOCIÁLNÍ INSTITUCE A VZTAHY K POHÁDCE

Velmi často se sociální realita v pohádkách ukazuje v podobě společenských vztahů a obyčejů dané společnosti. Ty mohou být v pohádce zobrazeny rozmanitě a ve značně šíři (tak jako jsou rozmanité samotné sociální struktury), nicméně jeden aspekt sociální organizace se výrazně dotýká každé společnosti – je to způsob, jakým lidé zakládají rodinné svazky, a to zejména v případě, jde-li o vládce společnosti.

Podle Proppa pohádka zřetelně zobrazuje někdejší způsoby sňatku – daleká cesta za nevěstou, která je typická pro mnohé pohádkové hrdiny, tak odráží princip exogamie, který bránil muži vybrat si nevěstu uvnitř vlastního kmene. Pohádka také zachycuje pravidla následnictví vlády: „*Například vidíme,*“ říká Propp, „*že se hrdina často stává králem. Či trůn však získává? Ukazuje se, že to není trůn jeho otce, nýbrž tchána, kterého přitom nezřídka připraví o život.*“ (PROPP 1999: 155)

Tuto myšlenku, interpretující motiv získání nevěsty i s trůnem jako odraz matrilokality, Propp na tomto místě dále nerozvíjí, ovšem je třeba dodat, že pohádková optika může takového otce nevěsty, kterého je třeba zabít, transformovat např. do černokněžníka, který dívku vězní (v některých pohádkách, např. u Erbena, je tato transformace dokonce zřetelná v postavě otce-černokněžníka), případně i do draka, kterému je dívka zasvěcena. Těžko ovšem pak soudit, zda hrdinovo přemožení kouzelníka či draka odráží přímo princip zabití krále, o kterém píše zevrubně např. Frazer ve *Zlaté ratolesti* (FRAZER 1994: 236-252), a zda tedy můžeme takovýto princip považovat tímto za doložený, či zda reflektuje už jen symbolické zabíjení

¹⁴¹ FRAZER, J. G.: *Zlatá ratolest*. Mladá fronta, Praha 1994

tchána a ritualizované zmocňování se nevěsty, které funguje v některých společnostech dodnes. (Na tomto místě je už patrné, jaké metodologické nástrahy na nás číhají při uplatňování historického přístupu k pohádkám obecně.)

Motiv těžkých úkolů, které musí hrdina při získávání nedostupné nevěsty splnit, také velmi pravděpodobně souvisí se způsoby předávání vlády – v něm totiž pohádka uchovává obyčej zkoušky magické síly následníka. (PROPP 1991: 170)

Zajímavá je interpretace mýtu o Oidipovi (*Oidipus ve světle folkloru*), založená právě na rozboru společenského uspořádání, resp. vlivu jeho historických proměn na mytologický syžet. Protože se tento mýtus pozoruhodným způsobem odráží i v české pohádce *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, zastavme se u něj blíže:

Obecný pohádkový motiv získání dcery a půli království (příčemž druhou půli dostane hrdina až po králově přirozené smrti) je podle Proppa jen zmírněným obrazem folkloristicky doloženého rituálu zabití krále jeho zetěm. V něm pramení prastarý mytologický motiv apriorního nepřátelství k zeti (ten autor dokládá příklady příběhů z indiánské i jiné mytologie); a toto nepřátelství k zeti je pak folklorním předchůdcem nepřátelství k synovi. (Ibid.: 241-243)

Přesun od strachu ze zetě k strachu ze syna způsobil společenský vývoj, v rámci něhož došlo k proměně společenského systému z následnictví z otce na zetě k následnictví z otce na syna. Tento typ následnictví sice ve skutečnosti konfliktní (v zásadě) není (otec král se z narození syna vždy raduje a mimořádně rozšířeným folklorním motivem je i touha po synovi-následníkovi), to ale není ve folkloru důležité, neboť, jak říká Propp: „*Nové společenské vztahy nevytvářejí nový syžet, nýbrž přenášejí starý konflikt na nové vztahy: syn následník, když vystřídal následníka zetě, přebírá úlohu nepřátelství k otci a jeho zabití. Tak vzniká ve folkloru motiv otcovraždy.*“ (Ibid.: 243)

Protože je ale zároveň strach ze syna v patriarchální epoše nepochopitelný, motivuje ho syžet zpětně: rozuzlením, závěrem příběhu. Zároveň se v rámci přetváření syžetu vědomá vražda nahrazuje nevědomou, záměrná vražda z vlastní vůle je vystřídána vraždou z vůle bohů.¹⁴²

¹⁴² Všimněme si, že tento Proppem popsany mechanismus podivuhodně připomíná nejen Lévi-Straussovy strukturalistické popisy logických myšlenkových operací, které podle něj mýtus reflektuje, ale zároveň i principy freudovské psychoanalytické interpretace (srov. kap.8.2.1./II. a 1.1./III).

Podobně, tedy jako folklorní odraz probíhající proměny společenského řádu, je vysvětlen i motiv sňatku s matkou: na základě obyčeje, podle kterého nastupující vládce zabijí vládce starého a žení se s jeho vdovou, se v důsledku záměny zetě za syna stává nový vládce synem a zároveň ženichem své matky. Proces uvědomování reálných významů tohoto syžetu (jehož podstata je ve skutečnosti výlučně myšlenkového řádu) je pak podle Proppa procesem zrození tragédie (Ibid.: 244, 247, 263).¹⁴³

Závěrem této kapitoly dodejme, že pohádka může společenský řád zobrazovat samozřejmě také mnohem jednodušeji a přímočařeji – nikoli ve smyslu jeho proměn a jejich myšlenkových reflexí, nýbrž jaksí ve smyslu pořádků, které v příslušném sociálním prostředí panují: tak jako např. v balkánských pohádkách odkazuje častý motiv tří synů, soupeřících o přízeň otce, nebo nápadná nepřítomnost žen v konfliktech k tradičně silně patriarchální společnosti – fakt, že ženy jsou často příčinou či jádrem konfliktu, jehož povahu bychom často mohli charakterizovat jako znesvěcení a jehož řešení se odehrává výhradně mezi muži, by dokonce mohl ukazovat na princip krevní msty apod.¹⁴⁴

¹⁴³ Na závěr si dovolueme ještě jednu drobnou, ale z našeho hlediska podstatnou korekci Proppova textu: Pro mýtus o Oidipovi (a pro mnohé jeho interpretace) je bezesporu nejpriznáčnější způsob, jakým je nahlížena problematika osudu. Ten zde není něčím, co existuje nezávisle na lidském konání, nýbrž něčím, co je postupně utvářeno a vlastně podmíněno lidskými snahami onomu (předem zjevenému) předurčení zabránit. Těmito systematickými snahami o zmaření věštby je však hrdina s výsměšnou neodvratností přibližován nezadržitelně právě k jejímu naplnění; onen obávaný osud se tedy nakonec vytváří nikoli navzdory těmto snahám, ale paradoxně právě díky nim (srov. využití tohoto principu jako obrazu psychoanalýzy v závěru kap. 1.1.9. III.).

Podle Proppa je takovéto organické propojení věštby se syžetem přítomno v původním mýtu, ale z pozdějšího folklorního materiálu, tj. z pohádek, se zcela vytratilo, takže motiv věštby tu sice existuje, ale je pouze druhotný a nikterak nepodmiňuje další události. (PROPP 1991: 240)

Toto tvrzení však vyvrací Erbenova pohádka *Tři zlaté vlasy Děda Vševěda*, ve které se také Plaváčkův sudičkami předpověděný osud naplňuje právě díky jeho systematickému odvracení (budoucím Plaváčkovým tchánem): cokoli je učiněno proti jeho naplnění, zapadne naopak přesně do soukolí události, které pak neomylně vedou Plaváčka k jeho předem zjevenému (ale tentokrát šťastnému) konci. Tato česká pohádka tedy pozoruhodným (a zřejmě ojedinělým) způsobem uchovává původní mytologickou podstatu syžetu.

¹⁴⁴ Srov. *Ateš periša-Ohnivý muž. Legendy, pohádky a humorky z Bosny a Hercegoviny*. Argo, Praha 2006. Mimochodem, dalším častým motivem těchto pohádek je překážka v podobě člověka vyžadujícího úplatky.

2.2. ODRAZ NÁBOŽENSTVÍ V POHÁDCE

Dalším ohniskem zkoumání může být vztah pohádky a náboženství. Ten lze nahlížet jednak ve smyslu ovlivnění reálií pohádky reáliemi určitého náboženství – sem by spadala reflexe rituálů či jiných náboženských úkonů pohádkou – jednak ve smyslu ovlivnění syžetu či motivů pohádky určitými náboženskými obrazy, či etického vyznění pohádky ideovým systémem příslušného náboženství. Reflexe rituálů v pohádce se však ukázala natolik zajímavá (zejména z důvodu různých způsobů, jakými pohádka rituál zobrazuje či jakými se k němu vztahuje), že se jim budeme věnovat ve zvláštní (následující) kapitole.

Nyní se tedy podíváme na pronikání náboženských látek do pohádek. Předpokládáme tedy, že obecný směr ovlivnění byl od náboženství k pohádce (i když, jak uvidíme, to není zdaleka vždy tak úplně samozřejmé).

Toto směřování je evidentní v případě, že mezi náboženstvím a pohádkou je velký časový rozestup – tj. když je příslušné náboženství už mrtvé nebo se jeho počátky ztrácejí v předhistorické minulosti. Takovýto případ uvádí Propp, když nalézá v ruských pohádkách ohlasy motivů ze staroindické Rgvédy. Např. postava baby Jagy v lesní chaloupce podle něj odráží podobu *pani lesa*, která vystupuje ve Rgvédě, a je, podobně jako Jaga v pohádce, *matkou divé zvěře* – obě postavy se pak shodují nejenom svou vnější podobou a funkcí, ale nápadná je i shoda okolností a detailů, které je obklopují. Podobně nalézá autor v obecně rozšířeném ruském motivu vítězství hrdiny nad drakem ohlas hymnu, který vypráví o Indrově vítězství. (PROPP 1999:134-136)

Propp vyslovuje předpoklad, že pokud táž forma vystupuje v archaickém náboženství a v pohádce, pak náboženská forma je prvotní a pohádková odvozená. „Každý archaický, dnes už neživý náboženský jev je starobylejší než jeho umělecké využití v současné pohádce“. (Ibid.: 134) Skutečnost, že Rgvéda (která obsahuje nikoli folklorní texty, nýbrž hymny kněží zapsané v ustálené podobě) se v některých motivech s pohádkami shoduje (přičemž Rgvéda je používá spíše lyricky, zatímco pohádka je věcně zapojuje do vyprávění), tedy podle něj znamená, že Rgvéda je starší než dochovaná podoba pohádek a její původně lyrické motivy byly traktovány pastýři a rolníky v epické podobě. (Ibid.: 135-136)

Pokud ovšem srovnáváme živé náboženství a živou pohádku téhož národa, je situace komplikovanější. Křesťanské motivy, které se celkem často (více či méně nápadně) vyskytují v některých sbírkách českých pohádek, jsou evidentně naopak mladší než sama pohádka, ale samozřejmě z pohádky nevycházejí. V některých případech se může jednat o tzv. legendistické pohádky, tj. pohádky, které měly původně podobu legendy (tj. příběhu, ilustrujícího život a skutky svatých či Krista) a až později se jejich poetika přizpůsobila žánru pohádky. Např. v příbězích o tom, jak Pán Bůh chodil se svatým Petrem po světě a co se jim přihodilo, se mohla pozornost přesunout z původně hlavních postav těchto poutníků na postavy, které byly jejich poutí zasaženy – odměněný chudák, potrestaný boháč apod. Jindy mohou být křesťanské prvky ukryty v jinak zcela nenábožensky vypadající pohádce – třeba u nás velmi rozšířený motiv čerta jako škůdce nebo svůdce.¹⁴⁵

Zajímavý je však případ zpětného ovlivnění náboženství pohádkou, který autor popisuje na příkladu kanonizace svatého Jiří, resp. jeho boje s drakem, tak jak jej využila západní církev: Samotné zabití draka bylo součástí mnoha pohanských náboženství, a podle Proppa se tento motiv do pohádek dostal právě odtud. Lidová epická tradice jej pak nejen uchovala, ale ovlivnila jím nevratně podobu zmíněného křesťanského symbolu: „*Popularita svatého Jiří na jedné straně a popularita vítězného zápasu s drakem na straně druhé si vynucují prolnutí obrazu sv. Jiří a zápasu s drakem; církev musela legitimovat toto prolnutí, dávno již dovršené, a kanonizovat je.*“ (Ibid.: 136)¹⁴⁶

Výše uvedené příklady dokládají pronikání určitých náboženských obrazů či motivů do motiviky pohádek. Ovlivnění pohádek náboženstvím příslušného národa či etnika by však samozřejmě bylo možné zkoumat i na úrovni celkového vyznění pohádek – tedy jejich poetiky a etiky. Takovýto směr bádání nás ovšem přivádí na velmi tenký led:

Na jednu stranu by jistě nebylo obtížné vystopovat například v našich pohádkách prvky křesťanské etiky jako je pokání či odpuštění, zatímco v pohádkách německých či

¹⁴⁵ Propp takovýto typ vztahu označuje jako transformaci – v tom smyslu, že pohádka pro své potřeby transformuje náboženský materiál – srov. PROPP 1999: 136.

¹⁴⁶ Ovšem, jak autor uvádí, tento boj byl jako zázrak kanonizován mnohem později, než došlo ke kanonizaci svatého Jiří, neboť jeho zahrnutí do kánonu se církev úporně bránila. (PROPP 1999: 136) Na základě tohoto motivu bývá nicméně tento svatý označován taky jako sv. Jiří Vítězný.

severských, které jsou tradičně považovány za jaksi krutější a méně slitovné, bychom mohli s trochou dobré vůle nalézt stopy přísnější morálky protestantské. Stejně tak bychom pravděpodobně v asijských pohádkách vystopovali myšlenkové koncepty asijských náboženství: např. častý motiv naprosto nenadálé a nezasloužené odměny v indických pohádkách napovídá možnou souvislost s karmickým principem.¹⁴⁷

Na druhou stranu – etické vyznění pohádky je něčím, co může velmi souviset se způsobem i s dobou zpracování příběhu a co se může poměrně snadno měnit v závislosti na úpravách textu. Uvědomme si, jak rozdílnou poetikou se vyznačují jen pohádky české, srovnáme-li pohádky např. Němcové, Erbena a Kubína (nemluvě o pozdějších pohádkách autorských), a vidíme, že pro etické vyznění pohádky hraje velkou roli záměr autora (byť obecným záměrem všech sběratelů bylo nikoli vytvářet text, ale zachytit podobu vyprávění).

Takovýto směr bádání by tedy vyžadoval jak hlubší religionistický (a možná filozofický) ponor, tak důkladnější literárně historický rozbor (ve smyslu srovnávání různých podob textu), který není v intencích této práce. Proto se vrátíme k tomu, jak pohádka reflektuje náboženství nikoli v jeho ideové podobě, ale v jeho konkrétních projevech.

¹⁴⁷ Srov. MERHAUTOVÁ, E.: *Indické pohádky a bajky*. Vyšehrad, Praha 2000. Také u nás vypráví některé pohádky o tom, jak nejen nejchudší, nejprostší, ale někdy také nejlinější či nejloupější (i když to se někdy ukáže jako jen zdánlivé) člověk byl odměněn a našel štěstí – vzpomeňme ostatně na interpretaci tohoto „antihrdiny“ v jungovských výkladech. (kap. 1.3.2./III.) Jedná se ale o ne zcela typický syžet se specifickou poetikou, zatímco v pohádkách indických bývá tento motiv začleněn do klasické pohádkové struktury a je nápadně častý. (Za podnět k této úvaze děkuji studentům-indologům, kteří navštěvovali můj kurz.)

2.3. POHÁDKA A RITUÁL

Pronikání náboženských látek do pohádek a naopak není jediným typem vztahu mezi pohádkou a náboženstvím. V širším smyslu je jím i odraz rituálů a jiných konkrétních projevů náboženství ve společnosti. Propp soudí, že pohádky uchovávají stopy mnoha různých konkrétních rituálů (autor je označuje jako obřady) a genezi mnoha motivů lze podle něj vysvětlit právě jenom v souvislosti s nimi. (PROPP 1999: 156) Zajímavé je zejména to, jaké různé logické typy vztahů a vazeb můžeme mezi rituály a pohádkou nalézat:

2.3.1. Pohádka zobrazuje rituál

Nejjednodušším (ale nejméně častým) typem vztahu je přímá shoda mezi pohádkou a obřadem. Autor uvádí příklad zakopávání kostí do země, vyskytující se v pohádkách Afanasjevovy sbírky¹⁴⁸. Takovýto obyčej nebo obřad, při němž se kosti z jakéhosi důvodu nejedly ani neničily, nýbrž zakopávaly, údajně skutečně existoval.¹⁴⁹ Podobně se podle něj v pohádkách vypráví o královských dětech, které jsou zavřeny o samotě a v temnotě, tak jak se to prý dělo v historické skutečnosti. (Ibid.: 157)

K tomuto typu vztahu, který lze označit jako prosté zobrazení, by patrně náležely i případy (uváděné v jiných souvislostech), kdy zobrazovaná skutečnost je rituálem v širším smyslu, tj. ve smyslu opakování určitého úkonu za určitým – magickým – účelem. Takovéto počínání lze označit někdy za pověru, každopádně je prostě projevem víry. Například v motivu kouzelných darů, které hrdina na své cestě dostává, rozeznává Propp princip amuletů – posvěcených předmětů, majících zajistit úspěch při lovu. Přesný účel daru tedy nemusí být zcela totožný (v evropských pohádkách se většinou nejedná o lov, ale spíše o boj či jiné schopnosti), nicméně funkčně se shoduje.¹⁵⁰

¹⁴⁸ A.N.Afanasjev (1826-1871) byl ruský sběratel pohádek a folklorista, jehož rozsáhlou sbírku Propp využíval pro svá bádání.

¹⁴⁹ Důvod, nebo přesněji účel tohoto konání (který Propp neuvádí) kladou etnologické výzkumy do souvislosti s vírou v jakési znovunavrácení zvířete do životního koloběhu, a tedy v jeho opětovné ulovení – více viz kap. 3.2.4./III.

¹⁵⁰ Propp odkazuje na práci A.G.Dorseye *Traditions of the Skidi-Pawnee* (Boston and New York 1904), popisující mnoho indiánských tanců a ceremonií i předmětů, které se k nim používaly. Dlužno říci, že se nikterak nezabývá jistou disproporcí mezi univerzálním motivem kouzelných darů v pohádce a jedinečností severoamerických indiánských kultur a jejich realit. O amuletech říká: „*Na nich závisí*

V některých uváděných příkladech ale zůstává otázkou, do jaké míry se jedná skutečně o funkční shodu – tj. např. jsou-li v pohádce zakopávány kosti nebo vězněny děti ze stejného důvodu, tj. skutečně a záměrně za úplně stejným účelem, jako tomu bylo ve skutečnosti, a do jaké míry je tento smysl posunut. (Například zmíněné věznění královské dcery bývá podle mého názoru v pohádce zdůvodněno rozhodně jinak než rituálně, čímž by se tento případ dostával do jiné kategorie – jak uvidíme dále).

2.3.2. Pohádka maskuje rituál

Jiným typem vztahu mezi skutečností a jejím zobrazením je významové přehodnocení obřadu v pohádce. Tímto pojmem se míní případ, kdy se nějaký prvek (nebo několik prvků) obřadu stal vlivem historických změn nefunkčním nebo nejasným, a proto byl v pohádce zaměněn za jiný, srozumitelnější:

„Například v pohádce se vypravuje, že se hrdina zašívá do kravské nebo koňské kůže, aby se dostal z jámy nebo se přemístil do vzdálené země. Hrdinu zašitého v kůži přenáší pták buď na horu nebo za moře, kam by se hrdina jinak nemohl dostat.“ Propp hledá původ tohoto motivu a nachází podobnost se známým obyčejem, podle něhož se do zvířecí kůže zašívají nebožtíci. *„Systematické studium tohoto obyčeje a pohádkového motivu ukazuje na jejich nepochybnou souvislost: shodná není jen forma, ale také vnitřní obsah motivu, dějový sled i význam, který měl obřad v minulosti. Je tu jen jediná výjimka: v pohádce se do zvířecí kůže zašívá živý člověk, v obřadu zašívají mrtvého. Tato diference je velmi jednoduchým případem významového přehodnocení: nebožtík zašitý podle obyčeje do zvířecí kůže se tímto způsobem dostal do říše mrtvých, zatímco pohádkový hrdina se tak může dopravit do vzdálené země.“* (PROPP 1999: 157)

Vidíme tedy, že v rámci významového přehodnocení se prvek deformuje (zašití živého místo mrtvého), čímž se v tomto případě mění i motivace onoho počínání.¹⁵¹

všechno dobré (...). Uzlíky obsahují různé předměty – pera, zrní, listy tabáku atd.“ a dodává prostě: *„Není obtížné poznat, že jsou prototypem pohádkových kouzelných darů.“* (PROPP 1999: 171) Na jiném místě nicméně naznačuje možnost přerodu indiánských mýtů v pohádku v rámci příchodu Evropanů, christianizace indiánů či jejich násilného přesídlování. (Ibid.: 173) Princip darování předmětu za účelem ochrany či štěstí je jistě součástí i jiných kultur, autor jej však v jiné než uvedené souvislosti nezmiňuje.

¹⁵¹ Nutno ovšem podotknout, že posun významu od cesty do říše mrtvých (účel zašití nebožtíka) k cestě do vzdálených, nedostupných míst (účel zašití hrdiny) velmi výmluvně naznačuje interpretaci hrdinské cesty jako cesty do krajiny smrti, která odpovídá šamanským principům a zároveň smyslu iniciačního rituálu – jak o tom ještě brzy uslyšíme.

(Autor soudí, že tento případ je ojedinělý svou zřetelností – mnohem častěji je původní vrstva zatemněna a nepodaří se ji nalézt. – Ibid.: 157)

V tomto okamžiku se opět nepatrně vzdálíme rituálu v užším slova smyslu (tedy ve smyslu úkonu činěného celým společenstvím) a rozšíříme náš pohled o jakékoli úkony, konané za určitým magickým účelem. Tyto úkony, jejichž z dnešního pohledu iracionální jádro by bylo možné označit jako pověra, totiž dokreslují představu o mechanismu významového přehodnocení. Takováto přehodnocení totiž nemusí být pouhou záměnou účelu (tak jako tomu bylo v případě zažívání do zvířecí kůže); mohou také zaměňovat záměrné chování za náhodnou příhodu:

Ve studii *Motiv zázračného zrození* Propp popisuje častý motiv vyskytující se na počátku pohádky – totiž nemožnost početí a touha po dítěti. Okolnosti, za jakých v pohádce k početí nakonec dojde, vysvětluje na základě obecně rozšířených pověr či magických zaklínadel, jejichž použití je ovšem v pohádce zamlženo:

Jedním typem zázračného pohádkového početí je početí v důsledku snědení nějakého plodu, a to snědení zcela náhodného, které je však někdy provázáno nějakou bizarní okolností: Autor uvádí např. ruskou pohádku *Živaja starina*, v níž hrdinka vypráví: „*Chodila jsem po lese, spatřila hrachovinu a v ní jenom jeden lusku, v tom lusku jedno zrníčko; vzala jsem zrníčko a snědla*“, ale také mýty z různých oblastí světa, kde početí způsobily ořechy či banány. (Ibid.:207)

Zvyk jíst určité plody přímo se záměrem vyvolání těhotenství nacházíme však snad na celém světě – a podle Proppa na všech stupních kulturního vývoje včetně současnosti. (Autor tuto pověru vysvětluje¹⁵² na základě Frazerovy imitativní magie, podle které může obrovská plodnost rostlin – nesrovnatelná s plodností jakéhokoli živočicha – přejít tímto způsobem na člověka). Vidíme však, že pohádka z této pověry zachovává pouze onu kauzalitu, nikoli záměrnost onoho konání.

Podobně je tomu i u motivu početí způsobeného vypitou vodou. Podle Proppa existuje u mnoha, zejména zemědělských národů (pro něž má voda obzvlášť magické vlastnosti) zvyk pít vodu pro vyvolání početí. V pohádkách se podle něj zázračnost početí častěji vyskytuje v souvislosti s nějakým drobným živočichem (ryba nebo červ), kterého žena vypije spolu s vodou, čímž je původní víra v oplodňující sílu vody v pohádce zastřena. (Ibid.: 209-211)

¹⁵² Jen pro pořádek: spolu s L.J.Šternbergem, kterého cituje.

V některých případech mohl být takovýto pověrečný úkon provázen slovně – v podobě magického zaklínadla, což také může pohádka (byt' maskovaně) naznačovat. Tímto způsobem lze interpretovat také úvodní motiv *Sněhurky* bratří Grimmů, jehož freudistickou interpretací jsme se zabývali v kapitole 1.1.5./III.¹⁵³ Obrazově i jazykově výraznou scénou (připomeňme si: královna sedí u okna s rámem z černého dřeva a šije, píchne se do prstu a na sních padne kapka krve, a královna si povzdechne „*ach, kdyby se mi tak narodilo dítě bílé jako sníh, červené jako krev a černé jako dřevo*“)¹⁵⁴, interpretovanou v psychologických přístupech vysoce symbolicky (srov.kap.), vykládá Propp takto:

„Až dosud nikoho nepřekvapovalo, že královna v zimě šije u otevřeného okna (zvýraznil Propp). Copak se to opravdu dělá? Je zřejmé, že kdysi motiv vypadal jinak: královna se záměrně píchla do prstu a záměrně otevřela okno, aby uronila červenou krev na bílý sníh a vyslovila zaklínadlo, které je jako většina zaklínadel založeno na podobnosti. Slova „kdyby se mi tak narodilo dítě“ mohla kdysi znít „ať se mi narodí dítě.“ (Ibid.: 210)

Zřejmě není náhodou, že podobná scéna se odehraje taky v pohádce *Jalovec* (kterou Propp neuvádí): žena, která roky marně touží po dítěti, vyjde jednou na dvůr a loupá si jablko. Náhle se řízne do prstu a na sních ukápne krev. Žena se zadívá na „*krví zrudlý sníh*“ a řekne: „*Ach, kdybych měla děťátko, běloučké a ruměné jako sníh a krev.*“ (GRIMMOVÉ 1988: 78). To, že ženina reakce je formulačně s reakcí budoucí matky Sněhurky téměř identická, svědčí pro Proppovu teorii magického zaklínadla. Není také bez zajímavosti, že v obou případech pak ženy při porodu zemřou – jako by ne zcela lidské (tj. ne-lidské síly si beroucí na pomoc) zrození života muselo být určitým způsobem potrestáno, resp. (z vnější perspektivy) vyrovnáno či nahrazeno odebráním života jiného.

V českém pohádkovém kontextu je časté, že početí nezpůsobí zaklínadlo, ale rouhání; „*Když nemám mít dítě z vůle Boha, ať je mám z vůle čerta!*“ praví rozhořčený král v pohádce *Spravedlivý Bohumil*. (NĚMCOVÁ 1978: 108) Jako bezděčné

¹⁵³ Propp tuto pohádku uvádí pod názvem *Kouzelné zrcadlo*, zřejmě v důsledku odlišnosti ruského vydání sbírky.

¹⁵⁴ V českém vydání čteme maličko odlišný, každopádně citlivější překlad, než jaký uvádí Propp (ke zkruslení nejpravděpodobněji došlo při odborném – tedy nikoli básnickém – překladu Proppova textu): „*Kéž bych měla děťátko běloučké jako sníh, ruměné jako krev, s vlásky černými jako eben.*“ (GRIMMOVÉ 1988: 88)

zaklínadlo může taky fungovat ne přímo rouhavá, ale nějakým způsobem lehkovážná či nepatřičná poznámka, tak jako v pohádce *Paleček*, kde si žena povzdechne, proč jen nemají dítě „*třebas docela maličké,řebas jen jako tuhle můj palec.*“ (GRIMMOVÉ 1988: 66), či v pohádce *Ježek a princezna*, kde bezdětná žena řekne překvapivě: „*Kdyby tu byl třeba ježek, mluvil s námi a říkal nám tatínku, maminko, hned by to bylo veselejší!*“ (HORÁK 1966: 59) V německé pohádce *Janježek* zvolá sedlák, dopálený posměšky sousedů na svou bezdětnost „*Chci mít dítě, i kdyby to byl ježek!*“ (GRIMMOVÉ 1988: 173) Ve všech těchto případech je pak potomek nějakým způsobem proklet či poznamenán – což samozřejmě zakládá zápletku pohádky.

Ve všech těchto případech tedy pohádka provádí významové přehodnocení: zřejmě dosti přesně zachycuje souvislost mezi určitým magickým úkonem a počtím dítěte, avšak zároveň téměř rafinovaně zastírá reálnou existenci pověry či prostě víry v jeho záměrné vyvolání.¹⁵⁵

2.3.3. Pohádka převrací rituál

Nyní se konečně dostáváme k poslednímu uváděnému typu vztahu mezi skutečností a pohádkou, označovanému jako protikladné využití obřadu: „*Například existoval obyčej zabíjet starce. V pohádce se sice vypráví, že musí být usmrcen stařec, ale nedojde k tomu. Kdo by chtěl ušetřit starce v době, kdy by tento obyčej platil, zesměšnil by se a potupil a mohl být dokonce potrestán. V pohádce je naopak starcův zachránce hrdina, jenž jedná moudře. Existoval také obyčej obětování dívky řece, na němž byla závislá úroda. Oběť se prováděla na počátku setby, kdy bylo třeba zajistit dobrý růst obilí. V pohádce se však objevuje hrdina osvobozující dívku, kterou měla pohltnit nestvůra. V době existence obřadu by však byl takový „osvoboditel“ zničen jako největší zločinec, který vydává v nebezpečí blaho lidu a především úrodu.*“ (PROPP 1991: 158)

¹⁵⁵ Na závěr si zase dovolíme Proppa trochu poopravit či spíše doplnit: Některé pohádky záměrnost magického úkonu nezastírají. Např. Erbenova pohádka *Dvojčata* dobře dokládá zmiňovaný způsob početí z ryby, ale v tomto případě je pověrečné konání v pohádce zachyceno sevším všudy – tzn. i s oním vědomým záměrem (a navíc v příznačně bizarní směsici magických úkonů): „*Ta žena jí povídá: Neplačte, paní králová! Vy si můžete lehce k dětem pomoci. Pan král má rybník a v něm má ryb dost. Ať dá jednu vylovit, 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.*“ (ERBEN 1980: 114)

Jedná se tedy o případ, kdy forma obřadu zůstává v pohádce zachována, ale jeho význam a výklad (včetně výkladu hrdiny, resp. toho, kdo je hrdinou) se zásadně mění. Tento mechanismus vysvětluje autor na základně záporného vztahu vypravěče ke kdysi existující historické skutečnosti: Dokud způsob života společnosti vyžadoval obět' dívky (více či méně dobrovolnou), nemohla se tato skutečnost stát pohádkovým motivem. Postupně ale tento zvyk zanikl a tím začal být pocíťován jako zavrženíhodný. Člověk, který tomuto aktu zabraňuje, by byl původně provinilcem, ale ve změněné historické situaci se stává hrdinou.

Tento poznatek je velmi zásadní, neboť opět připomíná, že pohádkový syžet nevzniká jen odrazem skutečnosti (byť různě pokrouceným), ale že může vznikat i naprostou negací skutečnosti (i ve smyslu hodnot).¹⁵⁶

2.3.4. Rituál, skutečnost, či představa aneb malá zpochybňující odbočka

Jak již bylo naznačeno v souvislosti s výkladem motivu hrdinova přemožení starého krále – často lze těžko usoudit, zda pohádkový motiv odráží realitu nebo rituál, který realitu napodobuje. Při takovýchto historizujících výkladech je obecně zapotřebí velké obezřetnosti, neboť, jak říká i sám Propp, „vzniká nebezpečí, že dojde k záměně skutečnosti vytvořené určitou formou myšlení za reálný jev a naopak. Když například baba Jaga chce sežrat hrdinu, neznamena to ještě, že jde nutně o pozůstatek kanibalismu. Obraz Jagy-lidojedky mohl vzniknout i jinak, například odrazem myšlenkových postupů, tedy jevů také historicky podmíněných, nikoli však skutečných.“ (PROPP 1999: 164)

Zároveň začíná vysvítat jedna podstatná skutečnost, a totiž, že snažit se za každou cenu rozlišit, zda pohádkový motiv je otiskem běžné životní reality, rituálu či jen představ, nemusí být v mnoha případech nejen možné, ale ani relevantní. Ukažme si to na příkladu motivu smutné princezny, kterou je třeba rozesmát (z našich pohádek např. v Erbenově pohádce *Jirka s kozou*). Propp tento motiv rozebírá na případu ruské

¹⁵⁶ Budiž řečeno, že autor na tomto místě odkazuje na Lenina a jeho chápání vývoje jako jednoty protikladů. (PROPP 1999: 158) Jeho občasné odkazování na marxistické principy (či používání marxistického pojmosloví) je v teoretičtějších, úvahových pasážích jeho textů jasně patrné a bylo mu mnohdy vyčítáno.

pohádky o Nezasmálce ve studii *Rituální smích ve folkloru* a klade jej do jasné souvislosti s rituálním významem smíchu:

Rituální smích (který nelze chápat v dnešním smyslu, ani vztahovat k dnešnímu chápání komična – jednalo se o jakýsi záměrný, křečovitý druh smíchu) měl zvláštní religiózní význam (autor zmiňuje studie o tzv. velikonočním-paschálním smíchu nebo o smíchu sardonickém). Zejména zemědělské společnosti spatřovaly ve smíchu příznak vzniku nebo obnovy života (stejně jako v eschrologii – rituálně vulgární mluvě a v gestech obnažování, která se prováděla na polích), ale smích jako prostředek k narození dítěte nebo ke znovuzrození uloveného zvířete je popsán i u Jakutů a jiných loveckých společností. (Ibid.: 177-203)

S tím souvisí také tzv. sardonický smích, provázející zabíjení starců na Sardinii či jiné obyčeje, při kterých smích provázel usmrcování či umírání – ve všech případech se jednalo o smích, mající proměnit smrt v nové zrození (autor cituje studie F.Wehrliho, H.Usenera a S.Reinacha, popisující tyto různé případy rituálního smíchu – Ibid.: 186-192).¹⁵⁷

Ze všech těchto kontextů je zřejmé, že smíchu je přisuzována schopnost obnovy života, tak jako sexuálním gestům či přímo aktům při různých kultických rituálech plodnosti. Tomuto výkladu by zase nasvědčovala jiná varianta tohoto motivu, podle které je úkolem hrdiny princeznu prostě uzdravit.

Těžko ovšem rozhodnout, zda rozesmívání princezny v pohádkách je odrazem skutečného praktikování tohoto rituálního smíchu, nebo prostě způsobů, jakými se šlechta obveselovala. Nejpravděpodobnější se zdá, že jak doložený rituální smích, tak motivy smíchu a rozesmívání v pohádkách odrážejí myšlenkový komplex významů, které byly smíchu přisuzovány v podstatě podvědomě, ale vlastně zcela přirozeně – na základě prosté zkušenosti se smíchem jakožto příznakem radosti a zdraví, a tudíž života.¹⁵⁸

Ukazuje se tedy, že v rámci přístupu, vztahujícího pohádku k historické realitě, nelze bezesbytku oddělit sociální (popř. člověkem vytvořenou fyzickou) realitu (tj. řekněme: to, co lidé dělali a co k tomu používali) od reality psychické (to, co si lidé

¹⁵⁷ Další komplex významu se pak váže na motiv zákazu smíchu, o kterém ještě uslyšíme.

¹⁵⁸ Tomuto výkladu by zase nasvědčovala jiná varianta tohoto motivu, podle které je úkolem hrdiny princeznu prostě uzdravit.

mysleli). Pohádka může pochopitelně zobrazovat nejen to, co lidé dělali, ale také to, co si představovali; v jistém smyslu si přitom mohli představovat nejčastěji právě to, co nedělali (což ostatně vystihují psychologické teorie kompenzace a projekce) nebo nevěděli. Tomu zřejmě dobře odpovídá i interpretace celého okruhu syžetů jakožto představ o smrti a záhrobním světě, k níž se dostaneme vzápětí.

2.3.5. Pohádka jako rituál

Nyní je třeba si uvědomit ještě jeden naprosto zásadní typ vztahu mezi obřadem a pohádkou (který autor neuvádí jako jeden z typů zobrazení, ale mluví o něm ve studii *Pohádka jako celek*¹⁵⁹) – totiž ten, že vypravování pohádky samo je obřadem. Tento typ vztahu nelze jednoduše přiřadit ke třem předchozím, neboť vlastně prochází napříč všemi ostatními a v jistém smyslu je přítomný v každé pohádce.

Dobře patrné je to například v pohádkách o *tricksterovi*, tj. šibalovi, šprýmaři vítězícím svou mazaností.¹⁶⁰ Takové příběhy se vyprávěly vždy před nějakou loveckou akcí; rituál vyprávění měl způsobit, že tricksterova mazanost přejde na vypravěče. (PROPP 1991: 174) (Autor neužívá všeobecně rozšířeného folkloristického termínu *trickster*, nicméně v jím popisovaném příkladu severoamerických veselých příběhů o Kojotovi jej můžeme snadno rozeznat.) Smysl vyprávění o Kojotovi nebyl podle Proppa jen zábavný, nýbrž magický; podobný princip, založený na víře v přenos vlastností hrdiny na vypravěče, byl údajně zaznamenán i v současném korjacko-kamčatském folkloru. (Ibid.)

Rituální smysl však mělo zejména vyprávění příběhů o hrdinech – takových, které autor označuje termínem kouzelná pohádka. Jak víme z kap. 8.1.1./II., tento badatel dospěl na základě obrovské šíře shromážděného materiálu k poznatku, že existuje určitá stabilní kompoziční struktura příběhu, která se vyskytuje v mnoha kulturách a společnostech, a která se vyznačuje typickými kompozičními prvky: původní řád je narušen neštěstím či nedostatkem, hrdina nastupuje cestu (doslova či obrazně), setkává se s pomocníkem nebo dostává kouzelný dar, postupně podstupuje nejrůznější zkoušky, zakouší strach, úzkost, osamění či utrpení na hranici života a smrti,

¹⁵⁹ *Pohádka jako celek*, in: PROPP 1991: 168-176)

¹⁶⁰ Termín *trickster* je ve folkloristice běžně používán; typ *tricksterské pohádky* je popsán už v Aarneho-Thompsonově katalogu (viz kap. 4.2./II.).

a nakonec vítězí závěrečným osvobozením nejen sebe sama. (Tato základní kompozice může být nastavována odbočkami o falešných hrdinech či jiných typech úskalí, a samozřejmě různě variována – srov. kap. 8.1.1./II.).

Propp na jednu stranu poukazuje na to, že tuto prokázanou celosvětovou shodu folklorních syžetů je třeba podrobit dalšímu bádání v oblasti historického studia folkloru, na druhou stranu řešení této otázky pozoruhodným způsobem sám naznačuje, když odhaluje podobnost této pohádkové kompozice se zasvěcovacími a přechodovými obřady: „*Jestliže si představíme všechny děje probíhající při zasvěcování a budeme je vypravovat tak, jak šly za sebou, potom dostaneme kompozici, na níž je vybudována kouzelná pohádka.*“ (Ibid.: 169)

Každé zasvěcení, ať je jakéhokoli typu a v jakékoli společnosti – totiž obsahuje určité zkoušky – období samoty, dočasného vyvržení ze společnosti, útrapy či přímo mučení. Často je velmi obtížné až bolestné, a vždy vede k nějakému vyššímu stadiu existence – zasvěcovaný opouští např. svoje dětství či svůj všední život, a vstupuje do nového stadia, nového způsobu existence, který mu umožňuje vyšší poznání či moudrost. (srov. GENNEP 1997) Vzpomeneme-li si ostatně na psychologické, a zejména freudovské interpretace, vidíme, že všechny hovoří – ovšem v psychologické rovině – jinými slovy o tomtéž.

Propp se samozřejmě dále táže po smyslu této shody, tedy vlastně po vzniku tohoto pohádkového syžetu, a dochází k představě, kterou nejspíš nelze zcela prokazatelně doložit, nicméně je velmi přesvědčivá: „*Shoda kompozice mýtů a pohádek s posloupností dějů, které probíhaly při iniciaci, přivádí na myšlenku, že se vyprávělo totéž, co prožíval zasvěcovaný mladík. Nevyprávělo se to však o něm, nýbrž o předkovi, zakladateli rodu a obyčejů, který se narodil zázračným způsobem, žil v říši medvědů, vlků apod., přinesl odtud oheň a magické tance (...).*“ (PROPP 1991: 170)¹⁶¹ Tyto události se zasvěcovanému dramaticky předváděly, přičemž on sám byl v tomto vyprávění připodobněn hrdinovi těchto dějů. Tím se mu odkrýval smysl akcí či situací, do nichž byl během iniciace zapojen či jimž byl vystaven. Iniciační příběhy tak tvořily

¹⁶¹Podle Eliada, jehož myšlenky byly dříve zmíněny, se takovýmto počínáním, které mělo napodobit nebeský archetyp, dostávalo společenství do stavu *na počátku*, čímž docházelo k cyklické regeneraci času a k onomu *věčnému návratu*. (ELIADE 1993)

část kultu a byly tabuizovány (což dokládá tezi o přímém vztahu mezi vyprávěním s obřadem. (Ibid.)

Touto teorií se Propp řadí k příznivcům prvotnosti mýtu vůči rituálu. Pohádky jsou v tomto procesu až na třetím místě, neboť synkretismus vyprávění s obřadem je příznakem mýtu, zatímco počátek historie pohádky je spjat až s momentem odtržení syžetu od aktu vyprávění – tedy od rituálu. Pohádku jakožto žánr již zbavený religiózních funkcí však autor nepovažuje ve vztahu k mýtu za nižší, neboť tímto osvobozením od náboženského kontextu pronikla do volného prostoru umění, kde začala žít svým – jiným – životem. Mýtus oproti tomu často udržel v původní podobě to, co v pohádce podlehlo významovému přehodnocení. Na druhou stranu, známé cykly hrdinských příběhů jako Tristan a Isolda či píseň o Nibelunzích vznikly podle Proppa právě v důsledku odtržení od rituálu, když vyprávění převzala kultura vládnoucí třídy. (Ibid.: 173-175)

Vznik mýtu a pohádky jako odlišných, ale motivicky velmi propojených žánrů je zde tedy chápán jako komplikovaný a vícesměrný proces. Každopádně však obojí může posloužit k objasnění obřadu, stejně jako znalost obřadu může sloužit k pochopení pohádky či mýtu.

Popsaný případ přímého propojení pohádky s rituálem je provázán ještě s dalším komplexem významů, jenž však v jistém smyslu přesahuje náš původní záměr. Zároveň je však natolik zásadní, že ho nelze pominout; budeme se mu věnovat po následujícím shrnutí.

2.3.6. Pohádka jako hra se skutečností

V předchozích kapitolách, sdružených pod názvem **Pohádka a společnost**, jsme se seznámili s takovým přístupem k pohádkovému materiálu, který je od dvou předchozích nápadně odlišný. Narozdíl od přístupů psychologických totiž nechápe pohádky jako zašifrované obrazy psychiky člověka; nepátrá v nich po vnitřních konfliktech se sebou samým či po jeho nevědomých tužbách, nýbrž po otiscích společenské reality, která člověka odedávna obklopovala.

Když se ale podíváme pozorněji, vidíme, že při takovémto způsobu hledání najdeme (jak už to bývá), co jsme nehledali: Pohádka totiž skutečnost – nebo alespoň to,

co jsme si zvykli tímto pojmem označovat – nejen zobrazuje, ale pochopitelně také zahaluje – pohrává si s ní, zveličuje, převrací, popírá apod. Způsoby, jakými je „skutečnost“ v pohádce deformována, se ale právě ukazují jako navýsost zajímavé a výmluvné, neboť vypovídají leccos podstatného o myšlení člověka.¹⁶²

Přístupujeme-li k pohádkovému materiálu s vědomím oněch pozoruhodných operací, které primitivní, prelogické či magické myšlení se skutečností provádí, je do jisté míry možné její podobu občas zahlédnout; tak jako u psychologických přístupů je však i zde patrné, jak se jakékoli teoretické konstrukty vzápětí snadno vyvrací mnoha zpochybňujícími protipříklady. Zdá se, jako by takovéto vzpírání materiálu metodě bylo průvodním jevem jakékoli snahy o vědecké vyložení něčeho tak neorganizovaného, vitálního a živelného jako je pohádka. Jako další doklad tohoto vzpírání zařazujeme nyní poslední kapitolu části **Pohádka a společnost**; kapitolu, jež nás v mnohém posune dopředu, a v mnohém zase zpátky.

2.3.7. Pohádka jako mystická zkušenost

Poté co jsme v kapitole Pohádka a rituál objasnili, či přesněji naznačili možnou historickou souvislost vyprávění pohádky s rituálem, podívejme se na iniciaci v širším kontextu religionistického pohledu.

Religionista, historik a filozof náboženství Mircea Eliade, jehož hlavní myšlenky byly popsány v kap. 7./II., se pohádkami přímo nezabýval, ovšem skrze své religionistické bádání dospěl k nesmírně zajímavým závěrům v oblasti teorie mýtu a vztahu mýtu k rituálu, ale i jiným formám náboženské zkušenosti. V rámci popisu jejích nejrůznějších podob, jimž všem je společný jakýsi prožitek posvátna, dospěl k fenoménu šamanismu jakožto specifické formy náboženské zkušenosti, která je vždy výsadou pouze určité – zasvěcené skupiny jedinců, ale která je (v širším smyslu) společná různým kulturám napříč celým světem a jejíž podstatou je jakési duchovní vytržení z reality a navázání vztahu s původním řádem věcí.

¹⁶² Bylo by nejspíš na místě říci „primitivního“, „magického“, „mytického“ nebo „prelogického“ myšlení. Nechceme se však v tuto chvíli potýkat s potížemi, které přináší rozdílnost v koncepcích tohoto pojmu u Frazera (*Zlatá ratolest*, 1915), Lévy-Bruhla (*Myšlení člověka primitivního*, 1923), Cassirera (*Filozofie symbolických forem*, 1929), Lévi-Strausse (*Myšlení přírodních národů*, 1962), a dalších badatelů (srov. SOUKUP 2004), a chápeme proto nadále tyto pojmy volně, ve smyslu nikoli překonaného stupně myšlení, nýbrž jeho paralelní, odlišně strukturované formy.

Schopnost takového vytržení, které je v kmenových společnostech vlastní šamanům, medicinmanům, čarodějům, léčitelům, extatikům, věštcům či jiným jedincům schopným nějaké formy extáze, je používána v rámci různých léčebných obřadů, ale také při vyprovázení duše mrtvého či při různých tajných mystériích. Tento extatický zážitek má vždy podobu cesty. Zásadní přitom je zjištění, že průběh této cesty – tedy to, co šaman (případně nemocný, který s ním jeho vizi sdílí) zažívá, se nápadně podobá průběhu iniciačního obřadu, tak jak byl popsán mnoha antropology. (ELIADE 1997, 1998)

Víme-li zároveň, že posloupnost dějů, odehrávajících se v rámci iniciačních obřadů, odpovídá dějové kompozici, na které je vystavěna kouzelná pohádka, znamená to, že zároveň můžeme sledovat shodné kompoziční i významové rysy u šamanské cesty a u kouzelné pohádky. Na podobnost syžetu kouzelné pohádky s vyprávěními šamanů o jejich putování pro duši na onen svět upozorňoval už Propp (PROPP 1991: 175). My však můžeme porovnat pohádkové motivy s prvky šamanské cesty, tak jak je Eliade zaznamenal napříč nejrůznějšími kulturami, a jak je také vztahoval k iniciačním rituálům.

První podobnost je už v samotném vykonavateli této cesty. Povolání šamana je většinou záležitostí jeho vlastní vize, která má podobu mystického určení, přičemž příznaky tohoto posláni se často projevují jako psychická nemoc či nervová nerovnováha (hysterie, epilepsie, záchvaty bezvědomí či jiná upadání do transu). Budoucí šaman se vždy chová jiným způsobem než ostatní – vyhledává samotu, sní, toulá se apod. (ELIADE 1998:64-70) Podle některých teorií byli v některých indiánských společnostech šamany také homosexuálové či jedinci nějak vyřazení z obvyklého mužského zaměstnání. Každopádně se zdá, že k šamanství je předurčen jedinec odlišný od společenství.¹⁶³

Také pohádkový hrdina je vždy něčím odlišný – víme, že často je jím nejmladší syn považovaný za méně schopného (tak jako hrdina Erbenovy pohádky *Pták Ohnivák a liška Ryška*) či za hloupého (tak jako Prostřáček či Hloupínek), zkrátka podceňovaný či vysmíváný. Jindy je hrdina nevlastním dítětem (v pohádkách *Popelka*, *Sněhurka* a

¹⁶³ Eliade podotýká, že šamany se nemusí stát nutně jen duševně nemocní lidé; často se však šamany stávají ti, jimž se podařilo se uzdravit. (Ibid.: 67)

mnoha jiných), či dítětem nějak speciálně poznačeným (*Princezna se zlatou hvězdou na čele, Zlatohlávek*). (ERBEN 1980, GRIMMOVÉ 1988, NĚMCOVÁ 1978)

Na druhou stranu ve starověkých říších (připomeňme, že Eliadovo pojetí šamanismu je velmi široké a netýká se jen primitivních společností) byl šamanem vládce říše – neboť ten byl nadán božskou povahou. V křesťanské tradici je šamanem každý pomazaný, Bohem posvěcený král (ELIADE 1995: 83, 94). Také v pohádkách je hrdinou často královský syn – nezřídka však zároveň splňuje předchozí charakteristiky.

Jako znamení, že se jedná o budoucího hrdinu, který nepatří tak úplně do tohoto světa, funguje také zázračný způsob zrození, o kterém jsme hovořili dříve – vzpomeňme si např. na magické úkony, předcházející zrození princů-dvojčat v Erbenově pohádce *Dvojčata* (ERBEN 1980), nebo narození Růženky či Sněhurky. Jiným znamením neobyčejnosti (spjatým ovšem s motivem zázračného zrození nebo objevení) může být hrdinův rychlý růst (v Erbenově *Živé vodě* se královně narodí synáček, který *rostl vůčihledně, ne po rocích, ale po dnech*). (Ibid.: 201)¹⁶⁴

Cesta šamana směřuje tak jako cesta hrdiny do světa, který není smrtelným jedincům běžně dosažitelný; protože se jedná o pronikání do jiných rozměrů reality, není možné se tam dostat běžným způsobem. Pohádka toto překročení reálného rozměru může vyjadřovat nepředstavitelnou vzdáleností (např. devatero horami a devatero řekami); často však takováto kvantifikace nestačí a je potřeba nějakého jiného, nadpřirozeného vyjádření tohoto přesunu – buď v podobě nějakého kouzelného způsobu vstupu, nebo v podobě kouzelného transportu.

Eliade popisuje fenomén magického *šamanského letu*, tj. schopnosti šamanů opustit své tělo a v duchu cestovat do jiných světů. (ELIADE 1998: 86-94) Také pohádkoví hrdinové často překonávají vzdálenost nadpřirozeným způsobem – nejen letem, tak jako Vojtěch na kouzelném koni v pohádce *Divotvorný meč* (NĚMCOVÁ 1978), ale třeba v kouzelných botách či veden kouzelným průvodcem, tak jako králevic,

¹⁶⁴ Propp, který se tímto motivem zabývá v rámci významového komplexu zázračného zrození, uvádí příklady z africké mytologie, na nichž dokládá, že motiv rychlého růstu ve skutečnosti jen zakrývá skutečnost, že hrdina je prostě od počátku dospělý – čímž se naznačuje buď to, že se jedná o „hotového hrdinu“ (což dotvrzuje jeho předurčenost k roli spasitele) anebo – a to je ještě zajímavější – o navrátilce, který se rodí podruhé (přichází tedy ze světa mrtvých). Skutečnost, že se rodí v podobě dítěte, je přítom pouze jakousi folklorní operací řešící to, že žena nemůže porodit dospělého člověka. (PROPP 1991: 232-234)

před nímž běžela liška Ryška a *huňatým ocasem dělala mu cestu: smetala hory, plnila doly, a přes vody brody stavěla mosty.* (ERBEN 1980: 130)

Postava kouzelného průvodce je pro paralelu se šamanismem a iniciací také zásadní: ve všech náboženských systémech existuje postava jakéhosi duchovního průvodce – kněze, šamana, gurma apod., který iniciovaného provází; stejně tak je šamanovo léčení nemocného či pohřební obřad vlastně vyprovázením duše nemocného či mrtvého do jiného světa (ELIADE 1997). Také hrdina kouzelné pohádky je veden průvodcem, který není z lidského světa. Takový průvodce zná hrdinův osud a všechny jeho kroky, a vždy jej více či méně nápadně navádí a směřuje v jeho snažení, tak jako již zmíněná liška Ryška, kůň v *Bajajovi* či v pohádce *Šternberk*, ale také vlk v *Živé vodě* či dokonce tři zvířecí pomocníci v pohádce *Zlatovláska*.¹⁶⁵

V popisu hrdinovy cesty můžeme nalézat další šamanské a iniciační motivy. Jedním z nich je určité odloučení, které hrdina nutně podstupuje: opouští své království, svůj svět a svůj dosavadní život. Podobné odloučení bývá podmínkou a součástí dlouhého a často obtížného zasvěcení, kterému je podrobován budoucí šaman; taky všechny iniciační rituály obsahují údobí samoty, těžkých zkoušek těla i ducha či vyloženě mučení.

Hrdina kouzelné pohádky je vystaven mnoha úskalím a útrapám, rozhodující je však taková situace, ve které se ocitá tvář v tvář smrti. Takovýto moment může mít různou podobu, od hrdinova nasazení vlastního života v boji, které může mít velmi dramatický průběh, tak jako např. v Erbenově *Draku dvanáctihlavém* (ERBEN 1980), přes prožití absolutní existenciální krize, tak jako např. v pohádce *Sedmero krkavců*, ve které Bohdanka po sedmi letech, během nichž nesměla promluvit a prožila mnoho bolesti včetně ztráty dítěte, stojí na hranici, a ani tehdy neporuší slib mlčení (NĚMCOVÁ 1978), až ke skutečné fyzické smrti, tak jako v *Ptáku Ohniváku a lišce Ryšce*, kde proradní bratři královce-hrdinu zabili a *tělo bratrovo rozsekali na mnoho kusů* či ve *Zlatovlásce*, kde byl Jiřík sekyrou sřat. (ERBEN 1980: 142)

Rozsekání hrdiny na kousky je častým motivem nejen v pohádkách, ale také v mytologii, stejně jako např. pohlcení lidožroutem či jinou nelidskou bytostí (ta může

¹⁶⁵ O všech těchto zvířecích pomocnících ještě mnohé uslyšíme ve zcela jiných souvislostech v kap. 3.2.4./II., 3.2.9./III. a 3.2.10./III., a slyšeli jsme o nich už v souvislosti s archetypem Stínu v kap. 1.3.3./II.

mít v našich pohádkách podobu vlka, ale také – symboličtěji – domu či lesa, tak jako v *Perníkové chaloupce*). Stejně tak popisuje Eliade rozřezání či rozsekání těla na kousky i pohlcení nestvůrou jakožto typické prvky šamanských vizí (ELIADE 1998:186-190; 1997)

Všechny tyto podoby setkání se smrtí by bylo možné přirovnat k momentu „iniciační smrti“, kterou popisuje Eliade: „*Jde o mystérium, jež obsahuje nejstrašlivější zasvěcovací zkoušku, zkoušku smrti.*“ Iniciační smrt však nikdy není koncem, nýbrž znamená nový počátek, přechod k jinému způsobu bytí. (Ibid.: 190-191) Tak jako iniciovaný, také pohádkový hrdina se absolvováním své cesty ocitá na vyšším stupni existence.

Vypadá to, jako by nejen jednotlivé atributy, ale i smysl šamanovy mise a vůbec celá podstata šamanismu pozoruhodným způsobem odpovídaly typickému mytologickému syžetu o hrdinovi, vyprávěcímu o daleké (doslova i přeneseně) cestě hrdiny směřující k nějaké záchraně či vysvobození; cestě, jejíž univerzální strukturní podstatu popisuje Joseph Campbell v termínech *odchod, dobrodružství a návrat hrdiny*. (CAMPBELL 2000, II.)

Hluboká příčina této shody je zároveň jednoduchá: šamanské vize, iniciační mystéria a nejrůznější mytologická a pohádková vyprávění vypovídají v symbolické rovině o tomtéž – a totiž o prožitku smrti – nebo alespoň prahu smrti. Jak iniciace, tak šamanská cesta jsou založeny na jakési simulaci pobytu v krajině smrti; návrat z této krajiny je vždy obtížný a bolestný, ale zároveň je provázen duchovní obnovou a symbolickým novým zrozením.

Jak víme, nejrůznější mytologické příběhy vyprávějí o skutečné, dá se téměř říci fyzické cestě hrdinů do podsvětí, neboť mytologické popisy světa často zahrnují takovouto podsvětí krajinu včetně různých podob jejich hranic a možných způsobů jejich překračování. Pohádky o této cestě mnohdy vyprávějí taky, jen tuto skutečnost více zastírají. V mnohých úkolech pohádkových hrdinů však můžeme rozeznat, že prostředí, ve kterém se ocitly, je vlastně krajina smrti:

Např. zákaz smíchu, který popisuje Propp jakožto častý mytologický motiv, platil také v mnoha iniciačních obřadech (a to včetně pokusů zasvěcované záměrně rozesmát), a je jedním z mnoha zákazů, spojovaných se vstupem na onen svět. (PROPP 1999: 182-185) V mnoha mýtech i pohádkách nalezneme také zákaz spánku (např.

v mnohokrát zmiňované pohádce *Pták Ohnivák a liška Ryška* a v mnoha jiných pohádkách, v nichž má hrdina za úkol něco uhlídat – a tedy neusnout), častý je také zákaz mluvení – tak jako v již zmiňovaných pohádkách *Bajaja* či *Sedmero krkavců*. Z mytologie i z pohádek známe ještě další zákazy – jako je zákaz pohlédnout na nějakou bytost či jíst po určitou dobu.

Všechny tyto zákazy spojuje Propp s představami o smrti; smrt je totiž vnímána jako opak života: „Živí vidí, mluví, spí, smějí se, zatímco mrtvý tohle všechno nedělá.“ Šaman, zasvěcovaný, či pohádkový hrdina, ti všichni, kteří pronikají do říše mrtvých, tedy musí simulovat smrt – aby nebyli rozeznáni, a mohli se vrátit zpátky. (Ibid.: 185)

Motiv smrtelného nebezpečí, které na hrdinu čeká v podobě nemožnosti se vrátit, pokud nesplní úkol, tedy opět jasně ukazuje na paralelu s krajinou smrti. V pohádkách je tato krajina smrti často velmi důmyslně zastřena, ale hrdina se v ní ocitá vždy, když se pouští do úkolů, v nichž jiní neuspěli – tak jako v boji s dvanáctihlavým drakem, v němž všichni předchozí přemahači *vzali zasvé* (*Drak dvanáctihlavý* – ERBEN 1980) či při hlídání princezny, která dosud všechny své hlídače roztrhala (*Voják a zakletá princezna* – HORÁK 1966). V mnoha pohádkách hrdinovi za nesplnění úkolu hrozí smrt jako trest, jiní hrdinové zůstanou v nebezpečných krajinách uvězněni v podobě kamene, tak jako dva princové v pohádce *Dvojčata* (ERBEN 1998).

Na celý komplex významů, vážících se k pobytu v krajině smrti, který podstupuje šaman, iniciovaný, i pohádkový hrdina, se napojuje ještě další významová rovina: Jakékoli mystérium iniciační smrti totiž podle Eliada „představuje rovněž jedinou možnou cestu, jak odstranit čas, jinými slovy, historickou existenci, a jak splynout s prvopočátečním stavem“. (ELIADE 1998: 190) Dostáváme se zde opět k myšlence onoho *věčného návratu*, tedy návratu k absolutnímu počátku, tj. prvotnímu chaosu, temnotě a stavu před zrozením, který je však zároveň stavem *před pádem*, tedy stavem prvotního ráje.¹⁶⁶

Některé rysy pohádkové krajiny, jako je např. hrdinova rovnost se zvířaty a možnost s nimi volně rozmlouvat (Ibid.: 55), tak mohou odkazovat na onu blaženou stránku tohoto původního stavu, zatímco některé jiné motivy, jako je třeba noční řádění

¹⁶⁶ Smyslem onoho *návratu k počátku* je podle Eliada osvobození člověka z pout času a prostoru a tím rozplynutí protikladu smrt-nesmrt. Mytologické příběhy, které tento proces zobrazují, tedy v Eliadově pojetí vlastně fungují na základě podobných mechanismů, které popsal Lévi-Strauss jako nevědomé logické operace, vedoucí k mentálnímu odstranění protikladů (srov.kap.8.2.1./II.).

princezen, při němž hrozí hrdinům smrt (tak jako ve *Vojákovi a princezně*), možná zároveň naznačují děsivou podobu původního chaosu, podobně jako typické příznaky šamanského transu, jako je zvířecí křik, porodní extáze či šílenství.¹⁶⁷ Na ontogenetickou rovinu onoho návratu do stavu na počátku pak odkazuje jakékoli pohlcení hrdiny (vzpomeňme ostatně na freudistické i fenomenologické výklady sežrání Karkulky).

Závěrem této kapitoly, v níž jsme nahlédli ne zcela jednoduše popsateľnou, ale přitom nepochybnou souvislost mezi rituálem, šamanismem, pohádkou, smrtí, duchovní obnovou, extází, embryonálním stavem, chaosem a šílenstvím, je třeba poukázat ještě na jednu významnou věc, která však už ani nebude překvapivá: že totiž popsaná zkušenost šamanské cesty, podobná zkušenosti zasvěcovaných a zároveň typickému pohádkovému a mytologickému syžetu, je zároveň velmi podobná zkušenostem popsaným na základě nejrůznějších typů extáze v moderní době – ať už se jedná o halucinace způsobené drogami, jiné typy transu či změněného vědomí, jako je hypnóza, holotropní dýchání apod. či stavy schizofrenických a jiných kolapsů. (ELIADE 1997; GROF 1993; CAMPBELL 1998: 220-254) Ve všech těchto případech se jedná o pokusy o ponoření do vlastní duše, o jakousi duchovní cestu k sobě samému – tak jak o nich vypráví i kouzelná pohádka.¹⁶⁸

Ze všech analogií mezi podsvětím a podvědomím, které vyplývají jak z religionistických, tak z hlubinně psychologických interpretací, je zároveň patrná souvislost a provázanost duše se smrtí. Ve všech případech ponoru do vlastních psychických prožitků tedy jako by se jednalo o podobnou zkušenost jakéhosi pobytu

¹⁶⁷ V souvislosti s ženskými mystérii, jejichž orgiastická povaha měla tentýž rituální smysl návratu k chaosu a tedy obnovy života, popisuje Eliade také zajímavou analogii mezi zasvěcením, sexualitou a předením či tkaním; noční, ryze ženská práce, prováděná mimo dosah mužů a typicky během odloučení, měla podle něj v mnoha kulturách magický rituální smysl. (ELIADE 1998: 180) Pro nás je tento poznatek pozoruhodný v souvislosti s freudistickými asociacemi na motiv předení, s nimiž jsme se setkali v interpretaci *Šípkové Růženky*.

¹⁶⁸ To, že kouzelné pohádky, pro které je typickým motivem cesta někam, vlastně vůbec nevyprávějí o *skutečném* cestování a *skutečných* cestách, je v tomto kontextu nasnadě. Nicméně je jasné, že pohádka ke svému zobrazení duchovních skutečností samozřejmě vždy nutně používá reálný svět a do jisté míry i jeho reálné zákonitosti; vzhledem k tomu je přinejmenším nápadné, že pohádkoví hrdinové na svých cestách nikdy neřeší problém komunikace – tj. onen zásadní poznatek, že v jiném místě lidi mluví jinak, a že nelze se s nimi obvyklým způsobem dorozumět. To, že pohádky, které přitom vyprávějí o překonávání velkých vzdáleností, absolutně nezobrazují zkušenost nemožnosti komunikace (která je jinak jedním ze zásadních témat moderní literatury), nasvědčuje tomu, že cesta pohádkového hrdiny je skutečně cestou dovnitř, k sobě samému.

v krajině smrti, ve všech případech je zároveň pobyt v této krajině nebezpečným zahráváním, jež hrozí nemožností návratu.

Touto kapitolou jsme zakončili část nazvanou **Pohádka a společnost**, v níž jsme se zabývali takovými způsoby interpretace, které považují lidskou společnost a její zákonitosti za hlavní zdroj motivů a významů, kterými je pohádka protkána. K tomuto typu patřilo i toto zamyšlení nad souvislostí rituálů, mýtů, mystérií a vůbec religiózních i jiným způsobem mezních prožitků s pohádkovými obsahy. Zároveň však se toto téma původně nenápadně, ale posléze zásadně vzdálilo předchozím interpretacím shromážděným v této části, a přiblížilo se pozoruhodným způsobem zpátky k oblastem, které nenajdeme ve světě kolem nás, nýbrž uvnitř nás – v krajině naší mysli.

3. Pohádka a příroda

Předchozí kapitola ukázala, jak se v pohádce odráží sociální realita dané společnosti. Zbývá prozkoumat, jak pohádka odráží realitu přírodní, tj. to, co člověka obklopovalo – krajinu, rostliny a zvířata, ale taky např. klima a počasí.

Už teď je jasné, že obě tyto složky ovlivnění se velmi stýkají, ba mnohdy jsou zcela prostupné (oddělit je je možné pouze v popisu dílčích případů, nikoli v systematickém výkladu). To je nabitelné, neboť to, co člověka obklopuje fyzicky, je okamžitě nějak vnímáno, což už zakládá jeho psychickou (a protože člověk je společenský druh, tak hned vzápětí taky sociální) realitu.

Rozdíl je však v tom, že předchozí kapitola předestřela takové způsoby výkladu, které odkazují pouze na sociální vztahy a instituce lidské společnosti, aniž by se jakkoli snažily uvést je do souvislostí přírodních. V následující kapitole bude naopak příroda a přírodní podmínky tím, od čeho se tyto výklady odrážejí.

Příroda tedy není v tomto případě chápána ve smyslu dichotomie příroda-kultura, ale ve smyslu přírodních podmínek jakožto prvotních faktorů, které zákonitě ovlivňují nejen lidskou činnost – způsoby obživy a hospodaření, ale samozřejmě taky víru, obřady a obyčeje; to všechno bude tedy do následujících výkladů pronikat.

A ještě něco je třeba si uvědomit. Víme, že příroda dávno není jediná realita, která člověka obklopuje. Druhá věc ale je, že příroda člověka nejen obklopuje, ona ho přímo zasahuje a jím prostupuje, neboť člověk jako živočišný druh je její součástí. Nemůžeme se z ní vymanit; příroda není jen kolem nás – je také v nás a vede naše kroky, a to vše můžeme v pohádkách zahlédnout.

Následující část práce tedy odráží tři různé pohledy na přírodu v pohádkách: první pátrá přímo po jejím obrazu, druhý po odrazu tohoto obrazu, a třetí po jejím odrazu v obrazu společnosti.

3.1. PŘÍRODA, JAK JI VIDÍME

Je zřejmé, že pohádky, tak jako všechny folklory, musí zákonitě odrážet přírodní realitu tím nejjednodušším způsobem – ve smyslu reálií, které příběhy obklopují. Přestože totiž mnohé pohádky vyprávějí o dalekých cestách do cizích krajů, málokdy se popisovaná krajina v pohádce promění zcela radikálně – ve smyslu např. totální změny klimatu. Tak třeba v našich pohádkách se samozřejmě občas objevují sněhové pustiny či ledové zámky (nebo vyschlé krajiny podobné poušti), to vše ale přeci jen nepřesahuje rámec naší představivosti, podmíněné alespoň občasnou existencí sněhu a ledu (anebo sucha) v našich krajích. Naproti tomu obraz např. deštného pralesa v našich pohádkách skutečně nenajdeme, stejně tak jako v pohádkách z tropických krajín nenajdeme obraz sněhu a ledu.¹⁶⁹

Pohádky samozřejmě odrážejí také jiné než pouze vizuální charakteristiky krajiny – v příbězích pocházejících z chladných, nehostinných a chudých krajín bývá ústředním problémem hlad – mnoho příběhů se až obsesivně točí kolem motivu potravy a sežrání (a to i kanibalského) v sibiřských a grónských pohádkách.¹⁷⁰

Stejně tak se v pohádkách nejčastěji objevují ta zvířata, která v příslušné krajině žijí; zvířata pro nás exotická můžeme sice v našich pohádkách taky potkat (typicky je to např. lev), ale jejich výskyt je v jasné souvislosti s možností jejich reálné znalosti (či přesněji: s možností doslechu o nich) v příslušné krajině.

Zajímavější je pozorovat další, řekněme fantazijnější roviny tohoto odrazu krajiny a přírody v pohádkách: například podobu a povahu nadpřirozených bytostí. Ty totiž vypovídají mnohé o zdrojích obav a strachu, které se prapůvodně samozřejmě vztahovaly k přírodě, později ovšem také např. k jiným etnikům. Nejenže se tak dozvíme bezprostředně o tom, co člověka mohlo ohrožovat, ale taky můžeme nahlédnout jisté zákonitosti ve vytváření určitého (někdy až hierarchického) systému démonů v určitých kulturách:

¹⁶⁹ Tyto teze nejsou přesněji ověřené a bylo by pravděpodobně možné je nějakým způsobem zpochybnit. Jistě totiž existují případy, kdy v důsledku mísení pohádkových látek s látkami jiných (psaných) žánrů (v tomto případě nejspíš cestopisů) anebo i přímo s vyprávěním cestovatelů mohlo dojít k zobrazení krajiny skutečně neznámé (ostatně v mnoha našich pohádkách se např. vyskytuje moře), nicméně tyto případy nevyvrací původní tvrzení, že pohádky většinou a v zásadě zobrazují takové přírodní prostředí, ze kterého pocházejí.

¹⁷⁰ Srov. TVRDIKOVÁ, M.: *Sibiřské pohádky*. Albatros, Praha 1976; RASMUSSEN, K.: *Grónské mýty a pověsti*. Argo, Praha 1998.

Např. v irských či skotských pohádkách pochází většina stvůr a nebezpečných démonických bytostí z moře, ve sladkých vodách oproti tomu najdeme bytosti mírumilovné až nápomocné; takovouto polaritu si zřejmě může dovolit země disponující oběma těmito typy prostředí, zatímco u nás musí sladká voda rybníků a tůní obstarat jak bytosti člověku nakloněné, tak nepřátelské (není potřeba se rozpomínat na dobré, člověku pomáhající či se do něj přímo zamilovávající víly a rusalky – tato polarita je dostatečně patrná už na postavě vodníka – který může být jak dobrý, tak špatný, ale velmi často také – jak je ostatně pro archaické demony typické – ambivalentní).¹⁷¹

Ještě zajímavější může být pátrání v dalších rovinách příběhu, do kterých se přírodní podmínky mohly otisknout méně nápadně. Například v sibiřských eskymáckých pohádkách je nápadně častým motivem schování či odcizení bot nepříteli, s úmyslem ho zásadně poškodit. Tento motiv by jistě bylo možné vyložit na základě hlubší symboliky (např. v rámci freudovského výkladu se zřetelem k tomu, zda se jedná o ženské či mužské boty a kdo je schoval a kam je dal), ale lze se taky jednoduše domýšlet, že přijít o boty mohlo v polárních podmínkách znamenat škodu vskutku fatální.¹⁷²

V barmských pohádkách se vyskytuje nám známý motiv zvířecího partnera, který ve chvílích své lidské podoby odkládá svou zvířecí kůži. Tak jako u nás, i v barmských pohádkách ho jeho lidský partner touží cele polidštit, a proto mu zvířecí kůži spálí – avšak narozdíl od středoevropských pohádek, kde je tento okamžik vysoce konfliktní a vlastně se jím vytváří hlavní zápletka pohádky, v barmských příbězích se

¹⁷¹ Srov. YEATS, W.B.: *Fairy and Folk Tales of Ireland*. Colin Smith Limited, 1973 či JARVIE, G.: *Scottish Folk and Fairy Tales*. Penguin Books, London 1997.

V irských a skotských pohádkách mají vodní démoni obecně ambivalentnější povahu než nadpřirozené bytosti našich pohádek, což odpovídá původní nerozlišené povaze démonů, která se v českých pohádkách (sebraných povětšinou v rámci národního obrození, a tedy – přes veškeré romantické tendence – upravených směrem ke srozumitelnosti a poučnosti) nezachovala tak výrazně. Je ovšem na druhou stranu také možné, že moššti démoni jsou vzhledem k přece jen větší nebezpečnosti tohoto živlu prostě strašnější než naši rybníční a jezerní vodníci.

Mimochodem, ačkoli svět nadpřirozených bytostí je velmi svázán s přírodními podmínkami, ve kterých lidé žijí, můžou mít tyto bytosti patrně i reálný původ; existuje např. hypotéza, že postava hejkala se zakládá na setkání s člověkem trpícím zvláštním typem epilepsie, jehož projevem je agonický jekot, tzv. epilepsie cri (MUDr. D. Kučerová, epileptoložka – ústní sdělení). Tuto hypotézu by samozřejmě bylo nutné ověřit, nicméně víme, že přístup k duševně (tedy i nervově) nemocným měl v průběhu historie různé podoby, často byli tito lidé vyobcováni ze společnosti (srov. FOUCAULT 1994) a mohli tedy žít např. delší dobu v lese. Zdá se tedy možné, že celkem sporadická pověst o hejkalovi se mohla zakládat právě na setkání s takovým člověkem.

¹⁷² Srov. SUCHL, J.: *Pohádky z iglú*. Albatros, Praha 1987.

takovýmto zásahem partnerova dvojakost definitivně zdárně vyřeší (v některých případech sice – patrně na principu kontaktní magie – partner běduje, že hoří, ale stačí jej „uhasit“ vodou).¹⁷³

Takovýto případ, kdy formálně podobný motiv má v pohádce jiného kulturního okruhu zcela jinou funkci, není samozřejmě tak ojedinělý (byť z celkového pohledu je pro sobě podobné motivy mnohem typičtější jejich funkční identita). Ve výše popsaném případě se nabízí vysvětlení na základě komplexu významů, které se ke zvířecí kůži mohou vázat v příslušných krajinách:

V Barmě, tak jako v jihovýchodní Asii vůbec, je oproti středoevropské fauně mnohem častější výskyt plazů rozmanitých druhů včetně hadů. Jejich svlékání z kůže (kterou poté už nepotřebují!) je zcela jistě jevem všeobecně známým. Naproti tomu ve střední Evropě je setkání s plazem, neřkuli jeho svléknutou kůží, jevem poměrně výjimečným; běžná zkušenost se savci (ať už jako lovenou zvěří či jako hospodářskými zvířaty) naopak zakládá představu o zvířecí kůži jako něčem nezbytném, čehož „svlečení“ má nevratnou povahu.

Tuto hypotézu trošku zpochybňuje fakt, že v českých pohádkách je to často – i když ne vždy – právě hadí kůže, kterou partnerka spálí. Zpochybnění však není zásadní, uvědomíme-li si, že to, že si lidé i v Evropě všimli, že plazi svlékají kůži, neznamena (vzhledem k vzácnosti tohoto jevu v rámci evropské fauny a k relativní vzácnosti nálezu kůže), že je přestala udivovat skutečnost, že je obecně možné svou kůži svléci a opustit. Proto může být tento jev (a to i v případě hadí kůže, kterou skutečně lze svléci) vnímán u nás mnohem magičtěji než v Indonésii, a tedy na sebe může vázat hlubší komplex významů (včetně např. představy, že kůže není odložena definitivně, tj. že ji zvíře ještě bude potřebovat apod.).

Všechny tyto úvahy by samozřejmě vyžadovaly důkladnější průzkum a uvádíme je zde pouze jako jakousi návnadu. V možnostech této práce nebylo (zejména pro rozsah materiálu, kterým by bylo nutné se zabývat) se tímto směrem systematicky ubírat. Domnívám se však, že takovéto bádání není v rámci přístupů k mytologickému a pohádkovému materiálu příliš zastoupeno a že toto téma, jehož prozkoumání by

¹⁷³ MAUN TCHIN AUN: *Krokodýl Dešťový mrak. Barmské legendy a mýty*. Argo, Praha 2003. Za tento zajímavý podnět děkuji účastníci mého kursu, studentce etnologie M. Hankové.

vyžadovalo skloubení znalostí folkloristických, etnologických a biologických, by si hlubší pozornost zaslouhovalo.

Uvedené příklady nicméně dokládají, že pátrání po přírodních okolnostech, které pohádku ovlivnily, lze vést různými cestami, a pravděpodobně se také snadno lze dobrat různých konců, neboť jeho věrohodnost velmi závisí na znalostech této reality.

3.2. PŘÍRODA JAKO DETERMINANTA

Podívejme se nyní, jak se touto cestou ubírá přístup, který by se dal označit jako etnogenetická teorie vývoje pohádky. Vzhledem k výše zmíněné absenci literatury, která by se systematictěji zabývala otázkou, jakými způsoby ovlivňovalo přírodní prostředí podobu pohádek, je tento přístup v rámci části 3./III., nazvané **Pohádka a příroda**, použit jako výchozí pramen její hlavní, nejrozsáhlejší kapitoly, přestože tyto teorie, jak záhy vyjde najevo, používají přírodu a krajinu jen jako jakýsi odrazový můstek, od něhož se pak rozbíhají do nejrůznějších dalších stran. Ačkoliv však příroda v těchto výkladech funguje jen jako jakási prvotní okolnost, která okamžitě spouští řetěz dalších sociálních souvislostí (ve smyslu jak náboženských a obecně ideových systémů, tak běžných podob života), můžeme její roli v této teorii (narozdíl od teorií psychologických a převážně většiny všech ostatních) chápat jako klíčovou.

3.2.1 Etnogenetická teorie pohádky

V následující kapitole budeme vycházet z knihy českého lingvisty Pavla Bělíčka *Poetika folklóru. Etnogeneze žánrů ústní slovesnosti* (2001)¹⁷⁴, jejíž základní rysy byly již charakterizovány v kap. 10./II.); dále pak budeme odkazovat pohádky z několika převážně českých pohádkových sbírek, jimiž se pokusíme některá tvrzení doložit či doplnit (popř. lehce zpochybnit).

¹⁷⁴ BĚLÍČEK, P.: *Poetika folklóru. Etnogeneze žánrů ústní slovesnosti*. Urania, Praha 2001. V následujícím textu nebudeme tuto teorii označovat jako „etnogenezi žánrů“, nýbrž raději jako etnogenetický výklad jejich vývoje. Jedná se totiž o výklad vývoje folklóru, založený na určité představě o vývoji etnik (tedy etnogenezi). S obratem „etnogeneze něčeho“ obecně nejsem srozuměna.

Zopakujme, že základní tezí, nutnou pro pochopení této teorie, je koncept celosvětové prehistorické migrace jednotlivých etnik, která napříč celým slovesným folklorem zanechala stopy v podobě určitých pohádkových typů a motivů. Jednotlivá etnika tak na základě svého profesního ekotypu – tj. způsobů obživy a hospodaření, které se odvozovaly od přírodních podmínek, vytvořila určité příznačné typy příběhů. Některá etnika navíc často reprezentují jednotlivé typy pohádkových postav – odvozené z jejich fyziognomie nebo z jejich postavení ve většinové společnosti, ve které se během své migrace ocitla.

Představa o této migraci spočívá v dlouhodobém pohybu malých, mobilních příbuzenských společenství v určitých migračních pásech, takže jeden prehistorický kmen může být rozmístěn po celé Evropě. Moderní národy pak vznikaly demografickou asimilací takovýchto kmenů (proto nemá podle Bělíčka žádný smysl proto používat pojmy jako slovanský, románský či germánský folklor, neboť indikují jen vágně geografický výskyt v určitém územním areálu, kde se však překrylo a asimilovalo mnoho prehistorických kultur). (BĚLÍČEK 2001:5-26)

Nutno předestřít, že tato základní teze je do značné míry kontroverzní, a to zejména kvůli dnes už překonaným představám o celosvětové příbuznosti etnik. Jeho teorie o jejich pohybu vychází částečně z lingvistických glottogenetických výzkumů (tj. výzkumů o vývoji a šíření hláskoslovných změn v rámci vývoje jazyků), které byly považovány za rozhodující ještě koncem šedesátých let, ale pozdější výzkumy v oblasti genetiky tyto představy o prehistorickém pohybu etnik a o jejich dnešní příbuznosti vyvrátily¹⁷⁵. (Nehledě na Bělíčkovu dosti striktní uplatňování difuzionistického přístupu, předpokládajícího výhradně šíření (nikoli paralelní vznik) kulturních prvků, pouze na základě jejich podobnosti.¹⁷⁶)

Etnogenetická teorie však není jedinou metodou výkladu pohádek, která může vzbuzovat výhrady a protiargumenty (vzpomeňme na teorie freudovské, jejichž provokativnost je nepopíratelně inspirativní). Naším cílem také není najít konečnou, vševysvětlující teorii, která nám povahu pohádky definitivně objasní, nýbrž ukázat, z jakých různých úhlů pohledu je možné pohádku prozkoumávat.

¹⁷⁵ Srov. např. SYKES, B.: *Sedm dcer Evinyých*. Paseka, Praha 2004

¹⁷⁶ Srov. SOUKUP 2004: 321-324

Zároveň se také sluší přiznat, že oblast autorova odborného záběru i jeho rozsah pro nás znamenají nemožnost je v některých aspektech kriticky posoudit: Kromě již zmíněných – vyvrácených – hypotéz o příbuznosti etnik se také některé etnologické pasáže se jeví jako značně bizarní. Proto se také při výkladu této teorie nebudeme zabývat detailním objasňováním autorových výchozích předpokladů, jejichž platnost není v našich silách ověřit, a odborné paleoantropologické pozadí všech těchto výkladů budeme uvádět jen v míře zcela nezbytně nutné. Považujme tedy následující výklady za příklad přístupu možná mnohdy kuriozního, každopádně však inspirativního ve smyslu cest, které naznačuje. Autorovy výklady si přitom dovolíme rozličně komentovat, kritizovat, ale také vztahovat k jinému pohádkovému materiálu či uvádět do dalších souvislostí.

Nakonec ještě dodejme, že Bělíčková teorie zasahuje (narozdíl od většiny interpretací) všechny žánrové typy pohádky v širokém slova smyslu (tak, jak jsme o nich hovořili v terminologickém úvodu práce), přičemž se však nedrží zavedených způsobů klasifikace. V rámci výkladu je sice uplatňováno např. rozlišení *pohádka* a *bajka*, zároveň se nesystematicky používá také pojem *zkazka*, přičemž rozdíl mezi *zkazkou* a *pohádkou* není jasný a celkově se používání těchto termínů jeví jako ne zcela důsledné. Pro tyto výklady však uvedené rozdíly nejsou klíčové, takže se v následujícím textu budeme prostě držet označení užitých na příslušném místě, přičemž základem strukturace této části do jednotlivých kapitol bude originální, na tradičních termínech nezávislý způsob typologie pohádek.¹⁷⁷

3.2.2. Herbalistická pohádka aneb proměna z cudnosti

Typ herbalistické pohádky je příznačný pro okruh společností, které autor označuje jako staré sběračské kultury (jejich systém víry pak jako naturismus), a je našim pohádkám velmi vzdálen. Tyto kultury se vyznačují endogamně matriarchálním typem velkorodiny a vyznávají silný kult předků zahrnující apoteózu stařen rodu a deifikaci zemřelých pradědů včetně endofágie (rituální požívání těla mrtvých předků).

¹⁷⁷ Podobně se nebudeme zabývat vyjasňováním pojmů *kmen*, *rod*, *etnikum*, *antropologický typ* a *podtyp* apod., jejichž používání občas působí nejasně.

Herbalistické společnosti se vyskytovaly hlavně v Austrálii a Indonésii. Jejich ústředním sociálním konfliktem je problém nevěry a znásilnění. Takovéto události jsou podle Bělíčka v tomto typu společnosti velmi časté, neboť muži ve dne loví, ženy v tlupě sbírají kořínky a „v lesích číhají na osamocené ženy kanibalové a záletní muži z cizích táborů.“ (BĚLÍČEK 2001: 35) Znásilnění však nikdy nezůstává nepotrestáno (z toho autor usuzuje na ne zcela legitimizovanou nevěru ve skupinových manželstvích), což pohádka zobrazuje např. v motivu lesních duchů, kteří podle vyprávění zemřeli v krvavých šarvátkách v lese a nyní bloudí po Mléčné dráze.

Dalším charakteristickým motivem herbalistických pohádek je metamorfóza – kouzelná proměna v astrální kosmické bytosti. Ta je významově přímo propojena s motivem předchozím, neboť je vždy iniciována projevem bezuzdné vášně (který je porušením kodexu manželského pohlavního soužití) : „V pohádce z jižní Austrálie se šeredný nápadník vytrvale dvoří krásné dívce. Nosí jí ryby a jiné dobroty, ale dívka jej sveřepě odmítá. Svě zoufalství řeší tak, že se dívka zmocní aktem násilí. Znásilnění se pojí se smrtí, krásná dívka se proměnila v hvězdu na Mléčné dráze. (Ibid.:36) Metamorfóza je velmi častým motivem hlavně v čínských a vietnamských pohádkách, a je typická pro etiologické bajky: Vpohádce, vysvětlující původ květiny mimózy, odmítá chudá dívka dlouho dvoření chlapce, protože si chce vzít jen toho, koho jí určí její otec. Avšak, „jednou ji chlapec potkal o samotě na pěšině a vzal ji proti její vůli do svého náručí. V tu chvíli se dívka zázračně proměnila v květ mimózy. Od té doby se květ mimózy – cay trính nu – panenská dívka – při sebemenším doteku sklopí.“ (Ibid.: 36)¹⁷⁸

Tyto pohádky neodrážejí předmanželskou promiskuitu mladistvých, ale vypovídají o náležitém chápání manželství jako smluvní dohody, jejíž porušení je vnímáno jako rodové zneuctění, které negativně ovlivní život dívky; podle Bělíčka jsou takovéto příběhy typické pro většinu agrárních společností.

V českých pohádkách nalezneme případy metamorfóz spíše zvířecích, které by spadaly do jiných pohádkových typů (jak posléze nahlédneme). Ačkolí výsledná podoba je v těchto případech odlišná (a navíc nikdy ne nevratná), v příčině proměny, kterou je v obecném smyslu vždy překročení určitých pravidel, lze najít určitou podobnost.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Bělíček cituje z knížky *Pohádky rýžových polí. Vietnamské pohádky*. Praha 1975, s. 110.

¹⁷⁹ V okruhu českého folkloru lze také najít metamorfózy rostlinné – např. v Erbenových baladách (které mají folklorní jádro) *Mateří douška, Vrba a Lilie*. V prvním případě však jde o metamorfózu v okamžiku přirozené smrti, a v obou následujících o od počátku dvojaký způsob existence (v *Lilii* dokonce ani ke

3.2.3. Tricksterská bajka aneb šibalský šprýmař

Tricksterská pohádka, nebo přesněji bajka, je podle Bělíčka vyprávění typické pro pygmejská a lapanoidní etnika, jejichž shodné rysy (nejvýraznější je nízký vzrůst) prý ukazují na jedinou původní prehistorickou lapanoidní populaci. Jejimi nejznámějšími zástupci jsou konžští Pygmejové a khoisanští Křováci, a dále skandinávští Laponci a „alpínské plemeno žijící v tyrolských alpách“. (Ibid.: 38)

V náboženských představách těchto kmenů převládá monoteismus, v němž bůh je chápán jako neviditelná, vševědoucí a všudypřítomná podstata.¹⁸⁰ Tato abstraktní entita má však svého hmotného vyslance v šibalském, vychytralém zvířátku – *tricksterovi* – který je pro svůj rod vlastně civilizačním hrdinou. V oceánské a indiánské mytologii došlo ke smíšení rolí tricksterů a demiurgů: „*Zoomorfni demiurg působí jako totem, zvířecí prapředek rodu, není však esoterickou nadpřirozenou bytostí, ale spíše loupežným lidovým hrdinou, který se vrací ke svému kmeni z civilizace zvířecích obrů s technickými vymoženostmi a velkými úlovky.*“ (Ibid.: 43-44) Velká část vyprávění o legendárních šprýmech trickstera má proto etiologický rozměr (autor je v souladu s tím označuje jako pověsti) – pojednává o původu ohně, střídání dne a noci apod. – a mnoho z nich přežilo v podobě zvířecích bajek.

Postavička trickstera, v které autor spatřuje pravděpodobnou stylizovanou podobu pygmejských a lapanoidních plemen, přitom není nikterak jednoznačně kladná – naopak – má některé evidentně amorální rysy: „*Malé šibalské zvířátko žije v sousedství zámožných zvířecích obrů, navštěvuje vesnice bantuských zemědělců jako svět velkých zvířat, nabízí jim své služby jako sluha a odnáší si od nich civilizační objevy, oheň, plodiny a zázračné nástroje. Předmětů svých tužeb se zmocňuje vtipnými kousky, sázkami a krádeží, handicap trpasličí postavy vyrovnává darem výřečnosti. Na účet hloupých obrů se obohacuje šibalskými taškařicemi, v boji o přežití neuznává žádné mravní zábrany a společenská omezení s výjimkou práva slabšího na zisk civilizačních výhod pro svůj hladovějící lesní rod.*“ (Ibid.: 44)

zřetelné metamorfóze nedojde), takže tyto motivy nelze k tomuto typu zařadit. (srov. ERBEN 1909) Označení *herbalistická pohádka* ostatně zřejmě nesouvisí s tím, že výsledek metamorfózy může být rostlina (protože z uvedených případů vyplývá, že stejně tak – či možná původněji – to je hvězda či jiné kosmické těleso), nýbrž vychází ze sběračského způsobu obživy kultur, pro které je příznačná.

180 Údajně natolik připomínající křesťanské pojetí boha, že vždy budila nesmírný podiv a zájem katolických misionářů. (BĚLÍČEK 2001: 43)

V Malajsií a Indonésii má trickster podobu jelínka, v Kongu je to antilopa, jinde želva, datel či havran; ve vietnamských, korejských a mongolských pohádkách je typickým tricksterským zvířetem králik, jinde v Africe ale taky zajíc, šakal, kojot (ten je zároveň proslulým tricksterem severoamerických indiánů); v západoevropských středověkých bajkách pak lišák, jehož obměněnou podobu lze nalézt i ve slovanské Lišce Ryšce.

Žánr šibalských zkazek se tedy uchoval ve dvou historických podobách – jednak jako rozsáhlé pohádkové cykly primitivních národů, jednak jako středověké bajky; novověké bajky poté dodaly původním zvířecím šibalským zkazkám – syrově nemravným a hrubě materialistickým – didaktickou a moralizátorskou patinu náboženské věrouky. (Ibid. : 46-50)

Vlastní etický patos šibalských zkazek spočívá podle Bělíčka v trpasličí rodové perspektivě, ve vypravěčské identifikaci s prototypem tělesně drobného zvířete čelícího nástrahám kanibalských obrů. „*Základem fabulace je přitom theriomorfni sociální optika, vypravěčská a posluchačská perspektiva hledá svou identitu v trpasličím zvířátku, zatímco jeho protivníci tíhnou spíš k podobě antropomorfni a zvířecích obrů.*“ (Ibid.: 48)

Postavy trpaslíků se v českých pohádkách vyskytují, ale nejsou pro ně nikterak typické; zdá se, že jejich místo je v českém folkloru spíše v pověstech, a to zejména horských, kde mají podobu hornických skřítků. Jejich povaha ovšem rozhodně není propojena s povahou trickstera; ani samotný trickster jako folklorní typ ostatně není v českém folkloru zastoupen v čisté podobě – jeho ozvuky můžeme rozeznat v některých (těch důvtipných) postavách hloupých Honzů (či chytráků, kteří přelstili hlupáky), kteří jsou však propojeni s jiným významovým komplexem, jak posléze uvidíme.

3.2.4. Totemová zkazka aneb když se manželé neshodnou

Svébytným typem vyprávění se vyznačují totemistické společnosti. Principy fungování těchto společností – ač nám zdánlivě velmi vzdálených – zanechaly zajímavou stopu i v nám známých pohádkách. Zastavme se proto u samotného principu totemismu, jak jej popisuje Bělíček na základě Lévi-Strausovy strukturalistické teorie.

Prvobytná náboženství loveckých kmenů vnímají člověka jako pevnou součást lesní říše a integrální článek v přírodním řádu živočišných druhů. V totemistických společnostech se jednotlivé rody kmene symbolicky označují názvy totemových zvířat a ta uctívají jako své mytické prapředky. Zvířecí totem je fiktivní pán rodu (Lévi-Strauss popsal například mytického prapředka odžibvejského kmene – Havrana, po kterém se kmen nazýval Havranův kmen), který „obchoduje“ s dušemi příslušníků kmene dle určitých pravidel. (LÉVI-STRAUSS 1971, BĚLÍČEK 2001: 56)

Významnou roli hrají v totemistických společnostech pravidla lovu, která jsou stanovena na principu směny obětí mezi pány zvířat. „*Pokud rod Havrana lovil vydru, nakupoval lovnou zvěř oběťmi od totemu nepřátelského rodu, který vydru uctíval jako své rodové znamení. Jeho lov pojímal jako vyjednávání s pánem vyder, jako směnu úlovku za obětní dary.*“ (BĚLÍČEK 2001: 56)

Také lidské duše se účastní tohoto koloběhu směn: před zrozením sídlí duše člověka ve zvířeti a také po jeho smrti se duše zemřelých stěhují do zvířecích bytostí. (autor uvádí, že paleomongolské lovecké kmeny pohřbívaly mrtvé v archaických dobách záměrně tak, aby mohli být následně roztrháni divou zvěří a jejich duše se mohly převtělit do zvířecích těl – být sněden šelmami znamenalo patrně nejjistější příslib této transsubstanciacce a následně migrace duše do zvířecího nebe.)

Kult totemového předka byl spojen s dodržováním mnoha rituálních tabu, která zajišťovala magickou ochranu vlastního zvířecího rodu – nejdůležitější byl zákaz lovit svého totemického předka a požívat jeho maso (a tím i maso členů vlastního rodu, neboť kmen se cítil být příslušníkem stejného zvířecího druhu).¹⁸¹ Zákaz konzumace masa prapředka naopak nevyklučoval shromažďování jeho ostatků; zejména kosti, chlupy a kůže zvířat byly obřadně schraňovány v soukromí jako fetiše a symboly rodové totožnosti (k nim patřilo také tetování a techniky umělých jizev).

V sociální hierarchii totemistických kmenů měl nejvyšší slovo muž-lovec a válečník (naopak podřadné, neplnohodnotné postavení měli starci, ženy a děti). Námluvy se děly – v rámci rodové patrilokální exogamie – únosem nebo výkupem nevěsty (převod nevěsty jako pracovní síly do ženichova rodu, stejně jako případné zabití člena rodu, bylo opět nutno vyvážit darem zvířat). (Ibid.: 53-67)

¹⁸¹ Odžibvejové nicméně praotce Havrana výjimečně pojídali – a to při obřadních sakrálních příležitostech – aby se s ním mysticky ztotožnili. (BĚLÍČEK 2001: 56)

V důsledku exogamického patrilokálního principu docházelo pochopitelně ke střetnutí dvou různých kultů – z tohoto konfliktu pak vychází typická zápletka totemové pohádky (kterou je z nám ne zcela známého důvodu označována jako totemová zkazka):

Manželka, pocházející z jiného totemového kmene, si do manželství přináší odlišnou totemovou identitu (v podobě výše zmíněných totemových symbolů). Tu však manželova rodná komunita vnímá s bytostným odporem, všemožně ji zneuctuje a vnucuje jí identitu vlastní – podle Bělíčka nejčastěji „*porušením a znásilněním tabuových zákazů snašina totemu, porušením zákazu jíst maso jejího zvířecího prapředka, loupáním kůry totemového stromu, přestupkem zákazu zdržet se na návštěvě kmene rodičů déle než určitý počet dní, zákazu prozradit rodičům tajemství dvojí podoby partnera, zákazu spatřit partnera v noci bez totemové kůže, zákazu zeptat se jej na jméno – udělované při iniciaci mužům v tajných svazech – a zákazu hovořit s rodiči*“ (Ibid.: 57)

Nutno podotknout, že autor nám předestírá tento obraz reality střetnutí dvou totemových identit v perspektivě při bližším pohledu dosti zmatené, neboť v tomto výčtu směřuje ústrky způsobované snaše rodinou partnera s prohřešky, kterých se naopak dopouští ona (neboť jsou vázány na její krátkodobý pobyt doma nebo na její chování k partnerovi). Každopádně však už v těchto různých porušováních pravidel rozeznáváme motivy mnohých evropských pohádek: Např. v zákazu spatřit partnera v noci bez totemové kůže jistě pramení motiv ukradení a spálení kůže (při koupání či spánku partnera), které způsobí jeho zmizení; v pohádce *O bílém hadu* stačí k partnerově zmizení i pouhé uschování jeho hadí kůže (která vzápětí není nalezena, neboť už se dostala do rukou zlých sil). (NĚMCOVÁ 1978)¹⁸².

Zákaz zeptat se na jméno (tedy potřebu toto jméno tajit) může pohádka zobrazovat jako odmítání partnera objasnit svou podstatu nebo důvod svého dvojakého stavu, zákaz hovořit s rodiči může být transformován do konfliktu, který v pohádkách typicky způsobí příbuzní svou zvědavostí a nátlakem. V našich pohádkách to bývají nejčastěji sestry, ale např. v pohádce *KráleVIC medvěd* je to překvapivě matka králevice-

¹⁸² Dlužno dodat, že mezi pohádkami bratří Grimmů se vyskytuje i ojedinělé přehodnocení tohoto motivu v pohádce *Oslíček*, ve které se spálením zvířecí kůže nespustí fatální řetězec událostí, nýbrž partner – tak jak to ostatně odpovídá záměru onoho činu – nabyde definitivní lidské podoby. (GRIMMOVÉ 1988) (V tomto smyslu tedy pohádka trochu narušuje hypotézu navrženou v kap. 3.1./III.), ale jak řečeno, tento případ je v evropském okruhu velmi ojedinělý.)

medvěda, která na snaše vyzvídá původ zakletí. V okamžiku, kdy snacha poruší své slovo mlčenlivosti (dané králevici), králevic zmizí. Vidíme tedy, že schema totemistického konfliktu je zde zvláštěně převráceno; na druhou stranu můžeme rozeznat rysy totemismu v motivu sporu o šaty: tchyně oblékne snaše krásné šaty, ta si je ale po svatbě svlékne a oblékne si svoje staré, chudobné, což tchyně nelibě nese a domlouvá jí, aby se převlékla. HORÁK 1966)

Sám Bělíček uvádí ruskou pohádku *Žabka carevna*. V té volí bratři naslepo nevěstu vystřeleným šípem a nejmladšímu připadne žabka – ta se změní v krásnou princeznu, ale žabí kůžička, kterou schovává v ústraní, je stále předmětem postranních pletich. Proto ji manžel nakonec tajně spálí, aby upevnil ženinu lidskou identitu, ale stane se pravý opak – zneuctěním kultovních rodových insignií svou manželku ztrácí. (Jejího návratu pak dosáhne dlouhou poutí na vzdálený ostrov, kde ji musí osvobodit z moci černokněžníka.) (BĚLÍČEK 2001: 60-61)

Příznačné je že, že pohádková perspektiva vnímá pouze jednu z obou totemových identit jako zvířecí – zatímco druhou – bezpříznakovou – původně zřejmě příslušející rodu vypravěče – vnímá jako lidskou.¹⁸³ Ústřední motiv totemové proměny člověka ve zvíře mívá dvojí tvář – v závislosti na tom, z jaké perspektivy je pohádka vyprávěna:

Prvním typem je „synova verze“ příběhu: v té vystupuje partnerka v bezproblémové lidské podobě (neboť soužití s totemově odlišným partnerem bylo přes všechna úskalí ve skutečnosti běžné); klíčovou otázkou je však rodová a totemová identita narozených dětí. „Snacha odchází rodit do buše nebo k rodině své matky a vrací se s nemluvnětem zabaleným do kůží svého totemového zvířete,“ říká Bělíček. „Cizí kůže je hodnocena rodinou manžela jako povití zvířecího potomka, snacha je vystavena despotickému nátlaku, aby dítě přijalo otcovu zvířecí identitu. Neshody snachy s tchyní a cizím rodem vrcholí útekem domů a marnými pokusy manžela přimět ji k návratu zpět. Velmi často je vedle tchyně a švagrových naznačena negativní role druhých manželek. V polygammím manželství vládne mezi ženami řevnivé soupeření a vzájemné obviňování rodiček z povití zvířecího mláděte.“ (Ibid.: 60) Po porodu dítěte tedy dochází k ostrému střetu představ mezi porodními zvyklostmi rodičky a tchyně –

¹⁸³ Bělíček uvádí i případy pohádek s oboustranně zoomorfni optikou, sám je ale označuje za zcela ojedinělé – BĚLÍČEK 2001: 61).

skutečnost, že matka balí dítě do zvířecích kůží cizího totemu, je pak zdrojem pomluv o tom, že snacha porodila zvířecí mládě.

V našich pohádkách je motiv podvržení zvířecích mlád'at namísto skutečného dítěte častý; po něm následuje nátlak příbuzných a vyhnání nenáviděné snachy z domu. V pohádce *O mluvícím ptáku, živé vodě a třech zlatých jabloních* je mladé královně dokonce třikrát za sebou podvrženo štěně namísto jejích synáčků; problém dívčiny cizí identity zde však není symbolizován její polozvířecí podobou, nýbrž (jak to u Němcové bývá) jaksi třídně, neboť dívka je chudého rodu. Strůjci podvržení přitom nejsou ženy z mužova rodu, nýbrž (v intencích totemistického výkladu trochu paradoxně) její vlastní sestry, které jí nečekaně výhodný sňatek závidí (samotný akt vyhnání už je pak realizováno zmanipulovaným zbytkem dvora). Zřejmě zde tedy sledujeme zajímavé, pro folklor typické pomíchání původních významů motivu. (NĚMCOVÁ 1978) Tento folklorní motiv se objeví také v Erbenově baladě *Lilie*, jejíž předlohou byla slovenská lidová pohádka (GRUND 1935)

Druhým typem je „snašina verze“, v jejíž perspektivě začíná příběh únosem dívky zvířecí obludou a životem v „rodině“, která je dívkou cizí (neboť vyznává nepřátelský zvířecí totem). Rodiče a bratři pak usilují o její vysvobození – což odráží jejich snahu dostat unesenou dívku zpět anebo alespoň dosáhnout dodatečně řádného sňatku formou smluvního výkupu.¹⁸⁴

Pohádka naznačuje i další výše uvedené znaky totemických společností – např. slovní fetišismus a utajování jmen; obojí vychází z víry loveckých společností, že znalost jména dává nepříteli magickou moc nad životem a smrtí jejího nositele. (BĚLÍČEK 2001: 61-62) Tento motiv, pro který je příznačné již zmíněné vyzvídání a naléhání (zejména a typicky) sester na manželku, aby jméno či podstatu existence manžela vyzvěděla, bývá ostatně v pohádkách vždycky spjat s partnerovou zvířecí (anebo alespoň jakkoli mimo-lidskou) identitou (a zároveň s ponoukáním sester, aby její manželka této identity zbavila).

Pro totemovou pohádku jsou charakteristické také motivy, související se specifickou loveckou magií totemických společností. Prvním z nich je podmanění

¹⁸⁴ Dodejme, že autor uvádí také ojedinělé případy společností, ve kterých tento konflikt vůbec nenastával, díky existenci tzv. duálního totemismu, v rámci něhož vyznávali muž a žena programově dva rozdílné kulty – tato forma se zřejmě vyvinula jako důsledek pravidelných exogamních svazků. (BĚLÍČEK 2001: 58-59)

původně divokých zvířat, která začnou být hrdinovi nápomocna. Jejich věrnost si hrdina většinou zajistí „*pohrůžkou zabít a závazkem* (myšleno vymožením závazku – pozn. autorky) *pomoci v případě, že ušetří jejich život.*“ (Ibid.: 63)

Běliček uvádí ruskou pohádku o Kostěji Nesmrtelném, kde si hrdina Ivan tímto způsobem zaváže medvěda, sokola a štika. Dlužno doplnit, že podoba oné „pohrůžky“ mohla být v některých případech zmírněna či funkčně transformována v oboustrannou pomoc: U Erbena najdeme jakousi stopu výhrůžky v pohádce *Živá voda*, kde hrdina potkavší vlka chce ho nejprve zabít a pak (když vlk promluví a nabídne mu své služby) ho ušetří, nejde ale v pravém slova smyslu o výhrůžku, nýbrž o počáteční strach, kterého jej vlk sám zbavil. V pohádkách *Zlatovláska a Pták Ohnivák a liška Ryška* už hrdina zvířata neohrožuje vůbec – jejich služby jsou naopak vděkem projeveným za jeho prvotní nezištnou pomoc. (ERBEN 1980)¹⁸⁵ Proto by tyto případy vztahů se zvířaty zřejmě patřily spíše do pohádky pastevecké, o které ještě bude řeč.

Jiný případ lovecké magie je podle Bělička patrný v motivu magického útěku, typického zejména pro ruské pohádky. V pohádce o Kostěji Nesmrtelném postaví hrdina na útěku před ním most mávnutím kouzelného šátku, v řadě pohádek uniká hrdina před pronásledovatelem pomocí různých kouzel, která jej učiní neviditelným nebo jej promění v terénní překážky.

Etnografický výklad takových motivů je zřejmý – šamanská magie je vlastně teorií taktické bojové přípravy prehistorických lovců, ukázkou technik maskování, zneviditelňování, napodobování zvířat či stopování; podmínkou úspěchu je také součinnost se sousedy i s nápomocnými (zřejmě již částečně domestikovanými) zvířaty a závazek pomoci mezi bojovníky příbuzných a sousedských rodů, vyznávajících různé zvířecí totemy. (Ibid.: 63-64)

¹⁸⁵ Jediný skutečný případ podmanění zvířete výhrůžkou představuje scéna, ve které liška Ryška chytí vráně a dělá *jako by je chtěla roztrhnout*, aby si na staré vráně vymohla pomoc; vráně pak samozřejmě ušetří. V pohádkách se ovšem vyskytuje i extrémní podoba využití zvířecí pomoci: v pohádce *Carův syn* carevič chytil holuba, a když od něj získal informace (přičemž holubovu přitakání předcházela prosba: „*jen mi nic neudělej*“), zaškrtil ho (dlužno říci, že se nejedná o záporného hrdinu). Zajímavé – ale vlastně příznačné – je, že pohádka tento čin konstatuje, ale absolutně nekomentuje. (ERBEN 1980: 142, 192-193) O vztahu mezi člověkem a nápomocnými zvířaty v pohádkách budeme ještě mluvit v souvislosti s pasteveckým typem pohádky v kap. 3.2.9. a 3.2.10. této části.

3.2.5. Animistická pohádka aneb zaslíbení duchům

Animismus obecně je chápán jako víra v nesmrtelné duše žijící mimo lidské tělo v rostlinách, zvířatech, neživé přírodě i lidských výtvorech (srov. SOUKUP 2004: 309 aj.). Typ animistické pohádky se vztahuje k specifitější podobě animismu nazývané lovecký animismus, která je úzce spjata s polydémonismem. Animističtí duchové už ztrácejí rysy prostého zvířecího (totemového) prapředka chránícího svůj rod a mění se v obávané pány teritoria, zlé demony, kteří jsou postrachem pro příslušníky vlastního i cizího kmene. Mají často podobu strašidel a zlých čarodějů a zlou, mstivou, ale zároveň nevyočitatelnou povahu. (Ibid.: 2001: 68-69)

Vzhled animistických duchů je patrný na strašidelných zvířecích maskách, které si bojovníci nasazovali během trestných expedic a zavražďovací výprav, jejichž cílem bylo vyznačení teritoria a deklarace právní a správní autority. Zavražďovací (mnohdy kanibalské) praktiky tajných svazů se tak zasloužily o novověkou ústní tradici pověstí o strašidlech a kanibalských únoscích dětí. „*Kanibalská pohádková strašidla (...) typu lykantropických vlkodlaků a jezinek prozrazují přímý původ z mýtizovaných duchů loveckých kmenů.*“ (Ibid.: 70)¹⁸⁶

Animistická lovecká etika je svázána velmi přísnými rituály: u některých kmenů musela být ulovenému zvířeti prokazována obřadná úcta, správný lovec byl povinen se zvířeti poklonit a omluvit.¹⁸⁷

Šamanská animistická magie byla založena na fetišismu, tedy na přesvědčení, že duch jednotlivce i rodu spočívá v nějakém přetváření. Tato dvojníková podstata se mohla ukrývat v kůstce, dřevě, kameni, zvířeti, vejci nebo jen pouhém jméně. Šamanistické společnosti přitom věřily, že člověk neumírá přímým zraněním těla, ale „*tajemnou ilicitní manipulací s fetišem, který upadl do rukou nepřítele. Proto se kmeny lovců*

¹⁸⁶ Jako další možný typ animistické bytosti jsou zde uvedeny vodní víly a rusalky, které by mohly reprezentovat jakýsi „feministický“ či „matriarchální“ animismus; pravděpodobněji budou však důsledkem běžné demonizace příslušníků cizích říčních kmenů. Jejich podoba je ženská, neboť muži se zdržovali přes den na lovu. (BĚLÍČEK 2001: 71)

¹⁸⁷ V chakkadské pohádce o soutěži v lovu hrdinové podle Bělíčka dokonce ekologicky šetří zvěř: „*Chánovi střelci stříleli, co viděli, ale Sibiček se Sibejkem nechali běžet užitečná zvířata a nechali letět užitečné ptáky, stříleli jenom po škodné a po dravcích.*“ Následující překvapivá pointa je však myslím jakékoli lovecké etice zcela protichůdná: „*Ale ani ty nezabijeli. Ptákům jenom ustříleli zobáky a zvířatům drápy.*“ (BĚLÍČEK 2001: 72)

chránily odkládat svršky oděvu a prozrazovat nepřátelům svá jména, neboť znalost jména poskytovala šifru k tragickému rozluštění cizího osudu.“ (Ibid.: 72)

Bělíček tento princip označuje podle aztéckého výrazu *nagual*, označujícího jakéhosi osobního dvojníka, jako *slovní nagualismus*. Ten se podle něj projevoval úzkostlivou ochranou tajemství jména, jež dostával bojovník při obřadu zasvěcování do tajného mužského spolku. (Ibid.: 72-73) S motivem zákazu vyzrazení něčího jména, jehož porušení má fatální následky, jsme se již setkali u totemové pohádky a ještě se s ním setkáme.

Vztah k animistickým duchům nebyl založen na pozitivním zbožnění, nicméně bylo potřeba s nimi jednat. V tomto jednání se však uplatňovalo hlavně zastrašování a násilí, neboť duchové byli vnímáni jako nevypočitatelní násilníci, jež je nicméně možno obelstít nebo vydíráním donutit k ústupkům.

Jako poslední rys animistických společností uvádí autor zvyk účelového zabíjení starců, který byl postupně zcivilněn do podoby dobrovolného či nuceného poustevnictví. „*Přestárlí lidé se vzdávali svého majetku a sami odcházeli zemřít do lesů. Často léta živořili v lesních stromových chýších a nuzných poustevnách daleko od domova.*“ (Ibid.: 74) Toto lesní poustevnictví, které bylo jakýmsi „*polovičním odchodem do věčných lovišť*“, Bělíček nikterak nekomentuje, ale nabízí se zjevná souvislost s motivem kouzelných stařečků či stařenek v hlubokém lese, kteří hrdinovi vždy pomohou na jeho cestě.¹⁸⁸

Animistická pohádka představuje v jistém smyslu jakýsi další stupeň vývoje pohádky totemové. Mužský zvířecí partner je zde totiž nahrazen nadpřirozenou bytostí animistického typu – typicky je jím lesní duch, pán zvířat či král zvěře – tedy osoba nadaná mimořádným vlivem a velkou (nadpřirozenou) mocí.

Pohádka často začíná únosem dcery, který je však rodiči kvitován s mlčenlivým souhlasem, neboť rodina dívky manželský svazek vítá – někdy ji dokonce duchovi v respektu před jeho vysokou prestiží předem dobrovolně zaslíbí. Jindy však takové

¹⁸⁸ Pobyt těchto starců v lese, který je vlastně jakýmsi předstupněm jejich smrti, přitom významově odpovídá jejich funkci v příběhu, neboť hrdinova cesta – jak již bylo vícekrát naznačeno – je vždy obrazem cesty do jiného světa, který lze na základě různých příznaků často interpretovat jako svět mrtvých.

K motivu starců či stařen v lese se však váže ještě jiný, velmi odlišný významový komplex, jak uvidíme v následující kapitole.

smlouvy s duchy prozrazují nátlakové praktiky tajných spolků: „zajatý lovec mohl vykoupit svůj život jen tak, že nabídl cizimu válečníkovi jako výkupní cenu sňatek se svou dcerou. Podobný směnný obchod s čarodějem či lidožroutem mohl uzavřít zajatý lovec úpisem nenarozeného či neodrostlého dítěte.“ (Ibid.: 69-70,74-75)

Autor uvádí příklady různých více či méně exotických pohádek, ve kterých o ruku dcery přijde žádat orel – král ptáků (Řecko), medvěd – bůh lesů (Japonsko), bůh úhořů (Tichomoří) či bůh hromu (Severní Amerika). Stačí si ovšem vzpomenout na pohádku Boženy Němcové *O Slunečniku, Měsíčniku a Větrniku*, ve které se hned tři dcery stanou (projevujícíe příznačně rozmarnou směs vzdoru a souhlasu) manželkami tří nadpřirozených vládců (NĚMCOVÁ 1978), či na pohádkový syžet, v němž rodiče (ať už v důsledku výhrůžky či naopak příslibu) zaslíbí svou dceru (ale někdy taky syna) nějaké mimo-lidské bytosti (v českých pohádkách velmi často čertovi).¹⁸⁹

Na motiv sňatku se zvířecím partnerem může navazovat epizoda o jeho útěku a svízelném hledání. V ruské pohádce *Žabka carevna* je takovýto syžet příznačně propojen s animistickými představami o sepětí duše s nějakou její hmotnou podobou. Když chce hrdina osvobodit svou ztracenou ženu vězněnou Kostějem Nesmrtelným, dozvídá se, že: „*Jeho smrt vězí ve špičce jehly, jehla ve vejci, vejce v kachně, kachna v truhličce, a ta železná truhlice je sedmi řetězy přikována k dubu(...) v širém moři na ostrově Bujanu.*“ (KARNAUCHOVÁ 1977: 90, in: BĚLÍČEK 2001: 75)¹⁹⁰

Další okruh animistických pohádek líčí únos ženy čarodějem, obrem či sokem – tedy ženichem už mnohem antropomorfnějším. To podle Bělíčkovy interpretace odráží postupnou změnu ve vnímání cizích kmenů.

Vývojová folklorní proměna zvířecího partnera v lesního ducha, pána zvířat či lidojeda je patrná přímo na vývoji animistické pohádky: Ruský pohádkový cyklus o Kostěji Nesmrtelném nazírá nevěstu z cizího kmene ještě jako zvířecí bytost (žábu), ale tchána již jako bytost animistickou. V jiné sibiřské zkazce se „*manželé již stýkají na*

¹⁸⁹ V českých pohádkách je motiv zaslíbení dítěte velmi často ozvláštněn tím, že rodič je žádán, aby nelidské bytosti přislíbil to, „co je mu nejmilejší“ či „o čem doma neví“ (např. v pohádce *Rybářův syn* (ERBEN 1980: 221) a v mnoha dalších. Tento detail jen významově doplňuje a dokládá dosud nadlidskou, tedy vševědoucí povahu oné bytosti. V pohádce *Voják a zakletá princezna* je vynucení příslibu formulováno ještě rafinovaněji: „*po roce přijď sem a rozdělíme se o to, co ti bude nejmilejší!*“ (dítě je pak nikoli nevratně, ale skutečně rozetnuto vedví). (HORÁK 1966: 182)

¹⁹⁰ Některé popsané varianty pohádek dávají tušit otcovský vztah Kostěje k zvířecí nevěstě, čímž se Kostěj ocitá v nám známé roli nepřejícího tchána, potažmo samozřejmě incestně fixovaného otce – srov. kap. 2.1./III. a 1.1./III.

civilní antropické bázi a zoomorfni podobu si zachovávají jen jejich vzdálení příbuzní: vdané sestry, švagři, cizí únosci nevěst a sokové.“ Teprve zkazky neolitické společnosti začínají podle Bělíčka líčit manželství jako civilizovaný vztah dvou lidských bytostí, v němž nimbem zvířecí identity zůstávají zahaleni pouze vzdálení nevěstini bratři a sokové. (BĚLÍČEK 2001: 77)

3.2.6. Kanibalistické příběhy aneb o sežrání

„V společnosti mezolitických lovců se vyčerpaly zdroje lovné zvěře, uzavřel se proces dělby volných lovišť a nastává hladová krize, v níž se šíří antropofágie a každodenní lov se stává nebezpečnou výpravou do světa lidojedů.“ (Ibid.: 79) Do tohoto období odkazuje další typ pohádky, nazývaný kanibalská bajka.

Náboženským principem tohoto období je podle Bělíčka dynamismus, definovaný jako polydémonický animismus, v němž má každý jednatel a okrsek pozemského světa svého individuálního strážného ducha a svůj přiděl magické vitální energie.“ (Ibid.: 79)

S polydémonismem, označujícím představu o světě osídleném zlými démony, nepřátelskými duchy a antropomorfními kanibalskými obludami, jsme se setkali už u předchozích typů společností. Podstata dynamismu ovšem přináší do společnosti zcela nový prvek, a tím je rodící se diferenciací osobního vlivu válečníků na společenskou hierarchii, tj. na vlastní postavení v ní (mluví se o *osobní hierarchii u mužů*).

U většiny lovců je dynamismus spojen s rituálním kultem lebek – primitivním etickým kodexem bojového hrdinství, jehož podstatou bylo shromažďování lidských trofejí jako zástav bojovníkovy válečné lsti. Autor uvádí, že dostatečný počet lebek býval zárukou plodnosti, na Borneu byl dokonce základní podmínkou k sňatku; v některých oblastech se z kultu lebek vyvinulo skalpování a jiné techniky (např. upravování lebek do velikosti lidské pěsti apod.), a konečně – mnoho ruských pohádek podle něj dokládá obyčej zdojit oplocení královského paláce hlavami neúspěšných nápadníků královských dcer.

Fyziologicky se představa přejímání magické síly konkretizuje rituálem konzumace masa cizí bytosti, přičemž mimořádný význam se připisoval požívání klíčových částí těla, v kterých magická síla sídlila. (Bělíček uvádí několik pohádkových

motivů vyléčení pomocí snědení určité části těla např. draka.) Pojídání masa tedy nedávalo jen sílu k zápasu a lovu, ale současně „převádělo energetický kvocient oběti na konto magické síly jejího přemohitele.“ To se u řady kmenů vyvinulo v kanibalské praktiky pojídání zabitých nepřátel a cizích zajatců (také v těchto případech se lidské oběti jedly jen kvůli určitým – různým ovšem – částem těla). (Ibid.:79-81)¹⁹¹

Kanibalské praktiky obecně však nejsou všechny stejného typu a nezakládají tedy ani stejný typ příběhů, zejména v souvislosti s tím, zda se jednalo o obřadné pojídání zemřelých předků či mrtvých nepřátel. (Ibid.: 82)

Pojídání zajatců ovšem mohlo mít i podobu pojídání náhodně polapených dětí z cizích kmenů. To se může odrážet v pohádkovém motivu démona, čaroděje či starce žijícího se svými zvířecími služebníky v lesní samotě a pasoucího po zatoulaných dětech. Pohádkové ježibaby lze interpretovat jako „kanibalské lesní duchy, jimž v odlehlých lesních chatrčích zasvěcovali lidské oběti členové tajných mužských spolků,“ říká Bělíček, ale zároveň znovu připomíná, že „je nutno myslit na paleomongolský zvyk vyhánět starce do lesa a snahy nedobrovolných poustevníků přilepšovat si nuznou vegetariánskou potravu z červů a kořínků příležitostným odchytem zatoulaných dětí.“ (Ibid.) Typickou představitelkou takového kanibalské stařeny je patrně ježibaba z *Perníkové chaloupky*.

Kanibalský obyčej pojídání dětí se můžeme podle autora rozeznat také v motivu zaslíbení dětí na základě jakéhosi dlužního úpisu. Bělíček uvádí pohádku, ve které žena potřebuje převoz na protější břeh a jako platbu slíbí převozníkovi nenarozené dítě, či jinou, ve které bezdětná žena zaslubuje šamanovi své prvorozené dítě, pokud ji vyléčí z neplodnosti, a říká: „Podobně zřejmě otec upisoval dítě šamanovi jako honorář za vyléčení z choroby nebo zajatý lovec nepřátelům výměnou za vlastní život.“ (Ibid.)

O motivu nuceného zaslíbení dítěte jsme mluvili už v předchozí kapitole v souvislosti s pohádkou animistickou. Není tedy nutně spjat s motivem kanibalismu; v českých pohádkách je jeho propojení s otevřeným kanibalismem vzácné, mnohem častěji se jedná o zaslíbení za účelem sňatku, popř. služby.

¹⁹¹ Stejně jako u předchozích typů, i kanibalské společnosti pohřbívaly své mrtvé expozicí (tj. vystavením) v lese, na základě podobného magického principu: pouze konzumace silným dravcem umožnila válečnickově duši se přemístit do těla divoké šelmy a tím i do posmrtné existence.

Jinak je tomu ovšem u poněkud odlišného typu příběhu, který představuje kanibalská bajka. Ta spojuje kanibalský motiv s žánrovou specifikou klasické zvířecí bajky. Kanibalskými bajkami jsou například pohádky *Vlk a kůzlátka* či *Vlk a tři prasátka* a *Červené Karkulka*, zobrazující děti ohrožené kanibalem (kanibalská funkce připadá tradičně vlkovi, který je pokládán za totemového prapředka všech uraloaltajských národů). „*V Červené Karkulce je zapojen do syžetu antropomorfní lovec a zvířecí kanibal vlk, který zachovává ještě lykantropní podobu werewolfa.*“ (Ibid.: 83)

Jako další hrdiny kanibalské bajky uvádí autor *Budulínka, Smolíčka a Palečka*. V pohádce o Budulínkovi se objevuje v úloze kynantropního lidojeda liška. V pohádce o Smolíčkovi je pěstounem dětského hrdiny již zmíněný východoasijský trickster jelínek a jako kanibalské postavy vystupují „*sestřičky Baby Jagy, jezinky*“ (podle Erbenovy pohádky obývající skalní jeskyně a vylupující lidem oči, což zřejmě svědčí o jejich kanibalské podstatě).

Pohádky o Palečkovi pak představují posun tricksterské bajky do antropomorfní roviny. V Perraultově verzi spí děti společně s dětmi lidojeda, a aby jej přelstily, vymění si s nimi noční čepičky a obr pak v noci omylem setne hlavu vlastním dětem. V italské pohádce zase Paleček unikne nástrahám čarodějnice a sám ji uvaří jako jídlo ke kanibalské hostině, kterou předloží jejímu muži čaroději. (BĚLÍČEK 2001: 84-85)

Jednou z nejvýraznějších kanibalských pohádek je bezesporu *Otesánek*. Ta je interpretována jako obraz „*střetnutí antropomorfního lapanoidního elfa a obřího dinárského typu megalitických národů.*“¹⁹²

Podle autorova přesvědčení reálně existovalo exogamní soužití obou těchto typů, které se v podobě střetávání trpaslíků a obrů dostalo do maloasijské, starobritské, severoafrické a staroindické mytologie. *Otesánek* je v tomto směru specifický, protože narozdíl od ostatních pohádek (ve kterých kanibalem je zvíře či netvor) nabízí „*endotypický pohled na kanibala jako rodového soukmenovce*“. Motiv páráni a zašívání kanibalova břicha, přítomný také v pohádce o Karkulce, je dáván do genetické souvislosti s podsouváním falešných břemen do kanibalova koženého vaku v afrických syžetech. (BĚLÍČEK 2001: 84)

Autor představuje také motivy, které narozdíl od předchozích zobrazují kanibalismus z vnitřní kmenové perspektivy, takže např. zajetí u kanibalské čarodějnice

¹⁹² O jejich střetávání ještě uslyšíme v kap. 3.2.13./III..

se vykládá jako chov (mimořádně, lidojed se u svých lidských zajatců upíjením krve přesvědčoval, zda jsou již dost tuční na porážku, což zřejmě souvisí s obyčejem upíjení krve dobytka u afrických pastevců).

V mnoha dalších zmiňovaných pohádkách není kanibalský motiv tak jasně patrný: Např. v Grimmově pohádce *Bratr a sestřička* utíkají sourozenci před macechou, přičemž bratr je proměněn v srnečka a je posléze pronásledován lovci.

Nejkanibalštější pohádkou, ve které je kanibalský motiv popsán otevřeně a se syrovou alističností (a kterou Bělíček kupodivu nezmiňuje), je Grimmova pohádka *Jalovec*. V ní macecha zabije nevlastního syna a poté jej připraví manželovi – tedy chlapcovu otci – k večeři. Scéna zabití chlapce, ve které jej macecha nejdříve nalákala na červená jablíčka v truhle, a když se nad ni nahnul, přibouchla prudce víko, až „*chlapci ulétla hlava a spadla mezi červená jablka*“ je příznačně grimmovsky drastická a zároveň obrazově působivá. Stejně zábavnou i děsivou poetiku dětského hororu má mnoho dalších bizarních a zároveň jaksi zvláště realistických detailů: žena např. zamaskuje svůj zločin tím způsobem, že tělo chlapce posadí na zápraží (hlavu nasadí a krk ováže šátkem) a narafičí tak, aby vypadal, že pije, a do ruky mu dá jablíčko. Když se pak jeho sestřička podívuje, že je nějaký divný a nechce jí dát jablíčko, poradí mu, aby mu „*stříhla jednu za uši*“; sestřičce se poté jeho hlava „*skutáří k nohám*“. Když běží v hrůze za maminkou a pláče, že „*utrhl bratříčkovi hlavu*“, žena navrhne, že si ho udělají v octě. I samotný akt kanibalismu je pak s chutí vylíčen v už téměř parodicky-hororové scéně, kdy si otec náruživě nechává přidávat, libuje si „*mně připadá, že je to všechno moje*“. (GRIMMOVÉ 1988: 78-81)

3.2.7. Rybářská pohádka aneb o plaváčcích

Archeologie dokáže poměrně dobře rekonstruovat obraz paleolitického života rybářských kmenů rozšířených po celé zeměkouli. Pro některé je charakteristická závislost na rybolovu, u jiných se hovoří spíše o rybářsko-loveckém způsobu života. Z kulturních znaků je pro tyto kmeny typický pohřeb v loďkách, při němž se zemřelým vkládala na ret mince či mušlový peníz jako poplatek převozníkovi na cestě do říše mrtvých (která měla často podobu ostrova). Bělíček spatřuje kulturní a mytologické

podobnosti u dávných přímořských národů a dokládá jejich mezolitické šíření směrem na východ. (BĚLÍČEK 2001: 91-99)

Kulturní mýtus těchto společností hovoří o stvoření země a prvních lidí, objevech rybářských háčeků a o potopě světa, mytické dějiny začínají většinou vyzvednutím pevniny na mořskou hladinu. Civilizační hrdina je symbolem rodového sebeuvědomění, rodí se často jako dvojče mezi početnými bratry, kteří se na něj dívají jako na vetřelce a odstrkují jej (tento kulturní hrdina často splývá s typem trickstera). Jeho bratři neumí lovit ryby, vytesat člun a vyrobit oheň, neznají kulturní zvyky a dělají všechno obráceně. Proto jsou vyprávění vlastně uvedením do rodové tradice a zasvěcením do kmenových dějin, kultů a řemesel. *„Jejich historiky zrcadlí svět izolované rybářské osady, podávají poučení o společenských konvencích kmene, nauku o kosmogonii a rodových genealogiích, výklad rodové tradice výroby nástrojů.“* (Ibid.: 95-96)

Z mytologických motivů je výrazný dualismus Stvořitele a nositele Zla, promítající se zároveň do dualismu dobrých a zlých duchů, s nímž je spjata idea dobré a zlé smrti. *„Ideálem dobré smrti bylo nechat se sníst rybami v podvodní říši a oživnout v převtělení totemové ryby. Naopak tragickou variantou smrti byl střet s tvrdým skalním živlem, a proto se ve skaliska, hory a útesy mění duše sebevrahů a provinilců.“* (Ibid.: 98)

Mytologický motiv zkamenění byl u rybářských kmenů propojen se zvykem stavět mrtvým pohřební menhiry a antropomorfní (podle Bělíčka většinou falomorfní) stély (u Tunguzů byl kamenný menhir pouze masívnějším provedením ochranné figurky, kterou dostávaly při narození všechny děti).

Rybářské kultury lze charakterizovat jako náboženství petroteismu a hydroteismu; příznačné pro ně je víra v horské a vodní duchy a také přesvědčení o tajemném spříznění duše a skály. Všude tam, kde lovecké společnosti zdůrazňovaly kultovní význam stromu (např. při obětech či pohřbech ve vykotlaných stromech), nastupuje u rybářů vodní a skalní živel: *„Většina rybářů pohřbívala odevzdáním těla mrtvého mořským vlnám, vypravením mrtvého na člunu na ostrov mrtvých či pohřbem do hrobu v dlabané dřevěné kánoi.“*

Stejným způsobem se obětovaly dary vodním hadům; autor uvádí zajímavou souvislost se slovanskou mytologií: „Kněžna Libuše pouštěla z Vyšehradu – snad jako

dozvuk hunských obřadů – kolébku obloženou zlatem. Nejinak byla obětována v rybářských pohádkách nemanželská dívka, plavácci odložení do plovoucích sudů.“ (Ibid. 98-99)

Prvním typem rybářského slovesného folkloru je rybářská zkazka. Strukturně je vlastně izomorfní s totemickou i loveckou pohádkou. Její stavba tedy vychází z klasických motivů únosu zvířecí dívky, úschovy její zvířecí kůže a proměny v lidskou bytost, ale přibírá řadu nových prvků, ovlivněných rybářským folklorem – jonášovskými legendami o povstání z břicha velké ryby, odkládáním nemluvnat do plovoucích sudů či plavbami v dřevěných vyřezávaných rybách a ptácích.¹⁹³

Široce rozšířený je příběh o labutí dívce, již hrdina překvapil spolu s jejími družkami při koupání v jezeře a uschováním labutího šatu přinutil k slibu manželství. Autor říká, že: „*schovávat třásňové sukénky dívkám koupajícím se v jezeře patřilo k oblíbeným, ale i nebezpečným dobovým sportům,*“ a uvádí novoguinejskou zkazku, ve které dívky před chlípníkem varovaly muže a ti jej pak nemilosrdně posekali na kousky. „*Tento úraz ovšem nezabránil nezdořákově matce použít starou osvědčenou oživovací metodu, totiž aby posbírala jeho zbytky a uvařila je v košíku. Znovuoživlý záletník pokračoval ve své nekalé činnosti v podobě kasuára a od té doby jsou kasuáři a krokodýli považováni u Melanésanů za proměněné chlípnyky.*“ (NEVERMANN 1957, in: BĚLÍČEK 2001: 100)

Velmi častý je v rybářských kulturách jonášovský motiv: „Nechat se spolknout žralokem a na cílové stanici se propárat z jeho břicha obsidianovým nožem byl mezi mořskými národy zřejmě velmi rozšířený a oblíbený způsob cestování,“ říká autor, ale dodává, že reálná předloha takovýchto fantastických příběhů byla zjevně mnohem prozaičtější: „Divoši vnímali zajetí cizím člunem s přídí ve tvaru žraloka či krokodýla jako plavbu v útrobach ryby a návštěvu v sousední vesnici jako pobyt v sousední říši mrtvých.“

Neméně častý je již zmíněný motiv zkamenění – proměna v útes či skalisko – které bylo jednoznačně tragickou variantou smrti, vedoucí k proměně v zlého ducha (narozdíl od „*příjemné smrti v chřtánu žraloka a populární smrti utonutím, která*

¹⁹³ Posledně zmíněný motiv najdeme jasnozřivě vyobrazen na jedné z noblesních secesních ilustrací Artuše Scheinera k jednomu z nejkrásnějších vydání Erbenových pohádek – srov. ERBEN 1974: 58.

končila vždy happyendem převtělení v nový druh ryby“. Smrt zkameněním byla důsledkem porušení tabu – odložení nemanželského dítěte či nemluvněte, znásilnění či sebevraždy z nešťastné lásky. (BĚLÍČEK 2001: 101-102)

Odlíšným žánrovým typem je rybářská pohádka. Její vznik souvisí v přechodu od lovu ryb k jejich chovu, a tedy k občinovému obhospodařování lodí a sítí, v němž příbuzenské společenství začíná působit jako výrobní jednotka.

Dominantním motivem rybářských pohádek jsou líčení vodních a podvodních království a osudů rybích lidí. V ruské pohádce *Mořský car a Jelena Přemoudrá* spatřuje autor patrný otisk „patriarchálního otroctví“: mladého krále pijícího vodu z jezera chytí za vousy mořský car a vymůže si na něm klasický pohádkový slib, že mu „vydá to, o čem doma neví“, což je – jak se ukáže – králův prvorozený syn. Ten pak v patnácti letech odchází sloužit carovi do vodní říše, splní obtížné úkoly a obtížně prochází domů s jeho dcerou. Další motiv patriarchálního otroctví můžeme rozeznat v pohádce *O zlaté rybce*, kde se zajatý „rybí muž“ vykupuje splněním tří přání.

Z našich pohádek naznačuje vztah k rybářským společnostem Erbenova *Zlatovláska*. Na rybářský folklor odkazuje už úvodní motiv – tabuizace rituálního požívání hadího masa, které „skýtá dar porozumění zvířecí řeči a přísluší se jíst pouze šamanům.“ (Ibid.: 102-103)¹⁹⁴ Úkol rozeznat Zlatovlásku mezi ostatními pannami je podle Bělíčkova podání dalším rybářským motivem, odkazujícím zřejmě na paleoturkický zvyk rozpoznávání nevěsty v zástupu zahalených dívek, stejně tak je rybářským motivem dualismus živé a mrtvé vody.

Jiné typicky rybářské motivy nalezneme v pohádce, nazývané zde bez dalších odkazů *Tři sudičky*, u Erbena nese však totožný (zde již dříve zmíněný) příběh název *Tři zlaté vlasy Děda Vševěda*.¹⁹⁵ Rybářské je hned úvodní vyprávění o tom, jak bylo dítě vysláno v košíku po vodě, a v závěru pohádky pak motiv převoznictví: Nežádoucí zet'-Plaváček je poslán králem na cestu, ze které už nemá být návratu. Plaváček však

¹⁹⁴ Připomeňme si expozici pohádky, v níž mladý kuchař Jiřík má králi připravit k jídlu hada, aniž by jediný kousek ochutnal (král ví, jaké kouzlo pokrmy skýtá, a nechce ho samozřejmě sloužícímu dopřát). „Jaký by to byl kuchař, aby ani neokusil, co strojí?“, řekne si však Jiřík a hada ochutná. (ERBEN 1980: 149)

¹⁹⁵ Jedná se o onen oidipovský příběh o uhliřském synkovi, jemuž sudičky věstily královský osud. Starý král, který věštbu náhodou vyslechne, se jí pak snaží zabránit, nakonec se ale jeho záměry obrátí proti němu.

překoná všechny nástrahy včetně převozníka, chtějícího se zbavit svého odvěkého údělu. Poradí mu, že musí dát příštímu pasažérovi veslo do ruky a vyskočit na břeh.¹⁹⁶ Starý král pak, oslněn jeho úspěchy, spěchá v jeho stopách a navždy přebírá osudné veslo.

Pozdější vývoj rybářské pohádky dal vzniknout některým bizarním figurkám vodníků a hastrmanů, kteří podle starých Slovanů jezdili na sumcích, lákali dívky na pentle rozvěšené na vrbách a věznili duše utopených v hrnčících pod pokličkou. Původ těchto představ pramenil prý ve zvyku „*ukládat v zadní komůrce rybářské chýše velké nádoby se síťovým textilním vzorem a špičatým dnem.*“ Súdánská pohádka dokládá variantu tohoto motivu, ve které má rybářský šaman v jednom hrnci krev, v druhém byliny a listí a ve třetím duchovní sílu. (Autor odkazuje na knihu afrických bájí¹⁹⁷ a dodává, že obsah prvního hrnce souvisí s pirátským zvykem utínat zajatcům hlavy a vykřovotat je do velkých kotlů, přičemž krev se využívala v léčebné magii jako živá a mrtvá voda.) (BĚLÍČEK 2001: 104)

3.2.8. Naturistická pohádka aneb panna a drak

Typ naturistické pohádky je spjat s pojmem neolitická revoluce, který – zjednodušeně řečeno – označuje objev zemědělství na Blízkém východě a jeho šíření do Egypta, Zakavkazska a Evropy. Zahuštění mezolitických populací zákonitě vedlo ke kompresi územního vlastnictví a intenzifikaci forem sběru; sběrné zemědělství ostatně postupně přešlo k zemědělství osevnímu s domestikací zvířat. Objevily se i nové pracovní techniky jako hrnčířství a kamenictví.

Zemědělské civilizace všeobecně inklinovaly k matriarchálnímu pojetí společnosti, k matriarchální filiaci (odvozování rodu po matce), matrilineární descendenci (dědění majetku z matky na dceru) a k matrilineární endogamii (zvyk ženit se do rodiny blízké příbuzné matce). Tyto konvence se opíraly o tehdejší pracovní diferenciaci: mužská činnost byla omezena na klučení a žďáření, stavbu domu a málo efektivní doplňkový lov, zatímco starší matky vedly sběračskou sklizňovou tlupu a utvářely tak výlučné postavení ženy v uzavřeném cyklu zemědělských prací.

¹⁹⁶ Bělíček celkem nesmyslně uvádí „*příštímu pasažérovi hodit z břehu do ruky veslo.*“ (BĚLÍČEK 2001: 104)

¹⁹⁷ VOŘÍŠKOVÁ, M.: *Makaphovy dary. Africké báje*. Praha 1963.

(V některých kulturách Afriky a Austrálie se dokonce hovoří o gynekocentrismu, tj. společnosti orientované ženskou optikou.) (Ibid.: 105-110)

Rituály starých zemědělců jsou založeny na mystickém ztotožnění vegetační a pohlavní plodnosti, „na náboženství lásky, oplodňování a magické fruktifikace“. V naturistickém náboženství hrají významnou roli agrární magie a agrární kulty. Obojí je od počátku založeno na „mystifikaci přirozeného koloběhu vegetace a fetišizaci účinků, jež v něm hrály klimatické činitele, země, slunce, voda a vzduch.“ (Ibid.: 109-110)¹⁹⁸

Plodivá síla půdy byla personifikována do matky země, síla rostlinné vegetace do její božské dcery, bohyně obilí. „*Tyto zemní a podzemní bohyně tvořily spolu s hadem a drakem, bájnými syny božské stařeny, základní ženská chtonická božstva. K nim se pojila duálně mužská kosmická božstva, otec nebe a jeho synové, slunce, měsíc, bouře a déšť, kteří magicky kontrolovali přísun základních vegetačních činitel, slunečního tepla, vzduchu a vláh.*“

Základní strategií kontroly vegetačního koloběhu byla filozofie náboženské oběti a asketického strádání jedince ve prospěch rodu: „*Ochrana osiva na příští jaro se magicky promítala do rituálů půstu, oběti a sebeodpirání, setba se mystifikovala jako oběť zemi* (myšleno ve smyslu obětování přebytků ve prospěch budoucí úrody – pozn. autorky)(...).*Zimní spánek vegetace se vykládal jako obětování, strádání a útrpná smrt pašijového boha obilí (...). Jarní obroda zeleně byla naopak interpretována jako jeho obživnutí a zmrtvýchvstání.*“¹⁹⁹ Také slunce a déšť byly získávány oběťmi božstvům. (Ibid.: 110-111)

Chtonické kulty, založené na adoraci matky země, souvisely kromě kultu vegetace s používáním hlíny jako výrobního materiálu, a jejich součástí bylo také uctívání všech bytostí přebývajících v zemi, přičemž nejvyšší úctě se těšili hadi (chtonická matka země Deméter byla ostatně na Krétě a v Řecku zpodobňována

¹⁹⁸ Vzpomeňme si v této souvislosti na Campbellův výklad vzniku rituálu oběti v tropických krajích, kde obětování má napodobit hnilobný proces, dávající zrod novému životu. Mytické téma dobrovolné oběti je zde spojováno s podobenstvím o prapůvodní bytosti, která na úsvitu dějin nabídla své tělo k zabití, rozkouskování a pohřbení; ze zahrabaných částí těla pak vzešly rostliny, které daly lidem obživu a umožnily jim přežít. V rámci této „*vášně přinášení obětí*“ jsou obětování „*lidé i zvířata, úroda, prvorození i vdovy nad hroby manželů, a dokonce celé královské rodiny*“. (CAMPBELL 1998: 53)

¹⁹⁹ K tomuto komplexu se váží také dříve zmíněné výklady pohádek v rámci mytologické školy (označované také jako naturistická), interpretující pohádkové konflikty obecně na základě přírodních jevů jako je slunce a déšť, teplo a zima atd. Ne náhodou pochází takovéto výklady od Maxe Müllera, kterého Běliček cituje v teoretických pasážích tvořících oporu kapitoly o naturistických náboženstvích.

s vlasovou korunou hemžící se háďaty, podobně jako Gorgona či starořecké Erinye, považované za dcery bohyně matky země Gaie a hada Drakóna).

S magickým významem země souvisely také rituály magické fruktifikace pomocí dívčích či dětských obětí. Autor popisuje indický rituál rozsekání mladé dívky na kousky a zahrabání těchto kousků do země, aby dala úrodu. Podobný akt popisují i mnohé etiologické pověsti, podle nichž pak z jednotlivých částí těla vyrostly různé zemědělské plodiny. (Ibid.: 112-114)

Konečně je s významem země spojen také podsvětní mýtus, založený na představě boha vegetace, odcházejícího každý podzim s obětí setbou do podsvětí a každé jaro vzkříšeného a povstávajícího s novou vegetací. S touto představou je pak spojen celý mytologický komplex nejrůznějších cest hrdinů do podsvětí.²⁰⁰

V naturistické pohádce je ústředním motivem rituální oběť princezny a statečné vítězství hrdiny v souboji s drakem. Tento motiv samozřejmě odráží rituál agrární oběti, přičemž drak představuje hrozbu sucha, neúrody a hladomoru. Z nespočetných variant této pohádky po celém světě plyne někdejší běžnost takovýchto rituálních obětí dívek, odvracejících nebezpečí sucha a neúrody. Samotná podoba draka pak obrazově vychází z hada, vodního ducha, létajícího plaza; významově se spojuje s motivem žáby na prameni zadržující vláhu, ale v pro nás cizokrajnějších pohádkách funkčně odpovídá také motivu lva, divoké svině či lidožrouta.²⁰¹

Zajímavé je, že tato interpretace nikterak neřeší problém obsažený v postavě zachránce, který je zároveň maříčem agrární oběti (vzpomeňme si, jak inspirativně vyřešil tento rozpor V.J.Propp – srov. kap.2.3.3./III) a autorovo objasnění dynamiky této pohádkové situace je spíše matoucí.²⁰²

²⁰⁰ Autor uvádí, že motiv umírajícího boha, který je stylizován jako trpitel a vykupitel, se organicky prosadil i do středověkého křesťanství. Původní křesťanství prý vzniklo jako derivát monoteistického pasteveckého judaismu, ale středověk je „nabil duchem agrárních pašijových mystérií, poutních procesí, kultu svatých ostatků a pašijových mýtů o trpícím bohu vrženém do podsvětí.“ Také motiv tří žen naříkajících na Kristově hrobě a čekajících na jeho zmrtvýchvstání vychází podle Bělíčka z agrární symboliky. Motiv kříže údajně souvisí mimo jiné s agrárním symbolem – dvojbřitou sekerou, zatímco oltární symbolika přijímání Kristova těla je přežitkem staré rituální antropofagie a konzumace mrtvých předků. (BĚLÍČEK 2001: 115-116)

²⁰¹ K podobě draka autor na jiném místě říká: „Asociace s vodním živlem předurčovala bohu vod zoomorfni podobu ještěřů, krokodýlů a hadů, ale symbolickým ztotožněním s dešťovými mraky na obloze se jejich pohádkový obraz dotvářel křídly létajícího tvora sršícího blesky a oheň. (BĚLÍČEK 2001: 124)

²⁰³ Píše: „Královské nástupnictví nepřechází v pohádkových monarchiích patrilineárně z otce na syna, ale z tchána na udatného ženicha, který vítězí v olympijských bojových hrách mládeže. Vítěz dostává princeznino věno, její půlku království a následuje krále v jeho královské hodnosti. Podnětem k podivné zádušní modlitbě je sucho a víra občiny v nezbytost přinesení lidské oběti. Hrozba hladomoru a neúrody

Na druhou stranu autor uvádí i případy pohádek, ve kterých přemožení draka nepřijímají občané království s povděkem a hrdina musí s princeznou prchat před rozlíceným davem, odhodlaným obětovat oba odvážlivce. (Ibid.: 119) (Takoveto doklady by Propp jistě kvitoval s povděkem.)

Na jiném místě se pak nabízí de facto další výklad, jak k motivu hrdiny zachraňujícího princeznu mohlo dojít: „*Ve všech mýtech se objevoval požadavek, aby obětující odvrátili tvář před monstrem hadího boha, a proto není nikde ani doložen moment dračí konzumace princezen. Ani v pohádkách nejsou obětované osoby zabíjeny přímo veřejně, ale jsou pouze připoutány ke stromu a ponechány o samotě na vyvýšené skále. Při takové kultovní praxi musely nutně vznikat často rozpaky, jak vyložit občině návrat živé oběti.*“ (Ibid.: 121) Tento výklad, podle kterého musel být hrdina-zachránce vymyšlen, aby se vysvětlilo nedotčení oběti, nicméně nevysvětluje, jak tedy byla oběť míněna či vnímána samotnými kněžími, pokud nezastáváme teorii jejich naprosté perfidnosti a kompletně mystifikačního charakteru tohoto rituálu.²⁰³

Zajímavé je objasnění motivu falešného zachránce, který úskokem připraví hrdinu o jeho triumf. Souvisí prý s agrárním symbolem boje dvou bratrů – boha podsvětí a boha slunce, vyskytujícím se v egyptské mytologii v podobě boha vegetace Osirida a jeho bratra Seta, ale také např. ve slovanské mytologii v podobě bohů Černoboga či Černoglava na jedné straně a Běluna či Bělboga na straně druhé. (Ibid.: 116-117)

V pohádkách je – narozdíl od mýtů – toto „odsunutí“ hrdiny samozřejmě jen dočasné a známe je například z Erbenovy pohádky *Drak dvanáctihlavý*, ve které se pravý hrdina nakonec prokáže odřezanými hadími jazyky, zatímco falešný hrdina-kočí přinesl sice celé, ale nekompletní dračí hlavy – mimochodem příklad geniálně jednoduché (řeklo by se skoro tricksterské) myšlenky-triku jako typického folklorního prvku. (Srov. ERBEN 1980)

je personifikována drakem či hadem, který se usadil v kořání jabloně a zadržuje vláhu. Dračího boha lze usmířit pouze obětí královské princezny zosobňující bohyni obilí. Na záchranu bohyně obilí vystupuje pašijový bůh vegetace, který vítězí, ale podléhá nástrahám lžizachránce a je svržen do hlubin podsvětí.“ (BĚLÍČEK 2001: 117)

²⁰³ Pomijíme přitom pro Bělíčka už poněkud příznačnou zvláštnost tvrzení, podle kterého není konzumace princezny drakem nikde doložena proto, že obětující museli vždy odvrátit tvář od oběti. Takovýto myšlenkový obrat by měl svoji váhu, ovšem nikoli v přístupu stavícím své závěry na předpokladu reálného základu pohádkových motivů.

Bělíček představuje jako typický naturalistický syžet pohádku *Dva bratři* (neuvádí, odkud pohádku v této podobě bere; téměř totožný příběh ale známe z Erbenovy pohádky *Dvojčata* – srov. ERBEN 1980). V této pohádce podle něj nalzáme jak přímé obrazy oběti (obětování dívky drakovi), tak obecnou asketickou etiku oběti a odříkání (sebeovládání mladšího bratra, když položil v loži meč mezi sebe a bratrovu ženu) či pro agrární společnost typické ideály kolektivistického dobra příkazujícího pomáhat starším a slabším a dělit se s nimi o jídlo (propuštění krále ryb na svobodu, odměna stařenky). (BĚLÍČEK 2001: 118)²⁰⁴

Je zřejmé, že motivika plynoucí z agrárních kultů naturalistického náboženství výrazně ovlivnila podobu jednoho z ústředních pohádkových obrazů – vysvobození princezny ze spárů draka. Zároveň je ovšem příznačné, jak ani nejrůznější doložené rituály, ani mytologické významové komplexy či rozličné spekulace nedokážou definitivně strhnout roušku, kterou je tato tak typická pohádková scéna zahalena.

3.2.9. Pastevecká zkazka aneb výpravy za bohatstvím

S vyčerpáním možností lovu koncem mezolitu vznikají nové, intenzivnější způsoby obživy a jedním z nich je také chov dobytka. Idea chovu došla ve skutečnosti již mnohem dříve – v šamanských kouzlech na „zmnožování“ zvířat.²⁰⁵ Skrze projevy obřadné úcty si tak lovci magickou formou uvědomovali význam hájení zvěře a od prostého kořistění tak postupně docházeli k tajům reprodukčního chovatelství. Od náhodného odchyty opuštěných mláďat pak postupoval vývoj přes domácí chov v chýši a cílenou domestikaci kopytníků v ohradách až ke stádnímu pastevectví a jízdniému chovu v sedle.

Určitý stupeň vývoje představovaly techniky nahánění stád pomocí psů a technologie lovu se psy, které se rozvinuly a zachovaly v několika dnes nespojitých

²⁰⁴ Na tomto místě se přirozeně nabízí námitka, že takováto etika je obecným příznakem žánru pohádky. Zprv je však možné si představit autorův protiargument vycházející ze samotné podstaty jeho přístupu – že totiž jednotlivé typické rysy pohádky se vyvinuly z jednotlivých typů společností, které ovšem byly v obrovské časové perspektivě velice mobilní, takže zanechaly otisky ve folkloru celého světa, přičemž původní „čisté typy“ příběhů se samozřejmě smísily; zadruhé je otázka etického vyznění příběhů – jak již bylo dříve naznačeno – dosti problematická z důvodu významného faktoru přetváření a upravování příběhů v rámci jejich sbírání a zapisování v různých historických epochách.

²⁰⁵ „Lovci museli nejdřív zvěř v lese „zasít“ troušením zbytků chlupů a kostí, vyměnit „oživená mrtvá těla“ s pánem zvířat za lovné kusy, a když už konečně zvíře ulovili, patřilo k projevům slušnosti se mu uklonit a řádně omluvit,“ cituje Bělíček Anisimova. (BĚLÍČEK 2001: 126)

oblastech, zejména u Eskymáků a Algonkinců, ale taky u préríjních indiánů a jihoamerických pastevců.

Sociální strukturou pasteveckých rodů je patriarchální velkorodina jakožto společenství potomků jednoho mužského předka, které se v zimě zdržuje ve stálé osadě a zbytek roku nomádsky kočuje za novými pastvisky. Patriarchové disponovali vysokou mocí nad členy rodu – stařešina mohl neposlušného potomka kdykoli zabít, vyobcovat z rodu (a odsoudit jej tak k záhubě) nebo obětovat. (Bělíček uvádí i polynéské či severoaustralské případy infanticidního pohostinství, tedy nabídnutí pokrmu z vlastního dítěte.) Přežívaly tedy praktiky kanibalismu, ale taky infanticidy a gerontocidy.²⁰⁶

Téměř otrocké bylo postavení žen; jejich hodnota byla vnímána ve smyslu pracovní síly či trofeje a vyjadřovala se kupní cenou; tento přezíravý postoj k ženám pramenil v nájezdném, kočovném způsobu života, který rozvíjel praxi únosů anebo alternativních koupí nevěsty (někdy se motiv únosu používal už jenom jako folklorní prvek na svatbě) a tím zároveň polygynní charakter manželství.²⁰⁷

Obrat v postavení žen nastal v souvislosti s neolitickou revolucí, kdy se vlastnictví koncentruje v rukou chána a pastýři na jeho dvoře soupeří o přízeň jeho dcer – to přináší nové prvky dvornosti, ale také endogamii, uxoriokální sňatky a matrilineární dědění, tedy jakousi formu matriarchátu, typickou jinak jen pro agrární kmeny (v rámci ní také nejstarší dcery patriarchy přebíraly za jarních nájezdů a letních kočovných pochodů správní moc nad hlavním táborem). (BĚLÍČEK 2001: 126-133)

Výsadnímu postavení se těší v pasteveckých kmenech kouzelníci, mágové a šamani. Jinou významnou pasteveckou kastou byli kováři, jejichž společenská prestiž vycházela z úcty k drahým kovům a z nepostradatelnosti této profese pro výrobu zbraní. Přestože podstatou obživy všech pasteveckých kmenů byly únosy žen, loupežné nájezdy a války a krádeže dobytka, měli pastevcí vyhraněný smysl pro sociální prestiž, kterou projevovali drahými dary, pohostinstvím a kastovnictvím.²⁰⁸ (Ibid.: 132-133)

²⁰⁶ Eskymáci odstavovali přestárlé a nemocné starce v době zimního hladu na plovoucí kry, u Turků se přestárlý otec opřel zevnitř o stěnu stanu a synové jej zvenčí probodávali šavlemi, v Indii a v Africe se vyhánění starců civilizovalo dobrovolným poustevnictvím. (LYONS, PETRUCCELLI, PERMJAKOV, HOLBERG in: BĚLÍČEK 2001: 130)

²⁰⁷ Nomádské společnosti také často považovaly ženu za nečistou a vázaly k její osobě různá tabu, zejména v době menstruace a porodu. Autor popisuje další podrobnosti postavení ženy a dodává, že z těchto paleoasijských tradic vyrůstalo postavení ženy v muslimských kulturách novější doby. (BĚLÍČEK 2001: 129-130)

²⁰⁸ Jakoukoli obživnou strategii je zřejmě z principu vždycky možné si ospravedlnit: například Masajové

Pastevecké náboženství má astrální charakter, což souvisí s významem orientace podle hvězd: „*Neolitické náboženství vidí svět v astrální nebeské dimenzi jako vesmírnou pastvinu, kde jsou osudy lidí a kroky stád předurčeny tajuplnými znamenými souhvězdí.*“ (Ibid.: 134)²⁰⁹

Civilizační pozadí pasteveckých pohádek je podle Bělíčкова názoru zřejmé z polidštění kmenového protivníka: „*Protihráči hrdiny byli oddémonizováni a polidštěni, nepřátelství rodových subjektů trvá, ale společenské zlo je již pojmenováno jako dílo obří či lidské.*“ (Ibid.: 141) Souběžně sledujeme u pastevců nárůst prvků pozitivní sociální etiky (jako je komunikativnost a schopnost získat účinnou pomoc druhů), která podmiňuje úspěch nájezdů.

Fabulační struktura pastevecké pohádky se rozvíjí kolem otázky patrilinéárního nástupnictví a dědění majetku z otce na nejstaršího syna. Příznačné je výsadní až despoticke postavení otce, o jehož přízeň (a jeho bohatství) bojují nejčastěji tři synové. Předmětem sporu jsou pastviny a chovná zvířata povýšená ovšem na magické předměty či prostory: sad s jablky nesoucími zlatá jablka, pták ohnivák, kuň zlatohřívák, slepice snášejší zlatá vejce.

V dobovém kultu magických předmětů a honby za jejich získáním se odráží zrod vlastnictví, nástup majetkové diferenciaci, móda zdobného ornamentálního a fascinace kovovými nástroji bronzového věku. Vzniká totiž doslova kult drahých kovů, jako je bronz a stříbro, obzvláště magická je fetišizace zlaté barvy.(Ibid.: 126-137)

Pastevecká pohádka začíná typicky příkořím v podobě loupeže magických předmětů, únosu či zajetí. Napravování těchto křivd je pak vlastně syžetem celé pohádky. Prvotní příkaz vydat se na cestu přitom přichází příznačně od starého otce: „*Hrdina se vypravuje do ‚království‘ cizího kmene s nájezdnou družinou, nápomocných zvířat, aby dobyl zpět unesené ženy či sestry nebo přinesl otci zpět ukradené zázračné předměty,*“ píše Bělíček, a dodává: „*Nevěrohodné zlodějské kousky ptáka Ohniváka slouží často jen jako chatrná záminka k vlastnímu loupežnému přepadení, skutečným hnacím motorem výprav je spíše sociální prestiž věncící vlastníky čarovných předmětů.*“ (Ibid.: 137) Interpretace naznačené pohádky (jedná se o Erbenovu či jinou verzi

hájili krádeže dobytka bantuským kmenům mytickou legendou, že bůh jednoduše přisoudil všechny dobytek Masajům. (HOLLIS 1905, in: BĚLÍČEK 2001: 133)

²⁰⁹ Podle autora jde ale částečně o pouhou kosmogonizaci starých věr loveckých společností, s nimiž se pastevcí etnicky mísili v důsledku nájezdného způsobu života.

pohádky *Pták Ohnivák a liška Ryška*) ostatně velmi dobře odpovídá lehkosti, s jakou je zde původní cíl – totiž pouze chytit zloděje zlatých jablek, aby se dál už neztrácela – opuštěn a nahrazen novým – vpravdě loupeživým cílem ukořistit ptáka, a posléze ovšem i zlatohřivého koně a zlatovlasou pannu. (srov. ERBEN 1980)

Pastevecké pohádky doprovází typický pastevecký kolorit, který autor popisuje velmi výstižně a malebně: „*Věrným průvodcem hrdiny je jeho kůň (...). Na pouti do cizích krajů jej provází věrní pomocníci a tajní spojenci. Družinu „nápomocných zvířat“ tvoří obvykle šerý vlk a liška Ryška, kteří mohou odkazovat k psům a ochočeným mláďatům (...). Dobrodružný experiment obnažuje konfliktní jiskření mezi hlavami velkých pasteveckých rodů. Také pastevecký synek touží dobýt ruku chánovy dcery, ale musí za ni zaplatit vysokou cenu. Její výši prozrazuje palisádový plot kolem chánova zámku zdobený hlavami neúspěšných nápadníků. Námluvy se sestávají z bojových jezdeckých her, uchazeči soutěží, kdo vyskočí nejvýše a vytrhne v letu z ruky šátek princezně sedící v okénku vysoké věže.“ (BĚLÍČEK 2001: 138)*

Uvádí se ještě několik dalších motivů typických pro pohádky pastevecké společnosti, např. motiv záměny živé a mrtvé vody v pohádce *Živá voda*, který podle autora odráží zvyk obřadné, okázalé výměny darů, jejichž magická hodnota (neboť tak se příjemci jeví v oparu obřadné návštěvy) se po návratu domů rozplyne. (Ibid.: 139)

Pták Ohnivák, který je zlatý a navíc má uzdravující moc, je zmíněn několikrát jako prototyp cenného daru; z celkové charakteristiky tohoto typu vyprávění je však čím dál zřetelnější, že celá pohádka *Pták Ohnivák a liška Ryška* je skutečným prototypem pastevecké pohádky: Najdeme zde jak motiv koně, tak typického zvířecího spojence v podobě lišky (takže v podstatě psa), postupné zhodnocování darů až k hodnotě nevěsty (celý motiv služby u nevěstina otce je údajně odrazem zvyku odpracovávat u tchána tržní cenu nevěsty) a nakonec úklady hrdinových bratrů. Navíc je celá pohádka doslova prostoupena symbolikou zlata a drahých kovů: zlatá jablka, pták se zlatým peřím, kůň se zlatou hřívou a panna se zlatými vlasy; dále měděný, zlatý a stříbrný zámek a v nich zlatá klec, zlatá uzda a posléze zlaté a stříbrné šaty a zlatá vřetena panen (byť v úloze přepychu, kterým je třeba opovrhnout); a ještě zlaté sítko a konečně zlatá muška. (ERBEN 1980) Připomeňme si však ještě další Erbenovu pohádku – *Zlatovlásku* – v níž můžeme – kromě opětného motivu živé a mrtvé vody – pozorovat pastevecké rysy ve velmi silně akcentovaném spojení až kooperace hrdiny se zvířaty (mravenci, štikou

a krkavčaty), ale také hned v úvodní scéně, kdy král, v hněvu nad porušením svého příkazu, pošle Jiříka pod pohrůžkou smrti pro zlatovlasou pannu, o jejíž existenci se právě náhodně (a řekněme: z ne zcela důvěryhodných zdrojů) dozvěděl.

Bělíček totiž uvádí, že „*vysílání synů na falešné posílky bylo pro patriarchy rodu jedním z instrumentů trestního práva, nepřímým vyobcováním a pohodlným způsobem, jak se zbavit nepohodlného protivníka*“ (Ibid.: 140), což dosti přesně odpovídá královu výše popsanému, svévolně škodolibému rozhodnutí. (srov. ERBEN 1980)

Vidíme, že obecným rysem pastevecké pohádky je rozhodně patriarchální ideologie – ať už v podobě úzkostlivého lpění na příkazech starého otce a starosti o jeho zdraví či zápasu synů o jeho náklonnost a dědictví (popř. v podobě nevraživosti otce vůči synovi jakožto nepohodlnému protivníkovi). Jakkoli můžeme mít k celkovému Bělíčkovu konceptu typů pohádek jako otisků víceméně hospodářsky a etnicky vymezených typů společností výhrady, v tomto případě je zjevná přiléhavost popisu pastevecké pohádky a klasických Erbenových pohádek takřka omračující.

3.2.10. Pastevecká sága aneb o zvířatech a lidech

Pastevecké společnosti samozřejmě nepředstavují zcela homogenní kulturní typ. Proto i mezi vyprávěními z nich vzešlými lze rozlišit určité podtypy. Jedním z nich je vyprávění, které Bělíček označuje jako pastevecká sága. Pastevecká sága je typická pro sibiřské větve pasteveckých společností. V Asii totiž v průběhu neolitu docházelo k podmaňování velkých zemědělských oblastí a vzniku proměnlivých despotických říší překypujících přepychem. Loupežné jízdni dobytelsví zrodilo nový družinný bohatýrský styl, oživající před námi např. v eposu o Gilgamešovi. Příznačný pro tyto společnosti byl barbarský systém daňových povinností v podobě nepravidelného vybírání výpalného. Pro náboženství těchto pasteveckých skupin byly typické solární kultury. (BĚLÍČEK 2001: 146-149)

Opojný, dobrodružný družinný život se v pohádkách odrazil v podobě rozmanitých nápomocných zvířat (např. liška, vlk či rybka), která hrdinu provázejí nebo mu plní tři přání většinou za to, že je nezabil. Autor tyto postavy interpretuje jako jistou formu otroctvím: „*Soupeř pokořený v duelu se stával osobním otrokem a členem*

vůdcovy družiny, nežil však na jeho dvoře, ale jen se nechal příležitostně úkolovat (...). Šlo tedy o (...) otroctví, které neobnášelo doživotní službu ve vládcově domě, ale pouze splnění „tří přání“. Smyslem otrocké smlouvy byl závazek provázet vůdce na výpravách a poskytovat mu účinnou pomoc ve zbraní.“ (Ibid.: 148)

Tento typ vztahu mezi člověkem a zvířaty je v českých pohádkách velmi častý, poměrně výrazně je akcentován opět u pohádek Erbenových. V pohádce *Živá voda* (v níž se mimochodem vyskytuje křišťálová hora, stříbrný a zlatý zámek, stříbrné postýlky a zlaté lože, stříbrné pásy či zlatá koruna) je králevic po celou dobu provázen svým věrným koněm Sivákem a dalšího věrného druha získá v postavě vlka. Uzavření tohoto spojení popisuje Erben v úžasné věrohodné, ale zároveň tajemné scéně, kdy se ve velikém lese náhle ke králevici „*přitovaryšil veliký šedivý vlk a lichotil se k němu jako pes*“. Když ho chtěl králevic zabít, nabídl mu vlk své služby. Od té doby vlk králevici nejen ochraňoval, ale také s příznačnou nenápadností směřoval v jeho činech (velmi podobně jako to v jiné pohádce dělá liška Ryška) a nakonec mu zachránil (přesněji: dlouhodobě zachraňoval) život (přinášením potravy do věže, v níž byl králevic vězněn), aby se pak z příběhu beze slova vysvětlení ztratil. (ERBEN 1980)²¹⁰ Vlk jako pomocník vystupuje i v pohádce *Drak dvanáctihlavý*, stejně jako medvěd a lev, kteří se postupně k hrdinovi přidruží a provází ho až k vítěznému souboji s drakem (po kterém opět z příběhu beze stopy zmizí). (Ibid.: 167-178)

Vyznávání solárních kultů můžeme v pohádkách vystopovat na častém motivu slunečních, měsíčních či větrných bratrů; hrdina někdy cestuje po nebi či se setkává s jakýmsi jeho představitelem, jako je například Děd Vševed, jehož každodenní proces stárnutí a usínání zobrazuje pouť slunce po nebi. Do stejné kategorie řadí Bělíček motiv kutálení kouzelného míčku, které má hrdinovi ukázat cestu (ve slovanském okruhu je to často klubičko); koule je totiž symbolem megalitického slunečního božstva.²¹¹

²¹⁰ Nutno přiznat, že v této životné postavě moudrého, pomáhajícího a zároveň nezávislého zvířete se nám poněkud přičí spatřovat pouhý motiv porobeného otroka, zavázaného vůdci za to, že ho ušetřil v boji. Ani realističtější výklad obrazu domestikace psa nás v tuto chvíli plně neuspokojuje; spíše bychom se nechali přesvědčit nějakým jungovským výkladem zvířete jako archetypu niterné, moudré a vedoucí síly pramenící z hlubin nevědomí.

²¹¹ Bělíček dokládá původ tohoto motivu v hrách a zábavách, které provázely u megalitických národů svátky slunovratu, byly vždy nějak spojeny s kulatostí a jejich relikty lze dodnes pozorovat: kromě míčových her to bylo např. koulení žlutých disků z kopců, na něž navazovaly obřady koulení sýrů a vajec, obracení lívanců v běhu či masopustní fotbal. (WALSH 1984, in: BĚLÍČEK 2001: 155)

S heliolitismem údajně souvisí i obři-kykloповé, jejichž jediné oko upomíná na kult slunce jako nebeského oka (jiným vysvětlením tohoto motivu však může být užívání kulatého diskového štítu se solární symbolikou a středovým výstupkem, který bojovníka chránil a dodával mu vzezření jediného oka, případně drahokam na čele indických bohů).

Pro lidová vyprávění sibiřských a taky afrických pasteveckých kmenů tohoto typu je charakteristický ještě jeden motiv, a totiž lykantropie. Mýty o lykantropických jedincích, tedy vlkodlacích – lidech měnících se v noci ve vlka, vysvětluje autor na základě běžného zvyku afrických pastevců, kteří dobytek poráželi jen sporadicky – spíše na něm parazitovali pravidelným upouštěním krve (k stavění krvácení přitom používali různých technik od zaškrcení otevřené žíly až po zámaz hlínou). Podobně asijské šamani používali zvláštní medicínské techniky vymítání zlých duchů odsáváním „zlé“ krve. A co je podstatné – toto pouštění žilou praktikovali nejen u chovného skotu, ale i u zajatých otroků, čímž dali základ mnoha mýtům o vampyrismu a upírství.

Víme už, že v rámci pasteveckých společností, charakteristických nájezdnictvím a únosy, dožívaly lovecké praktiky kanibalismu a jiných krutých praktik. Bělíček soudí, že vampyrismus je vlastně jakýmsi „oddalovaným kanibalismem“. Mnoho např. uralských pohádek se tak hemží příběhy o únosech a zajímání lidí, v jejichž pozadí můžeme tušit tyto zvyklosti. Také v pohádce *Perníková chaloupka*, kde Ježibaba ochutnává a posuzuje sladkost a tučnost Jeničkovy krve, lze rozeznat tento kanibalsko-vampyrský motiv pasteveckého vyprávění. (BĚLÍČEK 2001: 156-157)

3.2.11. Selská pohádka aneb o hloupém Honzovi

Selský způsob života souvisel s rozvojem systému úhorového zemědělství, který připoutával zemědělce trvaleji na jedno místo, a později s trojpolním hospodařením, které vzhledem k nutnosti hnojení mrvou, zavodňování a kypření půdy vyžadovalo ještě intenzivnější usazení. Později se začíná využívat tažná síla volů a vyvíjí se plužní zemědělství.

Usazení zemědělci bývali zákonitě obětí nájezdných praktik pasteveckých kmenů, což je nutilo uchýlovat se nedobrovolně pod jejich „ochranu“; placením tributu pak vstupovali do různých forem závislosti a jejich kmenový status klesal: „*Upadající*

společenskou váhu selské obcíny vyjadřoval stále víc a více komplex „hloupého honzovství“ ...“ (Ibid.: 158))

Na jižní polokouli zůstávaly nositeli zemědělských tradic negroidní národy, zatímco v Evropě to byl „vzdáleně podobný antropologický typ vyznačující se vysokou urostlou postavou a nápadnou dolichokefalií.“²¹² Běliček uvádí, že bratři Grimmové shromáždili v *Deutsche Mytologie* mnoho pohádkových odkazů na „obrovité, lenivé a neohrabané plémě hloupých obrů Jotun“, za nimiž prý můžeme hledat gótské a jutské sedláky. Tento antropologický typ evropského selského synka (který autor u nás spatřuje ve „světlém hanáckém typu“) dokonale odpovídal pohádkovému popisu Hloupého Honzy, Hanse, Jacka a Ivana, který „chodil s rancem buchet a nohavicemi po kolena na zkušenou do světa ještě do ne zcela dávných dob.“ (Ibid.: 160)

Lidová filozofie evropského sedláka, patřícího co do práv do třídy závislé až nevolné, odpovídala pocitu života v odcizené zemi: žil ve vlastní zemi se starou zemědělskou civilizací a starými pohanskými agrárními kulty, avšak správní a kultovní řízení země mu bylo odcizeno hradišťany – bojovnou kulturou východních pastevců. „Prostáček Honza se samozřejmě účastní konkursů na hradištní princezny, ale přestože exceluje v lidové moudrosti, není jeho kandidatura mezi dvořany vítána s velkým nadšením.“

Honza nicméně není při obřadných námluvách bez šancí, právě pro svou lidovou moudrost. Vysoká královská hodnost, která je tehdy zároveň kněžskou funkcí, totiž vyžaduje hluboký vhled do pohanské esoterické magie. „Proto je jeho manželská způsobilost aprobována u nevěsty zevrubným zkoušením z lidových nauk, znalosti hádanek, přísloví, pranostik, tanečků, písní a pořekadel.“²¹³ Honzovi však chybí atributy dvořanství – urozenost, kůň, zbraň, prsteny a vznešený šat. (Ibid.: 160)

Postava hloupého Honzy odkazuje na tradici tzv. grobianismu; grobián jako jakýsi hloupochytrý či heroikomický hrdina představuje životní postoj založený na hrubozrnném lidovém humoru a filozofii hlupáctví. Ve Španělsku rozvíjel tuto tradici pikareskní román, líčící důvtipné kousky mazaného sluhy *picara* ; tuto linii mazaného

²¹² Dolichokefalie=dlouholebost (srov. encyklopedie.seznam.cz/heslo/240783-dolichokefalie)

²¹³ Autor poukazuje i na to, že ještě za časů Karla Velikého si císařův anglosaský vychovatel Alcuin nedovedl představit vzdělání vladaře jinak než jako znalost gnómických *kenningů* a zběhlost v řešení hádanek. (BĚLIČEK 2001: 160)

hlupáctví můžeme sledovat od středověké lidové satiry přes selské pohádky o hloupém Honzovi až ke Švejkovi. (Ibid.: 163-164)

Tento obecný grobiánský ideál mohl doutnat v lidovém selství celé věky, ale jak vidno, v pohádkách o hloupém Honzovi navíc prozrazuje vazbu na velmi starobylé konvence: Rituál namlouvání princezen a nástupnická volba krále hádankovým soubojem odpovídá ranému pojetí panovníka jako kněze, kterého však je třeba iniciovat prověřením jeho znalosti tajných magických a esoterických nauk (včetně např. praktik dešťové magie). Bělíček ovšem podotýká, že „*královský dvůr je daleko spíše statkem místního starosty a místo o feudální monarchii se jedná spíše o volbu místního koumese zběhlého v agronomických pranostikách a tajích dešťové magie.*“ Často šlo podle něj spíš než o vysoké kněžské posláni o „*volbu vesnického májového hraběte určovaného na čtyř- až pětileté údobí*“, jejíž účastníci soutěžili v daru rozumu (nikoli v boji), takže Honzova kandidatura sice nevzbuzuje nadšení, ale „*nevybočuje z regulí dvorského protokolu*“.

Grobiánské pohádky nicméně „jasně zrcadlí právní možnost selského chasníka ucházet se o knížecí úřad, ale současně sociální nepřijatelnost jeho kandidatury, nelibost dvora nad jeho nástupnickými ambicemi.“ Sílicí kastovní diferenciacie mezi sedláky a hradišťany se také zrcadlí na kontrastu mezi Honzou a princeznou: princezna bývá narozdíl od dobrosrdečného Honzy „*rafinovaná, světačka, panovačná, rozmarná, vybíravá nebo zakletá*“. (Ibid.: 165)

Zajímavě se poukazuje ještě na další zašifrovaný otisk historické skutečnosti: V jedné české pohádce Honza zachraňuje princeznu, která „*byla do dvacíti let velká světačka*“, „*udávila devadesát devět princů*“, ale „*ted' si vezme Honzu, třebaže je ze selského pytle*“. V jiné pohádce má Honza vypátrat, kde se princezna v noci ztrácí a kde protančila dvanáct párů střevíčků. „*Není obtížné pochopit,*“ konstatuje autor, „*že zde se Honza jako královský sluha hodí jako vhodný náhradní manžel dcery obtěžkané útězkem s nevhodným partnerem.*“ (Ibid.: 165-166)

V pohádce *Protančené střevíce* je dokonce dvanáct sester-princezen, se kterými má otec velké trápení – každou noc totiž zmizí a protančí pár střevíčků. Odvážný voják princezny tajně následuje až do *podzemního zámku*, kde je vidí celou noc tančit s *podzemními princí*; jejich tajemství pak prozradí otci, který zjedná nápravu a nejstarší mu dá za ženu. Motivy podzemí a celonočního tance s princí, stejně jako závěrečná věta

pohádky *princové však byli znovu zakleti na tolik dalších dnů, kolik s princeznami protančili* vybízejí k obdobné interpretaci: napravení nezdárných (sexuálně nevázaných) dcer a (mnohem přísnější) potrestání jejich svůdců. (GRIMMOVÉ 1988)²¹⁴

Tento motiv najdeme zajímavě transformovaný v pohádce Boženy Němcové *Spravedlivý Bohumil*, ve které má hrdina vysvobodit princeznu ze zakletí, projevujícího se navenek tím, že je mrtvá, ve skutečnosti však každou noc roztrhá jednoho mladého vojáka svým zuřivým řáděním. Bohumil (který je – tak jak to odpovídá tomuto typu – pouhým synem nádeníka) ji pak vysvobodí a za ženu ji samozřejmě dostane, nicméně ve formulaci onoho králova svolení (*král se chvílku zamyslí, ale když k němu vzhlížela prosebně i královna, dal se obměkčit*) vidíme jeho zřetelné rozpaky a nelibost. (NĚMCOVÁ 1978)

Tato pohádka tedy jako by (zdánlivě ne zcela organicky – pouze na základě společné příslušnosti motivů k selské pohádce) významově propojovala motiv nouzového ženicha nepočetné dcery s motivem nepřilíš vítaného (protože neurozeného) nápadníka, přihlásivšího se do soutěže. Toto napohled nahodilé smísení motivů však vlastně neobsahuje žádný rozpor; ostatně, pokud situaci chápeme ještě modelověji (tedy ne ve smyslu otce, zachraňujícího čest dcery, ale prostě ve smyslu zobrazení určitého osobnostního vývoje), lze si ji představit v dosti reálných barvách i dnes.

Některé specifické významové souvislosti nachází Bělíček v popisu Honzova rodinného zázemí, pro které je Honza budižkničemu, darmožrout a lenoch. To odpovídá jeho postavení ve velké, klasicky hierarchizované patriarchální rodině se zákonem primogenitury a patrilineární descendance, v níž se ženil a dědil jenom nejstarší bratr, zatímco mladší sourozenci neměli žádnou šanci postoupit na vrchol patriarchální pyramidy a založit si vlastní rodinu. V takových rodinách se navíc praktikovala polyandrie – mladší sourozenci, kteří neměli ženy, byli „odkázáni na úsluhy“ bratrovy nevěsty. (K tomu se dále váže motiv pece: pohádka ji používá jako symbol Honzova

²¹⁴ Vedle takovýchto velmi decentních pohádkových obrazů divčí nezvedenosti by také bylo zajímavé sledovat, jakými způsoby pohádka naznačuje sexuální styk. Pomineme-li freudovský výklad scény nazouvání Popelčína střevíčku (jejíž sexuální význam nemá žádnou oporu v ději pohádky samotné), je to např. již zmíněné nacházení princeznných „znamení“ (srov. Propp v kap. 2.3.4./III.), a hlavně scény, které symbolizují početí dítěte – např. přeskakování postele v katalánské pohádce *Marie Růžička* či erbenovskými tajemná scéna výměny stříbrných pásů v *Živé vodě*. V obou případech tušíme význam těchto epizod až z jejich následků („brzy potom dostala královna krásného synáčka“). (AMADES 1961: 6-16; ERBEN 1980: 197-204)

lenošství – Honza jen vyspává v teple a jí čerstvě pečené buchty – nicméně obraz pece také dokládá zvykové právo nejmladšího bratra na doživotní „*místo u krbu*“, což může zase přeneseně vyjadřovat jeho právo užívat do konce života bratrova příbytku.) (BĚLÍČEK 2001: 164-165)²¹⁵

Na závěr dodejme, že postava hloupého Honzy má pochopitelně mnoho podtypů, které je možné si představit na základě pojmů jako je *tovaryšská, čeledínská* či *vandrovní* pohádka, z nichž archaické kořeny má pouze pohádka, v níž Honza hádá či plní zvláštní úkoly. Společný je nicméně postupný přechod od role nechtěného nápadníka do postavení dvorního sluhy (ale taky např. drvoštěpa), který rozesmívá, léčí a radí. Inverzní pohádkou s jakousi ženskou podobou Honzy je příběh o chytré Horákyňi, jejíž důvtipný obleček může odkazovat k římským saturnáliím a středověkým lidovým slavnostem. (BĚLÍČEK 2001: 165-166)

3.2.12. Osudová a macešská pohádka aneb o sudičkách a sirotcích

Raně agrární společnosti fungují na principu tzv. přidělového systému, podle kterého si rodiny mezi sebe rozdělují společnou občinovou půdu losem, a to nejen při nových územních záborech, ale příležitostně i v starousedlých komunitách. Principy losování byly podle všeho dosti složité a měly různé podoby, nicméně náhoda, která v nich hrála vždy roli, dala prý vzniknout kultu Osudu či Losu. Predestinace daná osudem přitom nebyla individuální, ale rodová, a vznikala aktem křtu, při němž ženská rada starších svěřovala a upisovala rodičům podíl půdy z občinového majetku. Nemluvněti tak byla zároveň vymezena dědická práva, ale také rodové řemeslo a životní partner, neboť manželství fungovalo jako pravidelný vztah rodových skupin. Nepsaná vůle občiny zde tedy působí jako nadosobní dějinná osudovost. (Ibid.: 167)²¹⁶

Z této expozice už je patrné, co je ústředním pohádkovým a mytologickým motivu těchto raně agrárních společností: jsou to sudičky či obecněji bohyně osudu, určující životní úděl každého člověka.

²¹⁵ Takovíhle benjamínci, kteří se nemohli oženit, takže zůstávali mamincinými mazánky, se často těšili sympatiím vesnického okolí (MacCULOCH 1905, in: BĚLÍČEK 2001: 165), možná podobně jako dobrosrdečný a bezelstný Hloupý Honza.

²¹⁶ V tomto místě opět vyjadřuji distanci od autorova textu, neboť popis rozdělování půdy není zcela srozumitelný ani věrohodný; předpokládáme nicméně, že existence jakéhosi rituálu losování mohla nějakým způsobem ovlivnit představy o náhodné predestinaci.

Tyto ženy mají v různých oblastech různou podobu i jméno – od starořeckých *Moir* přes římské *Parcae* a germánské *Norny* až k slovanským *rožanicím* či českým *sudičkám*.²¹⁷ Trojice²¹⁸ těchto bohyní osudu je mytickým obrazem zosobňujícím přidělovou politiku občiny, neboť výrok sudiček byl projevem její vůle. Ne nadarmo přitom souvisí všechna jejich označení etymologicky s významem dělení či měření, u slovanských jmen pak rodu či soudu (ostatně i slovo *úděl* – tedy původně *podíl* v češtině znamená *osud*).

Zemědělská občina si sudičky představovala jako přadleny předoucí nit osudu – odtud další typický motiv těchto pohádek. Truhlice s vřeteny, přízí a sukem (ale také s šicími potřebami či rodovými šperky) byla ostatně typickým věnem, přičemž instituce věna je vysvětlována jako „*přežitek darů dávaných do vínku sudičkami a kmotrami při křtu*“.

Chápání božstev osudu se s historickým vývojem měnilo ve smyslu oslabování původního rodového fatalismu (s pojetím osudu víceméně dědičného) a naopak zesilování významu nahodilosti a vrtkavosti štěstěny. (Ibid.: 168-170)²¹⁹

Syžet osudové pohádky se vždy točí kolem snahy vzepřít se občinovému údělu, přičemž tato snaha je vnímána negativně: „*Vypravěčská perspektiva se přiklání cele na stranu moudrých sudiček a jejich chráněnců, sirotků, nalezců a plaváčků, dětí odložených rodiči v plovoucím sudu a ponechaných svému osudu. (myšleno: přiklání se na stranu jejich Osudu, který jim předurčil lepší úděl, než jaký by vyplýval z jejich postavení – pozn. autorky) Osten občinové nevole naopak míří proti králům, kteří si přisvojují na úkor sirot nerovný díl občinové půdy a vzpěčují se předpisu rotace královské funkce*“.

(myšleno: vzpěčují se Osudu – pozn. autorky) Podle Bělíčka tak pohádka odráží historický střet moci občiny s rostoucí mocí královskou.

Klasickou pohádkou, jejíž zápleтка vzniká nepříznivou věštbou sudiček, je *Šípková Růženka*. Archaický původ této pohádky je dokládán nejen silou osudové

²¹⁷ České sudičky prý, stejně jako slovanské rožanice, rodjenice, sudjenice, udelnicy, sudci či narečnice zrcadlily staročeský zvyk scházet se v příbuzenském kruhu u novorozeněte a žehnat mu. (BĚLÍČEK 2001: 169)

²¹⁸ Připomeňme, že trojice není jediným možným počtem sudiček – české pohádky někdy operují ještě se čtvrtou – opomenutou sudičkou, u bratří Grimmů se objevuje dokonce sudiček dvanáct (vzpomeňme na sugestivní freudovský výklad tohoto počtu v kap. 1.1.6./III).

²¹⁹ Ruský Rod a Rožanica měly dcery Dolju a Nedolju, ztělesnění dobrého a zlého osobního údělu, jimž v Čechách odpovídaly sestry Provole a Zvole. Děti, které nebyly dědici statku a musely do služby k cizím sedlákům, prý někdy vyčítaly rodičům, že jim nedarovali Provoli. (PLICKA 1960, in: BĚLÍČEK 2001: 169)

věštby sudiček, nýbrž také motivem stoletého zarůstání: „*Odmyslíme-li si obraz renesančního zámku s dvořany, zůstává nám starý rituál cirkulace půdy, kdy občina opouští starou osadu jako nekropoli mrtvých a nechává ji na „sto let“ zarůst křovisky.*“ (Ibid.: 170-171) Hrdinou je pak samozřejmě ten, kdo se za Růženkou vypraví jako za bohyni vegetace do podsvětí. Jejich spojení pak vdechne nový život celé společnosti.

Jinou osudovou pohádkou je pohádka o Plaváčkovi.²²⁰ V ní opět bojuje se sudičkami král, odmítající se vzdát úřadu a předat žezlo synu uhliře. Přestože (respektive právě proto, že) král jedná systematicky proti naplnění osudu, uhliřský syn se stane králem; rotace sociálních rolí je v závěru ještě nápadně zvýrazněna: nejen uhliř králem, ale navíc král se stává převozníkem a převozník se svého údělu zbavuje.

Osudová pohádka tedy zobrazuje proces, kdy královská instituce směřuje k neomezené moci, ale v cestě jí stojí starý náboženský předpis znovurozdílení půdy a starý sociální princip uxoriálně-rodinné descendance (následnictví trůnu z krále na ženicha jeho dcery).

Příbuzným typem osudové pohádky je macešská pohádka, v níž je též konflikt mezi osudem a vůlí jednotlivce nastíněn zrcadlově obráceně: hrdina – ale mnohem typičtější je v tomto případě pohádková hrdinka – se vzepře – ale tentokrát úspěšně – proti svému ubohému údělu.

Příběh o Popelce by mohl na první pohled vypadat jako oslava ženské emancipace, podstata je ale právě opačná, neboť: „*teprve zavedením patrilineárního královského nástupnictví z otce na syna se mohla otevřít perspektiva sociálního povznesení chudé dívky na královnu a nabýt na smyslu představa životního štěstí v podobě sňatku za prince.*“ (Podobný princip ostatně přebírají šablony červené knihovny.) V tomto smyslu tedy pohádka odráží moment, kdy ženské nástupnictví v královském úřadu ustoupilo nástupnictví mužskému. Ve stejném okamžiku končí v pohádce éra Hloupých Honzů, kteří mohli udělat životní štěstí sňatkem s královskou dcerou. (Ibid.: 168-169)²²¹

Zajímavá (a obzvláště inspirativně odlišná od například freudovského výkladu) je Bělíčková interpretace samotného konfliktu sirotky s macechou: Ústrky sirotky od

²²⁰ Bělíček ji uvádí jako „Grimmův typ 29“, u Erbena má název *Tři zlaté vlasy Děda Vševeda*.

²²¹ Pohádky a popelkách tedy mimochodem velmi pěkně dokumentují zrcadlově inverzní logiku zobrazení společnosti ve folklorním materiálu, kterou jsme již nahlédli v kap. 2.3.2./III.

nevlastních rodičů se sice ve všech dobách objevovaly, ale nestačily by na nosnou konstrukci samostatného žánrového typu. Klíčem k pochopení sociálního problému macešství je mnohoznačnost příbuzenských pojmů v prehistorických velkorodinách a konvence označovat slovem matka vedle tet a ženy patriarchy také „paňmámu“ – hospodyní statku nadřizenou pacholkům a služebným.

„Ve fenoménu macešství se nepochybně odrazila sílicí nevole proti všemocné nadvládě starých pramáti a tchýní v rodě, pocit ukřivděnosti druhorozených dětí, jež si již od rodové občiny nemohou nárokovat dědický podíl, a falešnost obsahu slov ‚pantáta‘ a ‚paňmáma‘ ve vztahu mezi hospodáři a děvečkou.“ (Ibid.: 172-173)

Vidíme, že vedle hypotézy služebnosti jako reálného jádra fenoménu macešství je tento motiv ještě navíc uváděn do souvislosti s fenoménem druhorozenosti a rozčarování druhorozených dětí z jejich podřadné role. Popelka přitom ztělesňuje nový životní ideál, jakousi morální rehabilitaci vyděděné druhorozené dcery ideálním sňatkem.

Téma macešského mateřství se objevuje ještě v dalších modifikacích: v pohádkách o Sněhurce přibírá vývojově dosud neznámé téma ženské krásy, v některých pohádkách bratří Grimmů se objevují nevlastní synové (jak víme z kapitoly o kanibalismu, v pohádce *Jalovec* macecha nevlastního syna dokonce zavraždí) – pohádky o chlapcích ale zřejmě nejsou tak běžné, protože *„bezperspektivnost životní dráhy chlapeckého sirotka poněkud zbavovala podobné příběhy happyendové pointy.“* (Ibid.: 174)

3.2.13. Skřítkovská pohádka aneb existují trpasličíci?

„V době bronzové mezi usedlé nižinné dunajské zemědělce a pastevce (...) proniká z východu nízkovzrostlý lužický lid (...). Tento prehistorický, relativně civilizovaný(...) národ (...) se v kosterních nálezech vyznačuje malou podsaditou lapanoidní postavou (...). Takto autor popisuje prehistorické Kelty, Galy a Venedy, které podle něj pohádková optika evropských praobyvatel vnímala jako národ trpaslíků a sněhurek. Kromě malého vzrůstu odpovídají pozoruhodně skřítkovskému obrazu i některé rysy, popsáné u některých jiných kmenů: Např. „Anatolský žárový lid byl nápadný svým tzv. churritským či frygickým krojem, dlouhým vousem, špičatou čepicí, zvonkovitou suknicí

a obuví se zahnutými špičkami.“ (DJAKONOV 1968, in: BĚLÍČEK 2001: 176)

Genetické ohraničení těchto etnik není vůbec jasné, nicméně Bělíček je klade do spojitosti se Samojedy, Laponci a Alpinci, kteří jsou jakousi evropskou kuriozitou v pásu mezi rumunskými Karpaty a Alpami, přičemž všechny tyto kmeny nazývá lapanoidy.²²²

Náboženské představy lapanoidních etnik jsou charakterizovány jako ekoteismus, tedy kult domácích bůžků. Tito trpasličí bůžci se do své podoby šotkovského stařečka a pilného domácího pomocníčka s rozesmátým obličejem vyvinuli z původního totemového prapředka, který má navíc tricksterskou povahu.

Vzhled Laponců prý připomínají obrazy elfů v pohádkových legendách celé Evropy a jejich národní kroj se obrazu skřítků blíží „*ruskou rubaškou přepásanou šňůrou, špičatou červenou kapucí a červenou čepičkou zakončenou velkou střapcovitou bambulí.*“ Bílé šaty, které jsou ženskou variantou laponského kroje, zase mohly být předlohou pohádkového cyklu o Sněhurce a Sněžné královně. Původní kroje Gaelů se zachovaly v oděvu irských skřítků zvaných *leprechauni*: zelený kabátec, červená čepice a bílé soví pero.

V pohádkovém folkloru je poměrně častý motiv permoníků a skřítků hlídajících zlaté podzemní poklady. Takovouto pověst si zřejmě vysloužili Alpinci, kteří byli v haltštatské kultuře v širokém měřítku využíváni jako otroci na práci v solných a rudných dolech. Častým motivem skřítkovské pohádky je také zázračné splnění nemožného, zejména stavebního úkolu (hrdina má často do zítřka postavit hrad nebo hráz). Původem pověstí o neuvěřitelných stavebních schopnostech skřítků (kteří prý pracovali v noci a přemisťovali těžká břemena) je zřejmě nedobrovolná účast Keltů na stavbě megalitických památek a hradišť. (BĚLÍČEK 2001: 176-187)

Evropský folklor tedy zřejmě reflektuje existenci těchto trpasličích „lapanoidních“ etnik a setkání s nimi. Námitku proti tomuto výkladu motivu obecně by bylo možno vznést v tom smyslu, že je zbytečnou konstrukcí vidět v trpaslíkovi obraz cizího etnika, když nejspíš napříč všem etnikům odjakživa existovalo reálné trpaslictví (nanismus) jakožto jeden z růstových defektů. Tito trpaslíci se přitom svým vzrůstem i

²²² Na tomto místě znovu připomeňme, že není v intencích této práce posuzovat věrohodnost Bělíčkovy konceptu, a hlavně to není pro nás podstatné, neboť Bělíčkův pohled uvádíme jako ukázkou, jakým dalším způsobem lze vůbec o pohádkách uvažovat.

fyziognomií liší od většinové společnosti přece jen víc, než o kolik se může lišit jakékoli cizí etnikum,²²³ a setkání s trpaslíkem jistě mohlo být zvláštním zážitkem. Na druhou stranu, pro výklad skřítků a trpaslíků jako příslušníků cizích etnik svědčí jednak jejich specifická výstroj, jednak jejich poměrně častá mnohost v pohádce, dávající tušit, že jsou skutečně určitým společenstvím (nemluvě o tom, že setkání s celým kmenem malých lidí – navíc v nápadně neobvyklých oblečkách – mohlo být zážitkem vskutku bizarním.)²²⁴

Vraťme se však k Bělíčkově teorii. Podle ní se existence těchto etnik odrazila v pohádkách nejen jako vnější pohled na ně, ale také obráceně: tak jak tato etnika reflektovala svůj pohled na svět a svoje vnímání světa (s tímto pohledem jsme se již setkali v případě tricksterské pohádky, která je velmi archaická, což je patrné z její celkově zvířecí optiky). Skřítkovská pohádka představuje vyšší stupeň antropomorfizace a nabízí další způsob pohledu zvnitřku, tedy z perspektivy „skřítků“.

Příkladem je pohádka *Mařenka a dvanáct měsíčků*.²²⁵ Dvanáct měsíčků – starců sedících v kruhu kolem ohně a ovlivňujících roční období předáváním žezla – lze vyložit jako „službu leprechaunské trpasličí dívky v nebi u megalitických obrů řídících kalendář náboženských svátků místního kmenového svazu.“ (Ibid.: 188)

Jinými skřítkovskými příběhy jsou pohádky o Sněhurce a o Popelce.²²⁶ Ty zobrazují službu trpasličích dívek u paniček obrů, od kterých jsou vystaveny neustálým ústrkům pro svou tělesnou krásu. Krása žen pygmejského a lapanoidního typu (charakterizovaná v příbězích o sněhurkách často jako oslnivá bělost) je totiž ve společnosti „obrů“ častým zdrojem konfliktu.²²⁷ (Zvláštní je, že se autor nikterak nevyjadřuje k motivu sedmi trpaslíků ve Sněhurce – ten by sice bylo možno vyložit jako

²²³ Dnešní Pygmejové dorůstají v průměru 150 cm, lidé postižení nanismem maximálně 145 (muži) a 135 (ženy); o Laponcích se nic podobného neuvádí. (encyklopedie.seznam.cz/heslo/429684-pygmejove, www.akromegalie.cz/novinky?id=68 – 19k)

²²⁴ Proti této teorii vůbec svědčí ještě jedna podstatná věc: a totiž zmenšování a zvětšování (a vůbec kvantita) jakožto obecný fantazijní prostředek, který pohádka (a vůbec lidská obraznost) běžně používá.

²²⁵ V českých sbírkách se tato pohádka většinou jmenuje *O dvanácti měsíčkách*. (NĚMCOVÁ 1954).

²²⁶ Předchozí výklad tohoto syžetu v rámci konceptu osudové pohádky v tuto chvíli pomíjíme; je jasné, že mechanismy folkloru jsou složité a nejednoznačné.

²²⁷ Základní znaky této krásy ovšem nelze posuzovat z dnešního pohledu: jsou jimi steatopygie a matronismus, tedy hromadění tuku v hýžd'ové krajině a zrychlený vývoj pohlavních znaků včetně dlouhých válcovitých prsů sahajících až po pás. (Bělíček soudí, že o průniku jihoafrického pygmejského typu svědčí podoba naší věstonické Venuše.) Každopádně budily tyto znaky „macešskou závist“ u hospodyní negroidního, nordického a amazonského typu, jejichž fyziognomie se prý vyznačovala vyšší postavou a malými konickými nadry. (BĚLÍČEK 2001: 189)

útěk ke svému vlastnímu kmeni, ale pak je trochu zvláštní, že je jejich trpasličtí vůbec tematizováno.)

Lapanoidním okruhem je konečně cyklus pohádek o sněžné královně a pohádkových králích skřítků. Pout' Gerdy za Kajem do říše sněžné královny je protkána realistickými popisy obydlí Laponek a Finek (jejich domy „nemají dveře“, musí se „klepat na komín“ a uvnitř chodí v parní lázni nahé). Pomocnicí je loupežnická dívka s červenou čapkou na hlavě, ve sněhu rostou červené jahody a sněženky. (Ibid.: 188-189) Takto výpravný popis by však spíš ukazoval na pohled zvenčí, tj. na obraz lapanoidních kmenů, tak jak jej vnímala optika jiných národů.²²⁸

3.2.14. Kastovnická pohádka aneb o zázračných pomocnících

Ve většině prefeudálních společností se začínají staré rody integrovat v kmenové svazy, sdružující několik cizorodých místních etnik pod vládou jediného privilegovaného rodu. Takový rod zpravidla ovládl určité území a zavedl systém odstupňovaných kastovních práv pro ostatní rody v okolí. Struktura společnosti většinou sestávala ze silné kmenové organizace pastevců, kteří vytvářeli opevněnou „hradištní kulturu“, a zemědělských, rybářských a řemeslnických rodů v podzámčí. „*Poněvadž většina kast hovoří jedním jazykem, vzniká falešný dojem, že zárodky profesionální specializace rodů vznikly dělbou práce uvnitř jediného kmene. Za vnější jednotou raněstředověkých ‚kmenů‘ se ovšem skrývalo amalgamové navrstvení rodových kast zachovávajících si i v nové pracovní specializaci staré kulturní zvláštnosti.*“ (BĚLÍČEK 2001: 190)

Tuto tezi, vysvětlující sociální rozvrstvení společnosti na základě její původní kmenové, tedy etnické diferenciacce, by jistě bylo možné v dílčích případech zpochybnit.²²⁹ Berme ji nyní nicméně za výchozí předpoklad k vysvětlení posledního typu pohádek, označovaných jako kastovnické.

²²⁸ Není v možnostech této práce ověřit, do jaké míry tato Andersenova pohádka vychází z folklorního námětu, ale je známo, že Andersenovy pohádky jsou dost umělé. Proto se jeví jako ještě pravděpodobnější, že Gerdina cesta na sever odráží prostě celkem reálné Laponsko se všemi jeho charakteristikami a že tedy není moc na místě hledat skutečně archaickou podstatu této pohádky.

²²⁹ O tom, že uvedená teze není v této radikální podobě všeobecně přijímána, svědčí i sám Bělíček: „*Klasická antropologie nedoceňuje v otázce vzniku kastovní hierarchie moment dobyteltví a hledá její kořeny v procesu vnitřní diferenciacce (...)*“ Většina kastovních rozdílů přitom podle něj prozrazuje cizí etnický původ nájezdníků a autochtonní původ usedlíků. (BĚLÍČEK 2001: 191) Je pravděpodobné, že

Pro podobu kastovní pohádky jsou rozhodující některé rysy příslušného společenského systému. Jedním z nich je hypergamie – segregační tabu zakazující ženit se a vdávat pod vlastní společenskou úroveň (v některých společnostech nabývalo toto tabu extrémních a velmi promyšlených podob, jako např. v indickém kastovním systému, který vytvořil kastu „nedotknutelných“).

Jiným zásadním rysem je specializace a následná dělba práce – z tohoto rysu vycházel i kastovní polyteismus, v němž byli jednotliví bohové patrony jednotlivých řemesel či vůbec povolání (klasickou ukázkou je panteon řeckých či římských bohů). Se specializací souvisela i praxe rané směny, na niž se zároveň vázal zvyk pohostinství. Výměna zboží se neděla přímým obchodem, ale zvláštními rituály pohostinnosti a výměnou darů mezi hostiteli a hosty: „*Každé setkání na cestách pohádkového Honzy bylo obřadem pozdravu, dělení skývy chleba, pohoštění, rady a darování kouzelného předmětu,*“ říká autor a dodává, že cena magického předmětu se zvyšovala „*ornamentem, barevnou pestrostí, lesklým kovovým materiálem a posvěcením zaříkávadly*“. Kouzelné předměty pak byly po generace tradovány spolu s příběhy jejich původu a kmenoví náčelníci je považovali za symboly své autority.

Tyto *kouzelné předměty* pak mohly být dále směňovány, přičemž princip směny se řídil nepochopitelnými pravidly *hospodářské demokracie* : „*kdokoliv mohl od krále žádat ruku dcery a darování kouzelného předmětu, pokud splnil jeho ‚tři přání‘ a fantastické úkoly.*“ (Ibid.: 194)

Host, který přijal pohoštění od hostitele, se vůči němu dostával do poměru syna k otci. Každý, kdo přijal pohoštění nebo pomoc či půjčku, přebíral na sebe břímě vazalského závazku. Dlužník, který nedokázal splnit svůj závazek, mohl dát vsázku svou hlavu, mohl se stát cizím majetkem; žena mohla zase nabídnout své, byť nenarozené dítě.²³⁰

Kastovníká pohádka tedy zobrazuje jakousi hierarchii řemesel – nejčastěji na vzorku veselé družiny mladých tovaryšů, ztělesňujících magické kouzlo dělby práce.

rozdíly mezi *kastami* (tj. například i mezi šlechtickými rody, které měly vždy např. svou heraldickou symboliku, založenou obvykle na starých rodových profesních tradicích) jistě nevznikaly jen pouhou kulturní diferenciací, nýbrž na základě starých kmenových výrobních tradic. Na druhou stranu myšlenka, že určité etnikum bylo předurčeno k zaujmutí určité pozice v sociální hierarchii, působí pochopitelně přece jen zjednodušujícím dojmem (nehledě na to, že je poněkud politicky nekorektní).

²³⁰ Bělíček také mluví o *patriarchálním otroctví*, ve kterém práva otroka vůči jeho pánovi se blížila právům jeho syna (pán jej musel šatit a hostit); na Rusi se podle něj otrokům říkalo *děti* – ostatně srov. etymologii ruského „rebjata“.

Jejich specializované schopnosti jsou samozřejmě znásobeny pohádkovou perspektivou – typickou kouzelnou družinu představují *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, z nichž každý je svou výstřední vizáží předurčen k zázračným kouskům (onu výstřední vizáž interpretuje Bělíček jako profesionální deformaci vzhledu).²³¹

Hrdina pak usiluje o ruku princezny, ale v plnění zkoušek se nechá jaksí zastupovat odborníky. Příznačné je, že ať splní šikovní řemeslníci jakýkoli úkol, král se snaží odbýt nežádoucího zetě penězi, pohrůzkami nebo vězením. (Ve zmíněné Erbenově pohádce *Dlouhý, Široký a Bystrozraký* lze pozorovat jak postupující rozmrzelost černokněžníka, když se hrdinovi daří plnit zadané úkoly, tak původně nedohodnuté nastavování těchto úkolů – srov. ERBEN 1980). Ono „odbývání“ je chápáno jako jasný odraz sociální distance: „*chudý rek musí nalhávat urozenost, bohatý šat a skvostné jídlo, o pokud jimi nedisponuje, naráží u dvora na nelibost zlých královských rádců a ohrnutý nos pyšné princezny*“. Většina pohádek o chudých nápadnících pak končí potyčkami s královskými pochopy a uvězněním (posléze samozřejmě útekem). (BĚLÍČEK 2001: 199-200)²³²

Zajímavé jsou ještě možnosti interpretace motivu výběru nevěsty v téže pohádce. Kralevic je otcem poslán do tajemné, skvostné síně ve věži, kde nalezne dvanáct obrazů krásných panen; ty se začnou hýbat a na něj usmívat, ale kralevic si vybere jedinou smutnou, poté co z jejího obrazu strhne oponu. (ERBEN 1980) Podle Bělíčka se kralevic „*spíše než z portrétu v obrazové galerii*“ seznámil se svou vyvolenou v otcově harému, ale pak se situace zkomplikovala: „*Vedle pastevecké polygynie byly u hradištních kultur Evropy zřejmě časté i únosy žen. Proto mu musí výjimeční pomocníci pomoci hledat snoubenku na hradě, kam ji unesl(...) černokněžník.*“ (BĚLÍČEK 2001: 200) Toto vysvětlení je jaksí velmi přímočaré, ale smysl lze tentokrát dobře hledat v psychologické rovině: Vedle nabízejícího se freudovského vysvětlení hrdinovy volby jako volby vlastní matky (protože tu jedinou si syn jako ženu vybrat nesmí) před námi zcela přirozeně vystává obraz naprosto

²³¹ Družina pomocníků posléze prochází v rámci folklorního vývoje řadou strukturálních proměn: Navazuje na dříve zmíněnou vazalskou skupinu pomocných zvířat (což odpovídá autorově koncepci postupné antropomorfování původních představ o cizích kmenech jako zvířatech). Podle něho navíc „*v rané etapě vystupují pomocníci z cizích rodů jako přátelé se zvířecími přezdívkami typu Liška Ryška, Šerý vlk*“. V závěrečné fázi se pak zázrační pomocníci transformují do skutečných vandrovnických tovaryšů nebo bratrů, kteří se vyučili různým řemeslům. (BĚLÍČEK 2001: 199 aj.)

²³² Připomeňme, že u „popelky“ problém sociální nerovnosti odpadá, protože nevěsta si v patrilokálním manželství může dovolit být chudá.

univerzální (pomineme-li nejspíš zenové mistry a buddhistické mnichy) touhy po tom, co je nám nedostupné.

Jinou známou kastovnickou pohádkou jsou *Tři přadleny*.²³³ Setkáváme se zde s ženskou verzí řemeslných pomocníků a opět s tělesnými zvláštnostmi; velký palec, pysk a pajdava noha jsou ovšem tentokrát přímo vysvětleny jako pracovní deformace (podle autora jsou znakem chudoby). Líná (dle Bělíčka bohatá) nevěsta pak využívá pomoci chudých kmotříček, které si pak – jakožto odstrkované, chudé vzdálené příbuzné – vymíní, že budou pozvány na její svatbu. (Ibid.: 200-201)

Koncept kastovnické pohádky je v rámci Bělíčkovy teorie jedním z věrohodnějších, přesto jsou některé body výkladu lehce diskutabilní: např. ona nápadná kooperativní součinnost velmi různorodých řemeslníků je maličko v rozporu s Bělíčkovou výchozí tezí kastovní diferenciace společnosti: podle ní bychom totiž na základě profesionální specializace rodů předpokládali mezi zástupci jednotlivých (byť nižších) kast když ne nepřátelství, tak alespoň jakousi profesionální nevraživost.

Naopak tezi, že pohádka zrcadlí praxi sociální neprostupnosti (což naznačuje královou snahou odbýt nenáležitěho, byť schopného nápadníka a sňatku nějakým způsobem zabránit), nenarušuje ani opačné vyznění mnoha pohádek: že totiž chudý, zcela neurozený hrdina získá královskou dceru a království. Fakt, že pohádky nejen připouštějí, ale často akcentují např. možnost chudého synka stát se králem a vládnout, totiž vůbec nepopírá historickou nereálnost tohoto jevu. Jedním důvodem je faktor úpravy pohádek – např. pohádky Boženy Němcové nesou zřetelný otisk obrozeneckého demokratického smýšlení. Hlavně však už víme, že pohádkové způsoby zobrazení nejsou triviální (vzpomeňme si na Proppův výklad záchrany princezny), a některé jevy mohou nabýt podoby i opačné, než jaká byla realita (zejména v případě negativního postoje k realitě).

²³³ Bělíček odkazuje na verzi bratří Grimmů, u nás je pohádka známá jako Erbenova *O třech přadlenách*.

3.3. DALŠÍ MOŽNÉ CESTY

Etnogenetický přístup nám dal nahlédnout další způsob pátrání po tom, jaké skutečnosti vnějšího světa pohádka zobrazuje. Ačkoli mnohé z představených tezí se jeví jako hypotézy velmi nejisté, už proto, že stojí na poněkud výstředních, nikoli všeobecně přijímaných představách o prehistorickém pohybu etnik a jejich příbuznosti, poskytly nám zajímavý pohled na to, jakým dalším způsobem je možné pohádky prozkoumávat.

Zařazení tohoto přístupu do části **Pohádka a příroda** mělo své opodstatnění ve výchozí tezi této teorie, že přírodní podmínky byly prvotní determinantou vývoje společnosti a jejích rysů. Během výkladu jsme však mohli sledovat, jak míra této determinovanosti klesala od nejstarších sběračských a loveckých společností až ke společenstvem zemědělským a řemeslným, takže v posledně uvedených typech pohádek už byl vliv skutečně původních přírodních podmínek málo patrný.

Navíc je zřejmé, že to, co jsme označili zjednodušeně jako příroda (majíce na mysli pohádkovou reflexi toho, jak se člověk k přírodě vztahuje) se v rámci dichotomického konceptu kultura-příroda ocitá zcela na protější straně: to, jak člověk s přírodou obcuje či bojuje (snaží se lovit či krotit zvířata, čelit přírodním podmínkám, hospodařit s půdou) je vlastně původní podstatou kultury.

Podstatné je přitom, že i tento způsob hledání nachází skutečnost podivuhodně zkreslenou a rozmlženou. Přijmeme-li totiž Běličkovo přesvědčení, že prehistorické pohádky, mýty a legendy je možné „čist“ jako fantastický, ale o skutečné situaci vypovídající obraz kmenové společnosti a jejích dlouhodobých proměn, nalezneme v pohádkách navrstvení nejrůznějších stop a pozůstatků tohoto vývoje. Protože však vývoj obživných způsobů jednotlivých společností a dlouhodobé pohyby etnik byly jevy velmi komplikované a mnohsměrné, jsou i jejich otisky v pohádkách v některých případech velmi prolínavé:

V pohádce o Plaváčkovi tak rozeznáme jak odraz rybářského folkloru a reálií, tak principy osudového předurčení rodových občinových společností. Pohádka o Sněhurce představuje jak obraz macešství, tak křivdu druhorozených dětí, ale také střet „lapanoidního“ a většinového etnika. V některých pohádkách nalezneme kanibalské motivy, což může znamenat otisk skutečných kanibalských praktik, ale také pouze hypertrofovaný konflikt jiného řádu – např. mezi macechou a dítětem, popř.

matkou a neprvorozeným dítětem (tak jako v pohádce *Jalovec*) nebo mezi dvěma etniky (v *Otesánkovi*).

Namísto typologie pohádek, jak ji Bělíček nastiňuje a jak jsme ji postupně popsali, by bylo tedy přesvědčivější a nejspíš přesnější vytvořit typologii jednotlivých motivů, které sice odkazují k typickým reáliím, sociálním principům a vírám příslušného typu společnosti, ale v konkrétních příbězích se mohou střetávat. I když totiž přistoupíme na autorovu představu o nikoli genetickém, ale pouze kulturním mísení etnik (která se během migrace postupně asimilovala v příslušném lokálním společenství a vytvořila určitou sociální vrstvu, jež se pak dále nemísila s ostatními vrstvami), dá se předpokládat, že typické příznaky a rysy původních kmenových vyprávění se pozdějším vývojem v jednotlivých pohádkách smíchaly. Navíc mísení látek je typickým znakem folkloru obecně, takže vůbec není divu, že málokterá pohádka zachovává motivickou a syžetovou čistotu jednoho typu. (Je tomu ostatně tak u jakýchkoli pohádkových či folklorních typologií – srov. TILLE 1929-1937; AARNE-THOMPSON 1928)

Fakt, že s některými aspekty právě popsané teorie pohádek nemusíme souhlasit, nicméně vůbec nesnižuje její hodnotu pro náš postupně se obohacující pohled na způsoby, kterými je možné v pohádkách nacházet něco zajímavého. Je však třeba mít neustále na paměti, že to, co zejména zkoumáme, není skutečnost sama, tj. to, co pohádka zobrazuje a o čem vypovídá přímo (tedy v tomto případě původní způsoby obživy, z nichž se vyvinuly příslušné společenské pořádky i nepořádky), nýbrž způsoby, jakými pohádka tuto skutečnost „kóduje“ – tak, že její výsledný obraz je zvláště vrstevnatý a mnohoznačný.

Zároveň je uvedená teorie inspirativní i v dalších směrech – např. hypotéza, že v pohádkových bytostech nalzáme nečekané stopy cizích etnik, by mohla podnítit bádání třeba o původu českého čerta; jeho podobnost s bohem Panem a dionýskými atributy je nasnadě, ale jeho černota (která ho ve slovanských jazycích přímo určuje) naznačuje ještě jiný významový aspekt. Podobně by bylo možné se zamyslet nad původem Rusalky, jejíž jméno také vypovídá o barevné charakteristice, která zřejmě nebyla v naší populaci úplně běžná; rusovlasost je rys, který tradičně vzbuzoval spíše negativní emoce a k rusovlasým se vázaly odjakživa nejružnější předsudky.²³⁴ Rusalky

však, jakožto typicky skupinová bytost, spíše než na tuto výjimečnost a společenskou provokativnost rusovlasých ukazují na jakýsi obecný typ.

A konečně – pátrání po tom, jak se původní kmenový způsob života otiskl v podobě příběhů, které příslušná společnost vytvářela, by samozřejmě mohl vyústit ve zkoumání vztahu typické mentality určitého etnika (přínejmenším tak, jak je vnímána etniky ostatními) a charakteru jeho příběhů. Zkusme se na vztah mezi mentalitou určitého etnika a podobou jeho příběhů podívat na konkrétním příkladu:

V romských pohádkách můžeme pozorovat absolutní svobodomyšlnost a bezstarostnost jak v počínání hrdiny, tak v počínání vypravěče: Typickým syžetovým prvkem je náhodné setkání či jiná náhodná peripetie, která hrdinu odvede od původně zamýšleného plánu, a to definitivně, takže hrdina zapomene na svůj původní cíl a přivede si domů např. úplně jinou manželku, než původně chtěl, a – narozdíl od českých pohádek – ne proto, že by nějakým způsobem prozřel, ale protože na tu předchozí prostě zapomněl (a vypravěč zřejmě taky). Jindy nás zdánlivě jen odbočující retrospektiva zavede k další zápletce, která se pak rozvíjí po vlastní linii, aniž by kdy dospěla k původnímu, opuštěnému příběhu – zdá se, že zápletky obecně jako by se zaplétaly pořád dál a dál, a nemají potřebu vrátit se k započatým dějům či nedořešeným problémům, tak jak jsme zvyklí z pohádek českých.

Určitá nedbalost je patrná i ve způsobu vypravěčského zacházení s látkou, např. v tom, v jakém pořadí jsou informace sdělovány – když např. v klíčové situaci drak nečekane pomůže koňovi, sdělí nám vypravěč jednoduše – „oni totiž byli bratři!“ (a děj pak běží dál, aniž by se tento motiv nějak rozvinul). Takováto vypravěčská schopnost vypomoci si čímkoli (tak jak to dnes zcela samozřejmě činíme při skutečném vlastním vyprávění) by v našich pohádkách byla pocíťována jako zvláště (roztomile snad, ale přesto) nepatřičná.

Bezstarostnost v zacházení s látkou samozřejmě nelze vztahovat pouze k rysům romské mentality, už proto, že ve folkloru se obecně vyskytuje, a např. původní podoba českých pohádek J.Š.Kubína mnohdy nemá k takovému stylu vyprávění daleko (Kubínovo pojetí sběratelství, mající mnoho odpůrců, zachovávalo co nejvěrněji podobu

²³⁴ Zrzavé vlasy žen byly např. v dobách inkvizice považovány za jeden z možných příznaků čarodějnictví; nápadně zrzavé děti bývaly zdrojem posměchu i v mnohem pozdějších dobách, a např. při tradičním českém velikonočním zvyku „honění Jidáše“ býval Jidášem zrzavý chlapec – srov. např. http://www.hostyn.cz/cirkevni_rok/cirkevni_rok_05.htm

příběhů včetně odchylek a defektů způsobených paměťovými či jinými indispozicemi vypravěče).²³⁵ Na druhou stranu skutečnost, že v naší kultuře převládla tendence tuto původní, syrovou a neučesanou podobu pohádek cizlovat až do „dokonalého“ tvaru, v jakém je dnes většinou známe, zatímco romské pohádky si svoji podobu dodnes podržely, může skutečně svědčit o romské mentalitě, formované staletými kočováním: Pro národ, který se nikdy nezabýval zemědělstvím a neměl tedy potřebu setrvat na jednom místě ani se na jedno místo vracet z důvodu jakýchkoli vazeb, může být lehkomyšlné opouštění původních cílů (kdy se pro jeden zapomene na druhý) a rozvíjení dalších, nových příběhů bez souvislosti s předchozími přirozeným postupem. (Navíc zde může hrát roli taky častý styk s jinými kulturami a tedy časté přejímání nových syžetů, kterými se původní syžety nejen variují, ale zároveň prostě nastavují.)

Jiným nápadným rysem romských pohádek v porovnání s našimi je přítomnost zcela moderních reálií, jako je autobus, panelák, stavební povolení či „na ručníku vyfotografovaná sestra“ (ačkoli celkový prostor a vůbec kontext pohádky bychom označili za klasicky pohádkový) – vypravěč prostě opět použije cokoli, co se zrovna hodí. Ovšemže tento postup taky není na první pohled ničím specificky romským, neboť podstatou ústního tradování je princip neustálé obměny na základě vůle vypravěče. Rozdíl ale je, že v rámci českého kulturního vývoje (a ve většině evropských kultur) byla v určitém stadiu vývoje pojata jakási úcta k žánru a snaha jej zachovat; skutečnost, že Romové sami neměli záměr svoje pohádky konzervovat (a písemná podoba jejich pohádek by pravděpodobně nevznikla nebýt vědeckého zájmu jiných), nýbrž je dále rozvíjejí jako živý folklorní žánr, nicméně zase něco o povaze tohoto etnika vypovídá.²³⁶

Pátrání po tom, zda a jakým způsobem pohádky určitého národa odrážejí jeho mentalitu, tedy může rozhodně být zajímavé, ale velmi snadno nás také může zavést na tenký led dohadů, nepodložených hypotéz a stereotypů, pokud není podepřeno velmi důkladným folkloristickým a zároveň literárněhistorickým studiem, zohledňujícím jak existenci nejrůznějších textových variant a záznamů vyprávění, tak literárněhistorický kontext díla.

²³⁵ Kubínova koncepce sběratelství folkloru má blízko k pojetí ruského folkloristy A.N.Afanasjeva.

²³⁶ Srov. HÜBSCHMANNOVÁ, M.: *Romské pohádky*. Fortuna, Praha 1999. Za podněty k tomuto tématu děkuji studentce mého kurzu Tereze Konrádové.

Například pohádky bratří Grimmů, jakožto prototypy syrového, drastického a mnohdy až hororového vyprávění, bývají často srovnávány s českými (či obecně slovanskými) pohádkami, které celkově působí jaksí mírumilovněji, harmoničtěji a smířlivěji; z tohoto srovnání lze pak snadno usoudit cosi o protikladu germánské (tvrdé, válečnické atd.) a slovanské (mírné, holubičí atd.) povahy. Aniž bychom chtěli takovýto způsob srovnávání zcela zavrhnout, musíme si při jakémkoli uvažování tohoto typu uvědomit všechny okolnosti vzniku díla, v tomto případě zejména dobu a místo vzniku: grimmovské pohádky jsou o padesát let starší a vznikaly na podhoubí německého romantismu, zatímco Erbenovy pohádky (byť Erben zastával stejná vědecká východiska jejich výkladu i záznamu) vznikaly už v kontextu českého *biedermeieru*.

Další úskalí jednoduchých úsudků o „národní povaze“, kterou pohádky zrcadlí, souvisí pak významně s upravováním a přetvářením původních záznamů vyprávění, které se mohlo velmi lišit u jednotlivých autorů; to je vidět i jen v rámci českých pohádek, které mají odlišné vyznění u Erbena, Němcové, Horáka, Říhy či Kubína (nemluvě o starších, např. středověkých podobách některých příběhů).²³⁷

Vypadá to tedy, že z celkové vypravěčské poetiky a vyznění pohádek – jako je mírumilovnost versus brutalita a drastičnost, klidnost versus dramatičnost, či odlišná povaha démonů v našich a např. irských (nemluvě o grónských) pohádkách – nelze vlastně nic usuzovat, nebereme-li v potaz diachronní aspekt, a tedy faktor různých podob příběhů v minulosti. (Dobře je to vidět např. právě na démonických bytostech: to, že ani v našich středoevropských příbězích nebyla jejich povaha tak relativně rozlišená – ve smyslu dobrých a zlých bytostí – a předvídatelná – ve smyslu možnosti s nimi nějakým způsobem jednat – dokládají starší, zejména středověké prameny; výborně je to vidět např. na naprosto indiferentní, svévolné, vpravdě démonické postavě původního Krakonoše.²³⁸)

Na druhou stranu však právě dnešní podoba pohádek (tedy podoba, v jaké se dnes či řekněme v posledním půlstoletí vydávají) je už sama o sobě vypovídající. Pouhé vědomí diachronního aspektu (tedy vědomí toho, že původní podoba příběhů byla jiná –

²³⁷ Srov. novodobé sbírky českých pohádek (NĚMCOVÁ 1978, ERBEN 1980, HORÁK 1966, KUBÍN 1985, popř. jednotlivé autory např. v knize *Naše národní pohádky* (FORMÁNKOVÁ, SERVÍTOVÁ 1982), a středověkou slovesnost např. v knize *Nejstarší české pohádky* (DVOŘÁK 2001).

²³⁸ Srov. JECH, J.: *Krakonoš*. Plot, Praha 2008, RAUSCH, A.: *Příběhy ze staré Šumavy*. Erika, Praha 1995, či SALFELLNER, H.: *Sagen vom Rübzahl*. Vitalis, Praha 2008.

možná u jednotlivých národů i navzájem podobnější) totiž zakládá otázku, proč si některé národy svoje pohádky v průběhu času obrousily, uhladily, zmírnily či eticky zjednotily, zatímco jiné si více podržely jejich původní, většinou syrovější a každopádně eticky nejednoznačnější podobu. Jinými slovy: nejen z původní podoby látek, ale i ze způsobu zacházení s nimi můžeme na nějaký národní příznak usuzovat (dlužno však říci, že to pak nemusí být nutně mentalita, nýbrž např. kulturní tradice, literární atmosféra apod.).

Otázkou, jak se mentalita příslušného etnika či národa odráží v jeho pohádkách a vůbec folkloru, jsme se původnímu tématu vzdálili jen zdánlivě. Na jednu stranu se totiž otázka mentality dotýká psychiky člověka (takže by mohla být zahrnuta v části **Pohádka a lidská mysl**), ovšem narozdíl od freudovských a jungovských metod nás pátrání po otisku mentality nezavede k obecným rysům pohádky napříč kulturami, které odkazují na společné, jednotné principy lidské psychiky, nýbrž naopak k tomu, čím se pohádky jednotlivých kultur od sebe liší. Tuto odlišnost pohádek jednotlivých národů lze pak vykládat jako důsledek determinace mentalitou, přičemž mentalita je (řekněme) víceméně determinována přírodou – ať už zvnějšku – přírodními podmínkami vývoje etnika, či zvnitřku – jako etnické charakteristiky na úrovni genetiky.²³⁹

Příroda totiž není jen to, co nás obklopuje, příroda je taky naše přirozenost, a mentalita (byť může být samozřejmě do značné míry formována i kulturou) je jedním z jejích projevů. To, jak se v pohádkách projevuje naše přirozenost, oproštěná od všech kulturních nánosů, tedy to, jak příroda promlouvá nikoli k nám, ale skrze nás, bude tématem další kapitoly. V ní se zamyslíme nad tím, jak příroda ovlivňuje naše příběhy zcela univerzálně a neměnně po celém světě, tj. v podobě principů, které jsou vlastní celému lidskému druhu.

²³⁹ Pomíjíme zde v tuto chvíli otázku, do jaké míry mohou být kořeny mentality určitého národa spatřovány také v kultuře – pátrání po tom, co je prvotní, by bylo v tomto případě velmi obtížné (navíc se poněkud vzdaluje našemu tématu).

3.4. PŘÍRODA V NÁS

3.4.1. Lidská přirozenost aneb pojednání o etice

Pohádky jsou v nejširším povědomí rozhodně vnímány jako žánr, pro který je typické vítězství dobra, obecněji boj dobra se zlem. I když v obecném povědomí zároveň existuje jakási představa, že výjimečně existují i pohádky, které dobře nedopadnou (např. některé z pohádek Andersenových nebo bratří Grimmů), tyto pohádky ve skutečnosti nikterak nenarušují celkovou pohádkovou reputaci, a už vůbec ne obecné přesvědčení, že pohádky „jsou o dobru a zlu“.²⁴⁰

Vypadá to, jako by dichotomie dobra a zla byla ve vnímání pohádek velmi hluboce zakořeněna. Naučili jsme se pohádky vnímat jako příběhy, ve kterých je dobro a zlo snadno rozlišitelné a opatřené určitými typickými atributy – tak, abychom se o jejich boji mohli poučit. To, jakým způsobem se pak v obecné mluvě používají výrazy jako „pohádkový“ (např. „pohádkový konec“ nějakého příběhu) svědčí zároveň o tom, že v každodenní úspěšnost boje dobra se zlem v reálné perspektivě nevěříme, zato v pohádkách jako bychom si ji užívali. Jako by pohádky – v souladu s obecně psychologickými teoriemi kompenzace – vyprávěly nikoli o tom, jaký svět je, ale jaký by měl být – jaký si přejeme, aby byl.²⁴¹

Dokonce to často vypadá, jako bychom i samotné pohádky vnímali takové, jaké je chceme mít, a programově nevnímali určité nesrovnalosti. Např. již dříve zmíněný rozpor mezi „šťastným“ návratem Jeníčka a Mařenky zpátky domů k rodičům, a tím, že se jich rodiče zezáčátku chtěli zbavit, nevnímáme, protože jsme se zřejmě zároveň s příběhem naučili i způsob, jak pohádku chápat a vykládat – tedy tak, že děti se zkrátka šťastně vrátily domů. Podobně je tomu s překvapivostí otevřeného motivu incestní tužby otce k dceři, o které jsme mluvili v závěru kap. 1.1.4./III.

²⁴⁰ Na otázku „co je typický příznak pohádky“ uvádějí jako první rys, že „dobře dopadne“ („vítězí dobro“) nejen školní děti, ale většinou i vysokoškolští studenti. Ti při hlubším dotazování připustí, že vítězství dobra není nutnou podmínkou žánru, ale o existenci a funkčnosti samotného konceptu dobro-zlo v pohádkách naprosto nezapochybují.

²⁴¹ Toto zobecnění, které jsme si dovolili uvést bez podložení systematickým výzkumem, se týká naší kultury a našeho vnímání pohádek. Nedovolujeme si odhadnout, jaký náhled na žánr pohádky panuje v jiných, např. západních zemích s jinou vydavatelskou i sběratelskou tradicí. Zcela jistě je však zásadně rozdílný u národů či kultur, ve kterých nedošlo k tak výraznému oddělení pohádek jakožto víceméně zábavného vyprávěcího žánru od původní mytologie (tak jak to zde bylo již vícekrát popsáno u vyprávění přírodních národů, která ovšem u nás mnohdy vycházela pod označením pohádky).

Postoj, předpokládající automaticky jakousi pohádkovou etiku, lišící se od dravé povahy skutečného světa, se tedy zdá být do značné míry naučený, vstřebaný v dětství zároveň s pohádkovými vyprávěními. Když se totiž na onu pohádkovou etiku podíváme zblízka, zjistíme, že její pravidla vlastně mnohdy neodpovídají tomu, čemu říkáme „morální“ či „etické“ postoje.

Připomínám, že na tomto místě záměrně pomineme pohádky, které se tomuto obecnému pojetí „pohádkové etiky“ vymykají zřetelně, tj. ty, které zjednodušeně řečeno končí špatně, nebo ve kterých jakékoli etické poslání chybí (popř. jsou v jistém smyslu amorální). První z nich bychom našli např. u bratří Grimmů, druhé např. u Kubína (patřily by sem i příběhy o líných či hloupých hrdinech, kteří přesto najdou štěstí). V celkovém povědomí o charakteru pohádky však tyto příběhy představují, i z důvodu statisticky malé četnosti, přece jen určitou nepatřičnost – nemluvě o tom, že i jejich syžetová struktura většinou neodpovídá klasické představě o pohádkovém příběhu.²⁴² Zamysleme se naopak nad pohádkovými motivy a principy, které považujeme za velmi typické. Jedním z nich je podoba hrdiny, resp. hrdinky.

Samozřejmě, že v rámci nesmírné rozmanitosti pohádkových látek jsou také pohádkoví hrdinové rozmanití; přesto nelze popřít existenci určitých typických hrdinských atributů. Není tedy jistě příliš hrubým zobecněním, řekneme-li, že pohádkový hrdina-muž musí být silný, statečný, odolný fyzicky i psychicky, a navíc aktivní. Samozřejmě, že často prokáže také svoje morální kvality – někdy jsou dokonce tím, co v klíčovém okamžiku odliší pravého hrdinu od nepravého – ale ty, troufneme si říct, nemohou být jeho jediným atributem.

Připomínám, že tyto úvahy, představující zobecňující pohled na pohádky jako celek, nejsou podloženy kvantitativním výzkumem; přesto lze nepochybně říci, že pasivní, slabý, bázlivý – byť absolutně mravný hrdina – není typickým pohádkovým hrdinou (pokud by náhodou na počátku příběhu pasivní či bázlivý byl, musí se to v průběhu příběhu změnit, jinak se prostě hrdinou nestane). Naopak pokud je silný a

²⁴² Některé z nich mohou nicméně představovat klasifikovaný folkloristický typ-srov. AARNE-THOMPSON 1928.

statečný, k jeho pohádkovému hrdinství to mnohdy stačí – skutečně hluboké prověřování mravních kvalit nebývá v pohádkách zdaleka tak časté.²⁴³

Hrdinka naproti tomu musí být krásná a nanejvýš žádoucí – málokterý rys bychom s takovou jistotou našli ve všech pohádkách. Pokud náhodou krásná není, je to tím, že je nějak zakletá – anebo zakrytá (tj. je schovaná ve zvířecí kůži či ve špině svého společenského postavení), a v průběhu pohádky krásy nutně nabyde. (Zní to možná nepravděpodobně, ale najít pohádku, v níž by hrdinka byla ošklivá, zmrzačená či nemocná, a v této nezměněné podobě by došla štěstí, není možné.)

Pro ženskou postavu v pohádkách navíc není typická aktivita – je to mnohem častěji muž, kdo je aktivním hrdinou, zatímco žena-princezna čeká na jeho příchod a vysvobození. Toto samozřejmě není pravidlem, ale opět si troufám (bez kvantitativního výzkumu) tvrdit, že – alespoň v pohádkách našeho kulturního okruhu, tedy řekněme v pohádkách evropských – je to tak prostě mnohem častější.²⁴⁴

Je zřejmé, že rysy, které se jeví jako typické pro pohádkové hrdiny, tedy mužská síla, statečnost a obecně schopnost na jedné straně a ženská krása a atraktivita na straně druhé, nevypovídají nic o tom, čemu říkáme morálka či etika. Podobně by se co do morálnosti daly zpochybnit i jiné typické pohádkové principy, které bývají přisuzovány kladným hrdinům: Například pomoc slabšímu či bližnímu v nouzi v pohádkách samozřejmě existuje, ale překvapivě často není nezištná; vzpomeneme-li si na mnoho příkladů, uvedených např. v souvislosti s kooperací člověka se zvířetem v kap. 3.2.4./III., 3.2.9./III., 3.2.10./III., vidíme, že mnohem častěji by ji bylo možno nazvat spíše jako „půjčka za oplátku“.²⁴⁵

Celkově se zdá, jako by ústředním principem jednání postav v pohádce nebyly morálka a etika (a už vůbec ne v křesťanském smyslu – namísto odpuštění je totiž v pohádkách mnohem častějším principem odplata a trest²⁴⁶). Vypadá to spíše, jako by

²⁴³ Někdy dokonce může být hrdinovo počínání vskutku amorální, tak jako v již dříve zmíněné ruské pohádce *Drak a carův syn*, kde carevič zaškrtní holuba, poté co od něj získal informace (ERBEN 1980: 193) – avšak nutno přiznat, že takovýto postup také není pro pohádkového hrdinu typický.

²⁴⁴ Toto tvrzení by samozřejmě bylo nelibě nesené v rámci feministických či obecněji genderově zaměřených přístupů (bylo by ostatně možné uvést množství případů, kde ženská hrdinka sama aktivně jedná). Fakt, že tyto případy jsou skutečně v menšině, by pak byl pravděpodobně přičítán celkově falocentrické povaze kultury. (Ve skutečnosti je to ale obráceně.)

²⁴⁵ Skutečně nezištná pomoc se v pohádkách nicméně vyskytuje také – a je typická pro pohádkové stařečky či stařenky. K tomuto druhu pomoci se posléze ještě dostaneme.

²⁴⁶ A to někdy velmi krutý, tak jako např. v grimmovské verzi *Sněhurky*, v níž musí zlá královna na Sněhurčině svatbě tancovat v ohněm dorada rozžhavených stěvicích, dokud nepadne k zemi mrtvá.

se pohádkový řád světa řídil darwinistickým evolučním principem přírodního výběru: samci musí být silní, samice atraktivní, a pro konečné vítězství je zapotřebí chytře kooperovat (ale nikoli ztrácet čas).

Dlužno říci, že pohádka sice výslovně neukazuje, že jedinci, kteří toto nesplňují, neuspějí (například že princezna nakonec nezíská prince, pokud není dost krásná apod.), ale to je prostě tím, že pohádka vypráví o úspěchu, nikoli o neúspěchu. Neúspěch může být dílčí (např. hrdina skutečně některé úkoly napoprvé nezvládne), ale pointa pohádky jako žánru vyžaduje úspěch, a k tomu používá postavy, které jaksí splňují podmínky úspěšnosti (zatímco možné neúspěšné konání někoho jiného pomíjí).²⁴⁷

Navíc je možný neúspěch také naznačen ve smyslu výběru, který hrdinové i hrdinky často činí: princezna si například z nápadníků vybírá jednoznačně toho, kdo nejlépe splní její úkoly (zajímavé je, že relevantnost těchto úkolů – ač někdy velmi bizarních – nikdy není zpochybněna – hrdinou a vítězem je prostě vždycky ten, kdo je splní). Mužský hrdina – poté, co např. přemohl draka – má často nárok si vybrat jednu z dcer; vybere si tedy (zcela dle pravidel pohlavního výběru) tu nejkrásnější – anebo tu nejmladší.²⁴⁸

3.4.2. Co na to evoluční biologie?

Poté, co jsme skrze nejrůznější způsoby interpretacinácházeli v předchozích částech práce v pohádkách nejen odrazy přírody, společnosti a kultury, která člověka obklopovala, ale také otisky nejranějších psychických konfliktů a univerzálních psychických struktur, vlastních každému člověku, nemůžeme pominout možnost pohlédnout na pohádky také z pozice věd, nazývaných evoluční biologie, sociobiologie, behaviorální ekologie či evoluční psychologie.

(GRIMMOVÉ 1988: 91) (Samozřejmě jsme se vůbec nezabývali postavami, které pohádka posuzuje jako záporné; ty jsou ve své časté proradnosti tím spíš prosty jakéhokoli morálního rozměru.)

²⁴⁷ Šťastné vyznění jakožto typický rys pohádky (znovu připomínám: pomineme-li výjimky, vymykající se typickému pohádkovému charakteru, o nichž zde bylo již dostatečně napsáno) souvisí s celkovou pohádkovou poetikou, odlišnou v tomto smyslu zásadně od poetiky mýtu (jak již dříve bylo, a ještě jednou bude zmíněno).

²⁴⁸ V tuto chvíli nedokládám tyto teze konkrétními pohádkami; uvést jednotlivé případy by jistě nebylo těžké, ale bez statisticky podložených dat (alespoň z určitého pohádkového souboru) – která nemám – ztrácejí takovéto doklady na hodnotě. Dovolávám se tedy pouze obecného povědomí, které předpokládám i u čtenářů této práce.

Zmíněné pojmy nejsou zcela ekvivalentní, ale rozdíly mezi nimi se nyní nebudeme zabývat. Podstatný je klíčový koncept všech těchto věd, vycházející primárně z Darwinovy evoluční teorie. Tento koncept je popisován a rozvíjen např. v knize Richarda Dawkinse *Sobecký gen* a v několika dalších publikacích, z nichž budeme v následujícím textu odkazovat především na *Červenou královnu* a *Původ ctnosti* od Matta Ridleyho, v dílčích případech pak také *Proč se lidé zabíjejí* a *O nezabíjení babiček* od Jana Zrzavého.²⁴⁹

Podle evoluční teorie je člověk, stejně jako všechny ostatní žijící organismy na Zemi, produktem evoluce, fungující na základě mechanismu přírodního výběru. V důsledku toho je člověku vrozena tendence chovat se za všech okolností tak, aby posílil svůj „fitness“. Fitness (neboli biologická zdatnost) je jakýmsi měřítkem evoluční úspěšnosti a vyjadřuje schopnost konkrétního jedince předat své geny dalším generacím.

Tato tendence není úplně jednoduše popsatelná jako snaha se co nejvíce reprodukovat, a dokonce ani ne jako snaha za všech okolností přežít – nejedná se totiž o reprodukci či přežití konkrétního jedince, nýbrž jeho genů – tedy genů, které s ním sdílí jeho děti, jeho sourozenci a obecně příbuzní. Způsoby a mechanismy, jakými se tyto tendence genů k sebeprosazování projevují v konkrétním lidském chování, jsou tedy poměrně rozmanité a zdaleka ne zcela průhledné. (Srov. RIDLEY 1999; RIDLEY 2000)

Některé z těchto projevů můžeme nicméně spatřovat docela zřetelně v pohádkách. Kromě již popsaných principů pohlavního výběru, v němž vítězí nikoli ti nejmravnější, ale ti zdatní, fyzicky i psychicky odolní a krásní (tedy zdraví)²⁵⁰, se

²⁴⁹ DAWKINS, R.: *Sobecký gen*. Mladá fronta, Praha 2003;

RIDLEY, M.: *Červená královna*. Mladá fronta, Praha 1999;

RIDLEY, M.: *Původ ctnosti*. Portál, Praha 2000;

ZRZAVÝ, J.: *Proč se lidé zabíjejí. Homicida a genocida – evoluční okno do lidské duše*. Triton, Praha 2004;

ZRZAVÝ, J.: *O nezabíjení babiček*. In: *Vesmír* 78, 225, 1999/4.

²⁵⁰ Bylo by dokonce možné evolučně objasnit podobu např. typické ženské krásy v pohádkách – sociobiologie totiž nabízí evoluční vysvětlení „krásy“ některých rysů (tedy toho, že je považujeme za krásné), jako jsou souměrnost, útlý pas či světlé (tedy řekněme zlaté) vlasy (např. RIDLEY 1999: 227-249) – tedy atributů, které by se u pohádkových princezen rozhodně našly. Tato vysvětlení se však samozřejmě vztahují k tradičnímu vnímání krásy ve společnosti vůbec, které pohádka přejímá hotové, ať je jeho původ jakýkoli.

nabízejí ještě další evoluční strategie, které můžeme v pohádkách najít a které se vážou k určitým typickým pohádkovým motivům.

3.4.3. Macešství aneb nevýhodná investice

Hlavní a nejefektivnější strategií rozšíření vlastních genů je samozřejmě reprodukce, a poté – alespoň v případě samic – péče o potomstvo. V lidské (ale i zvířecí) společnosti se však může stát, že jeden z rodičů zemře či odejde, a v tu chvíli přichází do rodiny nevlastní rodič. Jeho evoluční strategií je pak výrazné favorizování vlastních potomků, nesoucích jeho geny, na úkor nevlastních. Ba co víc – jeho strategií je nevlastních potomků se pokud možno zbavit – nejenže totiž mohou konkurovat jeho vlastním, ale mohou taky zabraňovat jeho vlastní reprodukci, a tedy šíření jeho genů. (RIDLEY 2000)

Jednoduchý a výmluvný příklad upřednostňování vlastních biologických potomků najdeme ve všech pohádkách, v nichž je výchozí situací dětského hrdiny ztráta matky a neradostný život s macechou a nevlastními sourozenci: V pohádce o Popelce, která má mnoho variant všude na světě, musí Popelka jediná „*konat nejtěžší práce, nosit vodu, zatápnět, vařit, uklízet a prát*“, a přitom dostává to nejhorší jídlo i oblečení, zatímco obě vlastní dcery macechy nemusí dělat nic a dostávají všechno. Takovéto zahlcení prací (často dokonce nesmyslnou, tak jako u známého Popelčina přebírání hrachu), typické pro situaci nevlastních dětí, může být motivováno jak tendencí šetřit svoje vlastní potomky, tak snahou ublížit potomkům nevlastním. V pohádce *O dvanácti měsíčkách* musí nevlastní dcera Maruška nejen dělat všechnu práci (*poklízela v chýši, vařila, prala, šila, předla, tkala, trávu nosila i kravičku samotinká obstarávati musela*), ale macecha s vlastní dcerou navíc *hleděly (...), jak by se ubohé Marušky zprostily; hladem ji mořily, bily ji a takových utrpení si na ni vymyslily, že by poctivému člověku ani na rozum nepřišly* (posléze ji, jak víme, posílaly do lesa se záměrně nesplnitelnými požadavky). (GRIMMOVÉ 1988: 42, NĚMCOVÁ 1954: 62)

V našich pohádkách je častější utlačování a vykořisťování dívčí hrdinky, ale existuje i teror vůči chlapeckým sirotkům – vzpomeňme na extrémně vyhrocený obraz macešské krutosti v pohádce *Jalovec*, která hovoří velmi výmluvně:

Jednak zde nalézáme výstižný popis vskutku pudové, instinktivní povahy rozdílných citů k vlastnímu a cizímu dítěti: *Kdykoliv se jeho druhá žena zadívala na dcerušku, zvedla se v ní nezřízená láska k tomu dítěti, ale když potom pohlédla na chlapce, jako by jí srdcem projel nůž, zdálo se jí, že jí to dítě stojí všude v cestě.* Zároveň tato pohádka představuje radikální podobu macešského vztahu, zahrnující i násilí a psychický teror (macecha „na pastorka zle zanevřela; postrkovala jím z kouta do kouta, tu do něho š'ouchla, tu ho zase uhodila, takže dítě žilo v ustavičném strachu, a když přišlo ze školy, neznalo klidné chvílky“) a posléze zabití dítěte. (GRIMMOVÉ 1988: 78)²⁵¹

Všechny klasické pohádkové konflikty macechy s nevlastním dítětem zobrazují snahu o rozšíření vlastních genů, v rámci níž jsou nevlastní potomci zbytečnou přítěží a někdy i překážkou. To, že v některých pohádkách macecha vlastní potomky vůbec nemá, a přesto na nevlastní dítě zahlíží a chce se ho zbavit (jako je tomu ve *Sněhurce*), je jen obměnou téže motivace – péče o cizí potomstvo samici zákonitě zdržuje od vlastní možné reprodukce.

Motiv zabití (anebo ve zmírněné podobě zapuzení) nevlastního potomka odpovídá v sociobiologickém kontextu zvířecí infanticidě, popsané u mnoha druhů živočichů (dobře známý je zejména případ infanticidy lvů, kdy mladý samec, který právě ovládl nový harém, pozabíjí mlád'ata minulých majitelů harému). Vysvětlení spočívá v samcově nelibosti z toho, že samice, pečující o svá mlád'ata z jiného vztahu (tedy mlád'ata, která nenesou žádné samcovy geny), je blokována v další reprodukci, kterou by samec mohl rozšířit svoje geny (např. RIDLEY 1999: 100-106, 173-175; ZRZAVÝ 2004 aj.).

Potíž je trochu v tom, že v pohádkách by se jednalo o infanticidu samic, která v přírodě nejspíš doložena není. To se však dá vysvětlit tím, že v přírodě (vzhledem k celkově méně časté péči samců o mlád'ata) málokdy nastává situace, kdy by o ně samec sám pečoval, řídký je tedy tím pádem i případ zvířecího „macešství“. (Zvířecí

²⁵¹ Jako macecha je také někdy označena matka dětí v *Perníkové chaloupce*, která opakovaně iniciuje jejich vyhnání, zatímco otec zpočátku odporuje, posléze rezignuje. Vzhledem k celkově poněkud podivné atmosféře však tato pohádka nevypadá jako typická macešská; označení matky jako macecha (které v textu přichází až později a bez jakéhokoli vysvětlení), stejně jako závěrečný dodatek některých verzí *matka mezitím zemřela* mající jakoby ospravedlnit šťastné vyznění návratu, se spíše jeví jako pozdější úpravy, jež mají jakžtakž psychologicky urovnat nepravděpodobný příběh, který je zřejmě v tomto případě hluboce symbolický a velmi abstraktní (viz freudovský výklad v kap. 1.1.3./III.). (GRIMMOVÉ 1988)

„otčímství“ přitom taky není časté – právě proto, že samec si samice s mládřaty buď nevládá, anebo mládřata zabije – obojí ze stejného důvodu – že totiž pro něj samice s mládřaty není perspektivní co do rozšíření vlastních genů).²⁵²

Ve společnosti lidské, kde ženy dříve relativně často umíraly při porodu, je naopak častějším modelem konstelace „vlastní otec – macecha“. V principu se ale při utlačování, zapuzování či zabití nevlastních potomků jedná o tutéž motivaci – odstranění přítěže, která brání vlastní reprodukci.

Podle Jana Zrzavého je fakt, že příběhy o nevlastních dětech přežívají v lidových tradicích prakticky všude, dokladem toho, že zjevně sdělují něco podstatného a univerzálního. To, že je vztah mezi macechou (či otčímem) a nevlastním potomkem vnímán obecně pesimisticky (ostatně slovo macecha zní – alespoň v češtině – rozhodně jednoznačně pejorativně), vypovídá prostě o statistické skutečnosti.²⁵³

3.4.4. Pomáhat a chránit aneb altruismus a reciprocita

Jinou strategií rozšíření vlastních genů může být účinná kooperace, založená na zásadách recipročního altruismu. Ten sociobiologové popisují na příkladech mnoha zvířecích společenství, ve kterých si jedinci vzájemně oplácejí služby (většinou se dělí o maso či o jiné zdroje potravy). Protože však nabídnutí pomoci v danou chvíli nikterak nezajišťuje její opětování (většinou se jedná o příležitostné řádné nasycení, takže mezi pomocí a jejím opětováním bývá velký časový odstup), jeví se takovéto chování jako altruistické. Reciprocitu obecně u zvířat nalezneme i v čisté podobě – např. výměnu masa za sex – ale o recipročním altruismu mluvíme, jedná-li se skutečně o výměnu obdobných služeb v různé době. (např. RIDLEY 2000: 81-128 aj.)

²⁵² Lze namítnout, že v přírodě se matky někdy ujmou cizích potomků. To je důsledek jejich silné naprogramovanosti k mateřství, v rámci níž někdy cizost mládřat ani nerozeznají (typické je to v situaci, kdy o svá vlastní mládřata přijdou). Péči o cizí mládřata nicméně nenadřazují případně vlastní reprodukci (za konzultaci k tomuto tématu děkuji biologovi Davidu Storchovi).

²⁵³ Zrzavý uvádí, že podle výzkumů kanadských vědců M.Dalyho a M.Wilsonové, kteří analyzovali záznamy o zneužívání dětí, podstupuje dítě žijící s nevlastním rodičem v průměru stokrát větší riziko, že bude v rodině zabito, než dítě žijící s oběma svými genetickými rodiči (vliv nevlastní matky je přitom o něco vyšší než vliv nevlastního otce). Tradičně uznávaný hlavní faktor, zodpovědný za zneužívání – nízké sociální postavení rodičů – nemá ve skutečnosti téměř žádný vliv. Bezkonkurenčně nejrizikovějším faktorem bití, zneužívání a zabití dítěte je tedy podle těchto výzkumů jednoznačně přítomnost nevlastního rodiče. (ZRZAVÝ 2004)

Přesně takovouto reciprocitu můžeme pozorovat v pohádkách, ve kterých hrdina na své cestě pomáhá zvířatům a jiným bytostem, a ty se mu později v rozhodující chvíli odvděčí. V pohádce *Pták Ohnivák a liška Ryška* nakrmí králevic hladové zvíře, ve *Zlatovlásce* zachrání Jiřík mravence před uhořením, krkavčata před smrtí hladu a zlaté rybě, kterou koupí od rybářů, daruje svobodu. (ERBEN 1980: 130, 151)²⁵⁴ Příznačné je, že s pozdější pomocí hrdina předem nepočítá (zvířata mu ji neslíbí za odměnu, nýbrž nabídnou až posléze), takže jeho čin neztrácí svůj mravní rozměr. (Stejně tak si nemusíme odmýšlet mravní rozměr u případů recipročního altruismu – ani tam není vůbec jisté, jestli se vyplatí – alespoň na vědomé úrovni.)

Na výklad pohádek bychom mohli dobře aplikovat taky teorii prestižního altruismu. Podle ní může být motivem jednání zvířat (a samozřejmě také lidí), pomáhajících ostatním, získat prestiž – tedy něco jako dobré jméno či společenské uznání ve skupině. U přírodních národů byl prestižní altruismus pozorován např. v případech, kdy lovci záměrně loví nadměrnou kořist, u níž je jasné, že ji nemohou sami spotřebovat a jejíž ulovení je navíc nejisté a rizikové – ačkoli by klidně mohli lovit kořist menší. Rozhodujícím motivem však je právě rozdělit se s ostatními; antropologové soudí, že kdekoli lidé žijí, upřednostňují takovou potravu, o níž se musí dělit s ostatními. (RIDLEY 2000: 120-123)

Rozlišit či oddělit prestižní altruismus od recipročního je samozřejmě problematické a na jejich fungování panují mezi antropology a etology různé názory. Je samozřejmé, že získání prestiže je ve skutečnosti výhodné, protože „mít pověst toho, kdo pomáhá“ znamená zároveň obdržet častěji a ochotněji pomoc. (např. RIDLEY 2000 79-96) U pohádkových hrdinů se však získání společenské prestiže jeví jako věrohodný motiv – neboť je vlastně poměrně blízký představě o jakési mravní integritě.

Jako určitou formu prestižního altruismu by bylo možné vyložit také tendenci hrdinů přemáhat draky, obry či jiné obludy. Prestiž totiž může znamenat taky prestiž u žen – a to znamená příslib sexu. Podle některých názorů totiž „ženy přitahuje pouhá vůně úspěchu (...). Poměr s úspěšným lovcem ženě zvýší její společenský status.“ (RIDLEY 2000: 124) Zároveň se tady nabízí určitá paralela s prozaičtějším

²⁵⁴ Mimochodem, scéna nakrmení krkavčat, ve které Jiřík bez váhání zabije svého koně (*Jiřík se dlouho nerozmýšlel, skočil z koně a vrazil mu do boku meč, aby krkavčata měla co žrát*) se přes veškerou možnou symboličnost kteréhokoli z výkladů svou překvapivostí (a řekli bychom nepřiměřeností) přece jen jaksi vzpírá pochopení.

mechanismem, nazývaným „sex za maso“, který funguje ve společenstvích primátů (popsán je zejména u lidí a šimpanzů): skolení nadměrné kořisti samcům umožňuje nabídnout vybrané kousky masa z kořisti samicím, a tím samice prostě uplatit, aby svolily k sexu. (RIDLEY 2000: 101-103, 120-125)²⁵⁵ Názory na to, zda důvod lovení velké kořisti je skutečně takto prozaický, či zda se spíše jedná o onu společenskou prestiž, se různí; přitažlivost hrdiny, který riskantním způsobem skolí obrovské zvíře, však zůstává stejná.

V pohádce se ovšem zcela nepochybně vyskytuje ještě jedna podoba altruismu, který nelze ani při nejlepší vůli označit za reciproční, ale ani za prestižní. Jeho aktéři nejenže za svou pomoc nic neočekávají, ale skutečně ani nic neobdrží, a to ani ve smyslu sociální prestiže – většinou se totiž prostě ztratí. Jedná se o ony stařečky a stařenky, popř. jiné tajemné bytosti, které hrdinům nezištně a záhadně pomáhají radou či kouzelným darem z neznámých, ale o to mystičtějších důvodů.²⁵⁶

Dar je v rámci evoluční teorie chápán jako obchod či dokonce zbraň; sociobiologové poukazují na všeobecný instinkt jaksi si pamatovat, co jsme kdy od koho dostali, což svědčí pro nepotlačitelnou tendenci pohlížet na dávání darů jako na obchod. (RIDLEY 2000: 128-135) Dary, které dávají hrdinovi tyto tajuplné postavy v podobě rady či kouzelného předmětu, však z principu nemohou být splaceny; z toho, jak často kouzelný dědeček prostě „domluví a zmizí“, je vidno, že povaha dárců je většinou už na první pohled prchavá.

Skutečnost, že těmito kouzelnými pomocníky jsou v pohádce velmi často staří lidé, by mohla napovídat jistou souvislost se sociobiologickou teorií babiček – tedy teorií toho, proč vůbec existují ženy v postreprodukčním věku (u mužů tato kategorie ve zřetelné podobě vlastně neexistuje), resp. proč se jich žádná lidská společnost systematicky nezbavuje (i když s tímto tvrzením by se v historickém kontextu dalo do jisté míry polemizovat). Podle této teorie souvisí prodloužení lidského života o toto

²⁵⁵ V souvislosti s tvrzením, že „*lovec, který zvíře zabil, si snadno přivlastní nejlepší porce, které užívá k uplácení žen, s nimiž by chtěl navázat poměr*“ (RIDLEY 2000: 124), si nelze nezpomenout na motiv hrdinova uřezání dvanácti drakových jazyků, jimiž se v klíčovém okamžiku princeznina výběru mezi ním a proradným kočím prokáže jako pravý zachránce a tedy ten, kdo jediný si princeznu zaslouží. (např. ERBEN 1980: 167-178)

²⁵⁶ V mnohokrát zmiňované Erbenově pohádce *Živá voda* je takovýmto tajemným rádcem vlk; jeho existence se však nakonec vysvětlí jako vtělení nebožtíka-dlužníka, za nějž hrdina zaplatil dluh a umožnil mu tak řádný pohřeb a osvobození jeho duše.

postmenopauzní období s prodloužením péče o potomstvo, s monogamií a několika dalšími rysy specifickými pro lidský druh. Babičky, které se starají o vnoučata (takže uvolňují jejich matky k dalšímu rozmnožování nebo k péči o ještě mladší vnoučata) tak plní úlohu podobnou úloze tzv. helperů u zvířat, tj. jedinců, kteří místo aby se reprodukovali sami, pomáhají svým rodičům v reprodukci jejich dětí, tedy svých sourozenců. (ZRZAVÝ 1999)

Úloha helperů se však, stejně jako úloha babiček, vztahuje podle evoluční teorie pouze k jedincům jim příbuzným (kteří nesou alespoň část jejich genů). Na úplně cizí, pomáhající, moudré a vskutku naprosto nezištné bytosti, jimž není možné jejich pomoc oplatit, neboť zmizí (asi tak jako není možné už nikdy oplatit pomoc těm, co zemřeli) a jejichž povaha je snad i proto vždy nějak mimo-lidská, je tedy evoluční biologie krátká – v pohádkách tak jako ve skutečnosti.

3.4.5. Literární darwinismus a kam nás dovedl

Přístupy a vědy založené na evoluční teorii (a to ani evoluční psychologie jakožto věda, která má z výše zmíněných nejbližší k aplikaci popsaných principů mimo rámec čisté biologie) nepatří v současné době ke standardním přístupům k interpretaci literatury.

Předchozí výklady se tedy mohou jevit jako nepřiměřené – zejména proto, že takovéto směšování přírodních věd s humanitními, v jejichž oblasti zájmu máme tendenci pohádky spatřovat, je jaksi neobvyklé. Na druhou stranu, to co jsme v pohádkách touto cestou nacházeli, nebylo ničím, co by přesahovalo rámec naší životní zkušenosti, alespoň v obecném měřítku – výhodnost vzájemné kooperace, dobrá pověst získaná dobrým chováním a vyvolávající dobrou odezvu, kult ženské krásy a mužské pracovní či sportovní úspěšnosti (potažmo soutěživost v těchto oblastech); vždy do jisté míry nelehká situace nevlastních dětí i nevlastních rodičů (a zvýšený výskyt sociální patologie v prostředí tímto způsobem nestandardní sociální konstelace).

Navíc není tento náš způsob náhledu zcela ojedinělý. Ačkoli dosud není ani obvyklý, někteří autoři se touto cestou začínají vydávat. Literární vědec Jonathan Gotschall, představující jednoho z průkopníků literárního darwinismu, jak je tato disciplína nazývána, shromáždil spolu s biologem Davidem Sloanem Wilsonem soubor esejů různých autorů nazvaný *The Literary Animal: Evolution and the Natur of*

Narrative.²⁵⁷ Jejich společným mottem je přesvědčení, že literatura je obrovským zdrojem poznatků o lidském chování. Využitím vědeckých metod může literární věda podle Gotschalla „přijít na to, o čem příběh opravdu je“. (GOTSCHALL, WILSON 2005: xvii-xxvi) Vskutku vědecké metody, jako jsou statistické grafy a z nich vycházející testovatelné hypotézy, které Gotschall navrhuje používat ke zkoumání literatury, působí samozřejmě v kontextu literární vědy zatím nezvykle. Většina studií se zabývá umělou literaturou; sám Gotschall však představuje tento způsob bádání ve studii, zabývající se pohádkovým materiálem, nazvané *Quantitative Literary Study: A Modest Manifesto and Testing the Hypotheses of Feminist Fairy Tales Studies*. V ní na základě databáze světových pohádek testuje a posléze potvrzuje hypotézu, že model fyzicky zdatného atraktivního hrdiny, usilujícího o atraktivní partnerku, není jen produktem patriarchálního přístupu západních společností, jak tvrdí feministická kritika, nýbrž ústředním motivem pohádek celého světa. (GOTSCHALL, in: GOTSCHALL, WILSON 2005: 199-224)

Dalším literárním darwinistou je Joseph Carroll. Jeho kniha *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature* rozvíjí koncept darwinismu a evoluční psychologie jako způsobů analýzy literárních děl jednak teoreticky, jednak na konkrétním literárním, nikoli však folklorním materiálu.²⁵⁸

Jiný případ představují David Barash a Nanelle Barash, jejichž dílo nazvané *Madame Bovary's Ovaries. A Darwinian Look at Literature* už svým názvem naznačuje populárnější povahu studií.²⁵⁹ „To, že lidské bytosti jsou schopny velkých vmachů imaginace a intelektu a že jsou součástí složité kultury, ještě neznamená, že jsme výhradně stvoření plná imaginace, intelektu a kultury. Jsme také zvířata,“ říkají autoři. (BARASH & BARASH 2005: 250) Základní premisou jejich přístupu je tedy fakt, že člověk je jakožto biologický druh řízen principy společnými pro celou živočišnou říši. Evoluční psychologie přitom podle nich představuje osvěžující, prospěšný a podnětný

²⁵⁷ GOTSCHALL, J., WILSON, D.S.(eds.): *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2005.

²⁵⁸ CARROLL, J.: *Evolution, Human Nature and Literature*. Routledge, New York 2004. Carroll se zabývá zejména romány 19. století, které podle něj poskytují obrovský materiál ke zkoumání lidských biologických dispozic. Carroll spolu s Gotschallem provádějí v současné době také on-line výzkum, v němž analyzují data týkající se názorů lidí na povahu hrdinů románů 19.století. (<http://survey.ehap.isr.umich.edu/carroll-intro>)

²⁵⁹ BARASH, D.P. & BARASH, N.R.: *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. Delacorte, New York 2005.

pohled na svět fikce stejně tak jako na svět faktů. „*Naším záměrem není odhodit všechny dosavadní literární teorie ve jménu vědy – nýbrž představit jakýsi nový nástroj, užitečný pro každého čtenáře*“. (BARASH & BARASH 2005: 9-10; překlady autorka)

Kniha Davida a Nanelle Barash se nicméně svým samotným obsahem vztahuje k našemu tématu jen minimálně, neboť naprostá většina studií se nezabývá folklorními látkami, nýbrž autorskými příběhy klasických děl světové literatury. To, že se některé příběhy staly světoznámými, podle nich právě dokládá jejich univerzální výpovědní hodnotu, vycházející z postižení těch nejzákladnějších lidských pudů, instinktů i citů. Jednotlivé kapitoly se tak zabývají motivem mužské žárlivosti (*Othello and Other Angry Fellows*), ženské strategie výběru partnera (*The Key to Jane Austen's Heart. What Women Want, and Why*) či její reprodukční strategie (*Madame Bovary's Ovaries*), příbuzenským výběrem (*Wisdom from the Godfather*) či přátelstvím a vzájemností (*Of musketeers and Mice and Men and Wrath and Reciprocity and Friendship*).

V kapitole *The Cinderella Syndrome. Regarding the Struggle of Stepchildren* se pak setkáváme s výkladem příběhů o nevlastních rodičích, tak jak jsme jej již nastínili v předchozí kapitole. Autoři dokládají, že bolestně obtížný vztah dítěte a nevlastních nepřejících rodičů je jako motiv naprosto univerzálně rozšířen nejen ve folkloru (příčemž odkazují na Aarne-Thompsonův Index motivů v lidové literatuře), ale i v klasických literárních dílech jako je *Jane Eyrová*, *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Na Větrné Hůrce*, *Bratři Karamazovi*, *Vojna a mír* či *Hamlet*.

Nesporný fakt, že mnoho nevlastních rodičů je také laskavých a milujících, zatímco mnozí vlastní rodiče jsou naopak vpravdě opovrženíhodní, podle autorů nic nemění na tom, že nevlastní rodiče mají prostě mnohem větší sklon chovat se špatně, než ti vlastní. „*Nejpravděpodobnější je, že nevlastní rodiče jsou vnímáni jako potenciálně nebezpeční a o děti špatně pečující proto, že – všude na světě – takoví příležitostně skutečně jsou, a navíc v průměru mnohem častěji než biologičtí rodiče.*“ (BARASH & BARASH 2005: 173-175; překlad autorka)²⁶⁰

Závěrem dlužno říci, že přístup, označovaný jako literární darwinismus, nemůže zcela jistě vyložit celou šíři konfliktů, tužeb, citů či dějů, které pohádka zobrazuje – ale to se nedaří žádnému z přístupů, tak jako žádná literární analýza nemůže plně vysvětlit ani nahradit původní dílo. Také je jasné, že mechanismy, popisované evoluční biologii a

²⁶⁰ Toto dokládají velmi přesně výzkumy kanadských vědců zmíněné v předchozí kapitole.

směřující bezpodmínečně k prosazení vlastních genů, nejsou jedinými pohnutkami, které řídí lidské konání. Ne všichni lidé jsou poslušni diktátu genů, mnohá literární a vůbec umělecká díla naopak vyprávějí právě o tom, jak lidé těmto biologickým předurčením vzdorují; to však neznamená, že tyto mechanismy neexistují.

Myšlenka, že dobrá literatura – tedy zejména literatura, která přetrvává staletí (tak jako mytologie a pohádky) – reflektuje univerzální konflikty, představy, pocity i děje, které jsou vlastní člověku jako druhu, není přitom ničím novým – klene se obloukem od Aristotelovy *Poetiky* přes všechny typy literárních analýz až k Freudově psychoanalýze i Jungově hlubinné psychologii. Rozdíl je jen v tom, že v případě tohoto přístupu navíc pomocí evolučně biologické teorie vysvětlujeme příčinu a původ těchto lidských univerzálií, tedy to, proč se lidé chovají tak, jak se chovají, a přitom cítí to, co cítí.

Jak je již jistě patrné, učinili jsme touto kapitolou určitý oblouk i my. Během pátrání po tom, jak se v pohádkách odráží příroda jakožto část naší vnější reality, jsme se totiž dostali zcela za hranice toho, co jsme původně za realitu zamýšleli považovat. Snaha prozkoumat všemi možnými způsoby, jak podobu pohádek ovlivňuje příroda, nás totiž zákonitě dovedla ke skutečnosti, že příroda není jen kolem nás, ale také uvnitř nás – příroda nás prostupuje a utváří, jinými slovy – příroda jsme i my. Tím jsme se tedy na závěr naší průzkumné cesty po možnostech interpretace pohádky dostali tam, odkud jsme vyšli – zpátky k nám samotným a k tomu, co pohádka zobrazuje nezávisle na jakýchkoli vnějších okolnostech – k univerzálním strukturám a zákonitostem lidské psychiky, nebo jmněji: k všelidským citům, tužbám a stavům naší duše.

IV. ZÁVĚR

1. Cesty k pohádce

V první části práce nazvané **Přístupy k pohádce** jsme se seznámili s vývojem vědeckého bádání o pohádce a s postupnými proměnami pohledu, kterým bylo na tento žánr od jeho počátků nahlíženo. Protože jsem se snažila postupovat systematicky, zahrnoval tento výklad nutně také obecnější folklorní teorie a teorie mýtu, zabývající se výkladem folklorních narací v širším smyslu, z nichž se teprve postupně – a nikoli všude – vyvinula pohádka jako specifický žánr. Bádání o pohádce tak představuje zároveň pátrání po jejím místě a smyslu v rámci slovesného folkloru a vůbec kultury.

Velmi zjednodušeně lze říci, že první teorie pohádky řeší zejména otázku původu a šíření pohádkových látek, přičemž klíčovým předmětem zkoumání je podobnost mytologických a pohádkových motivů i syžetů. Postupně se vyvíjejí takové metody zkoumání, pro něž jsou rozhodující především formální vztahy a podobnosti uvnitř souboru pohádkového materiálu, a tak vznikají různé způsoby třídění a klasifikace pohádek. Pozdější teorie se pak nejčastěji zabývají tázáním po smyslu pohádkových příběhů, tedy po tom, na jaké další skutečnosti pohádka odkazuje a jaké různé významy jsou v pohádkách obsaženy.

Všechny teorie, prodírající se neuvěřitelnou rozmanitostí pohádkových a mytologických látek a pokoušející se v těchto folklorních syžetech odhalit jisté zákonitosti a principy, se zároveň nějakým způsobem snaží prozkoumat a vyložit příčinu strukturní i motivické podobnosti mytologických a pohádkových syžetů na celém světě, a nalézt tak společný původ oné fascinující lidské obraznosti. Příznačné přitom je, že tento společný původ je v rámci vývoje zkoumání o pohádkách a přemýšlení o nich hledán a nacházen v nejrůznějších sférách našeho světa a v nejrůznějších aspektech naší existence – nad námi, kolem nás i v nás samých; v přírodě, v kultuře; ve společnosti i v lidské mysli; v elementárních emocích člověka i v jeho intelektu.

Překvapivá šíře způsobů, jimiž je možno k pohádkám přistupovat, a souvislostí, jež je možno při jejich zkoumání nacházet, už sama o sobě naznačila množství

významů, které jsou v pohádce uloženy. Zbývalo prozkoumat, jaké konkrétní významy je možné v pohádkách odkrývat, a jakými cestami. Proto jsme se v druhé části práce, nazvané **Interpretace pohádky**, soustředili na takové přístupy, které odhlížejí od diachronních či formálních vztahů uvnitř souboru pohádkových látek a snaží se pohádky především interpretovat, tj. nacházet významové vztahy a souvislosti vně příběhů. Skrze představené způsoby interpretace jsme tak pátrali po tom, na co pohádky odkazují, co vyjadřují, co „znamenaají“, a pokoušeli jsme se hledat v nich nejrůznější skryté či méně skryté významy. Postupně jsme přistupovali k předmětu zkoumání z různých úhlů jednotlivých vědních oborů či teorií, jejichž společným cílem je vyložit pohádku jako určitý typ výpovědi o světě.

2. Hledání podstaty

Společným rysem přístupů, které lze označit jako interpretace pohádky, je snaha o nalezení jakési prapodstaty lidské zkušenosti, která tkví u zrodu pohádkového vyprávění. Každá z cest, kterými se toto hledání ubírá, přitom přistupuje k předmětu z jiné strany, volí jiný úhel pohledu, nebo přesněji: každá jako by se pohybovala pouze v jedné rovině příběhu. Každý z těchto pohledů na pohádky je tedy nutně určitým způsobem omezený, přičemž omezeností zde nemíníme nic jiného než přirozenou nemožnost obsáhnout jakýmkoli jedním způsobem výkladu něco tak evidentně mnohvrstevnatého, jako je pohádka; stejným způsobem by byl omezený i jakýkoli další, byť seberažinovanější způsob pohledu. Mým záměrem nebylo popsat jednotlivé interpretační metody s poukazem na jejich omezenost či krátkozrakost, nýbrž proniknout hlouběji do jejich způsobu uvažování, zjistit, do jaké míry si protirečí a do jaké míry lze mezi nimi odhalit jakousi vnitřní souvztažnost.

Některé z popsaných teorií byly v jistém smyslu kontroverzní či provokativní, s některými východisky i vývody jsem se ne zcela ztotožňovala – to vše bylo předmětem mých komentářů a úvah, ale zároveň to pro mé vlastní zkoumání nebylo rozhodující. Smysl mého přístupu totiž nespočíval ve snaze nalézt ten „správný“ výklad, nýbrž ve víře, že už samotná několikanásobná změna úhlu je určitým způsobem obohacující a že postupným obcházením, obkružováním pohádkových příběhů z několika různých stran je možné se dobrat jakéhosi hlubšího, celistvého smyslu.

Ukázalo se, že takovýto přístup má smysl nejenom pro prozkoumání věci samotné – v tomto případě pohádky – ale i pro zajímavé nahlédnutí podstaty oněch jednotlivých disciplin, neboť způsob, jakým se zmocňují zkoumaného předmětu, často vypovídá velmi výmluvně o způsobu, jakým se zmocňují i všeho ostatního. Skrze objasnění např. psychoanalytických, hlubinně psychologických či evolučně biologických přístupů k pohádce jsme tak spatřili metody, kterými tyto vědy přistupují nejen k výkladu lidského jednání a lidské psychiky, ale taky k výkladu kultury a vůbec světa.

K jednomu z mých východisek patřilo přesvědčení o tom, že rozmanitost až protikladnost jednotlivých přístupů nikterak nesnižuje jejich hodnotu, tak jako hodnotu každého svébytného, konzistentního a zajímavého výkladu světa nesnižuje existence jiných výkladů. V rámci porovnávání těchto výkladů jsme tedy nahlédli množství teorií, vykládajících stejné pohádkové motivy velmi různým způsobem.

Například pohádkový boj hrdiny s drakem odráží podle některých teorií syrově archaický obyčej zabíjení krále, podle jiných jen symbolický rituál boje ženicha s budoucím tchánem, podle jiných osudové potýkání hrdiny se svým vlastním Stínem v rámci psychického zrání, a konečně také niterně bolestné soupeření o matku s vlastním otcem. V potlačené incestní tendenci pramení také typická pohádková nedostupnost princezny, stejně tak ale může pramenit ve skutečné historické nedostupnosti ženy ze zcela odlišné sociální vrstvy, ale také v úplně obyčejné lidské touze po tom, co je nám nedostupné. V neradostném údělu opomíjeného sirotka nalezneme jak psychologický odraz zákonitého pocitu každého dítěte vůči sourozenci, tak bezútesnou situaci druhorozeného dítěte v archaických rodových systémech, ale taky hluboce biologicky zakódovanou, instinktivní nevraživost vůči nežádoucímu nevlastnímu potomkovi – konečně však také vysoce symbolickou, mystickou signalizaci pravého hrdiny.

Při komplexnějším pohledu na celou škálu možných teorií se však ukázalo, že jednotlivé výklady nejsou protichůdné; jejich rozdílnost spočívá spíše v rozdílném zaostření, v různosti měřítká či v míře abstrakce.

V některých případech jsme mohli mezi jednotlivými přístupy sledovat zvláštní provázanost; ač každý z nich odkazuje na jinou rovinu skutečnosti, mnohdy jako by se vzájemně podporovaly a zhodnocovaly. Například zdánlivě velmi specifická

strukturalistická analýza mýtu o Oidipovi, založená na imaginárním řešení rozporů pomocí nevědomých logických operací, používá stejné mechanismy jako Proppův folkloristický výklad, spatřující jádro mytologického syžetu v myšlenkové operaci vyrovnání se se změnou společenského uspořádání. V obou případech popsáný princip převádění reálného konfliktu na myšlenkovou rovinu, kde je rozpuštěn, navíc funguje na psychologickém principu popření a projekce, který je osou freudovského výkladu mýtu. Podobně je strukturalistický výklad mytologického překonávání rozporu mezi životem a smrtí, založený na vysoce intelektuální hře primitivního myšlení na binární protiklady, velmi blízký religionistickému pohledu, popisujícímu archaické přemáhání smrti v iniciačních mystériích, které proniklo do syžetu kouzelné pohádky.

Při této zkoumavé obchůzce, při které jsme pozorovali, co všechno a jakým způsobem se dá v pohádkách hledat, jsme se dozvěděli mnohé nejen o pohádce jakožto projevu lidské kultury, který zákonitě svádí k mnoha interpretacím, neboť v sobě uzavírá a doslova skrývá obrovské množství výpovědí o světě, ale hlavně o způsobech, jimiž je možné tyto výpovědi odhalovat; přitom jsme zároveň nahlédli ještě cosi podstatného o lidské kultuře a lidském vztahování se ke světu.

3. Kouzlo nehledaného

Ono podstatné se zjevovalo průběžně, tak jak jsme prozkoumávali jednotlivé typy interpretací a snažili se je utřídit a porovnat podle toho, v jaké oblasti nacházely onen společný pramen pohádkových obrazů. Tento zdánlivě systematický postup nás přitom neustále vrhal do jakýchsi soustředných kruhů:

Psychologické interpretace, předpokládající původ pohádek v abstraktních strukturách a tendencích lidské psychiky, se rozbíhaly do nesmírné šíře kulturních souvislostí, včetně vývoje lidské společnosti a jejích mytologických a náboženských systémů. Folkloristické interpretace, hledající v pohádce odraz skutečného lidského života, nacházely tento obraz nejen značně rozostřený, ale navíc podivuhodně dekonstruovaný, jako kdyby se odrážel v různým způsobem vypouklých zrcadlech, která skutečnou podobu věcí nejen tvarově deformují, ale mnohdy také tříští na jednotlivé nespojité kusy. Tím bylo tázání po původní zobrazované skutečnosti nutně svedeno na tázání po oněch kódech, jimiž je skutečnost zašifrována, a tedy zpátky po

mechanismech lidské mysli, jež tyto kódy vytváří. Religionistické interpretace, hledající souvislost mezi pohádkou a rituálem, se pak ocitaly už zcela nepokrytě ve velmi abstraktní psychologické rovině, stýkající se s bádáním psychiatrickým, ale také filozofickým.

Přístupy, hledající v pohádkách otisk přírody a přírodních podmínek, se samozřejmě nemohly vyvázat z nejrůznějších kulturních a sociálních souvislostí; potýkání člověka s přírodou je totiž nejen záležitostí vpravdě kulturní, výrazně ovlivňující život společnosti, ale proniká také zásadním způsobem do lidské mysli a její obraznosti. Posledním přístupem, zařazeným mezi interpretace vztahující pohádku k přírodě a odhalujícím odlišnou podobu tohoto potýkání, jsme se pak kruhem ocitli zpátky na úrovni lidské psychiky; v rámci zkoumání člověka jako jednoho z živočišných druhů jsme přitom pronikli do lidského nevědomí vlastně ještě hlouběji než psychologie.

Na tomto mnohoseměrném prolínání rovin, v nichž jsou hledány významy a smysl příběhů, se ukázalo, že pátrání po tom, zda určitý obraz v pohádce symbolicky odkazuje na duchovní či duševní rovinu, či je odrazem skutečného života, anebo vychází z prolnutí obého v podobě archaického rituálu, je nejen velmi obtížné, ale vlastně marné.

Není možné říct, že podstata mytologických či náboženských symbolů je v hlubinných psychických strukturách člověka, stejně jako není možné vyvozovat psychické obsahy pouze ze zkušenosti se světem. Pohádkové motivy mohou odrážet skutečnost, aby se však skutečnost stala základem vyprávění, pravděpodobně musela rezonovat v lidských myslích s nějakým původním psychickým obrazem; potom se mohla stát základem rituálu. Síla skutečně prováděného archaického rituálu, spočívající právě v jeho vícerozměrné podstatě, pak mohla znovu rezonovat s čímśi vrozeným a univerzálním, a obnovovat tak znovu a znovu onen mytologický obraz.

Symbyly totiž působí na naši obraznost tehdy, jsou-li podloženy jakousi – ať už vědomou či nevědomou – zkušeností, kterou rozeznávají; sama skutečnost pak zase silně emočně působí tehdy, upomíná-li nás na cosi niterného a uvnitř tušeného.

Psychické procesy totiž pramení nevyhnutelně v prvotním vnímání světa, které psychickou skutečnost formuje; ta pak ovšem proniká s novou silou do našich životů a ovlivňuje způsob, jakým organizujeme fyzický i duchovní svět. Odraz tohoto

existujícího světa se pak znovu odráží v naší psychice, tak jako soustava zrcadel neustále zmnožuje původní skutečnost.

Ukazuje se tedy, že s obdivuhodnou samozřejmostí běžně užívané tvrzení o tom, že určitý motiv či symbol „něco znamená“ či „na něco odkazuje“ tak vyjadřuje skutečnost neuvěřitelně komplikovanou, v níž nic není prvotní a nic není konečné, a všechno platí proto, že zároveň platí i to ostatní.

Je v podstatě nemožné jednoduše vysvětlit nějaký skutečně fungující symbol či popsat jeho povahu. Na nejrůznějších způsobech, jimiž lze usilovat o jejich výklad, je však možné onen neuvěřitelně komplexní mechanismus zahlédnout.

To, kolik odlišných postupů vede k odhalování smyslu uloženého v pohádkových vyprávěních, ukazuje nikoli na to, kolik odlišných významů pohádky skrývají, ale mnohem spíše na to, jak rozličnými a fascinujícími způsoby je možné cosi symbolizovat, a hlavně: jak se tyto rozličné způsoby v jednom konkrétním obraze či symbolu slévají.

Rozmanitost postupů, které více či méně věrohodně usilují o výklad pohádky, každopádně naznačuje, že lidské prožívání světa, vycházející ze střetávání člověka s přírodou, s ostatními lidmi i se sebou samým, které pohádky popisují, je neuvěřitelně mnohotvárné a mnohovrstevnaté. Naznačuje také, že nejen pohádky samy, ale právě přemýšlení o nich a jakkoli rozporná či marná snaha rozklíčovat jejich poselství vypovídají velmi výmluvně o tom, jakými různými způsoby člověk svět vnímá a prožívá, neboli, že způsoby, jimiž lze v pohádkách významy a souvislosti hledat, zároveň odhalují způsoby, jakými do nich byly tyto významy a souvislosti ukládány.

Příznačné je přitom, že ono ukládání významu, narozdíl od mnohdy až absurdně usilovných snah o jeho vypreparování, je dílem nikoli rafinované příčinnivosti soustředěného vědce, nýbrž zcela bezděčných, geniálních principů lidské obraznosti.

Je pravděpodobné, že zatímco naše dospělé civilizované uvažování se, puženo jakýmsi vědeckým náhledem na svět, dosti směšně pachtí za nalezením původního syntetického významu pohádky tím, že jej rozkládá na jednotlivé složky a hloubá o dalších a dalších interpretacích boje prince s drakem, dětské vnímání a myšlení, jakoby nerozlišené a tedy bližší onomu archaickému vztahu ke světu, zcela přirozeně

přijímá onu neuvěřitelně komplexní a celistvou informaci, a totiž: že princ bojuje s drakem.

3. Interpretace smyslu – smysl interpretace

Závěrem se na chvíli zastavme u problému interpretovatelnosti pohádek vůbec. Otázkou, co vlastně má a co nemá smysl interpretovat, se jednotlivé přístupy nikterak teoreticky nezabývaly; z charakteru jejich výkladů jsme nicméně mohli nahlédnout dva základní typy přístupu k pohádce, které by ostatně bylo v jistém smyslu možné vnímat jako dva typy vztahování se ke světu.

Podle prvního přístupu jsou pohádky čistou esencí nesmírně hlubokých výpovědí o světě a lidské zkušenosti v něm. V pohádkách není nic navíc; jejich dnešní tvar je totiž výsledkem mnohasetletého tradování, a tak se v nich uchovaly právě ty obrazy a významy, které vypovídají o něčem bytostně lidském. Nevědomá rezonance těchto obrazů v duši každého člověka pak způsobuje, že se tyto obrazy propalují dál a dál a uchovávají se napříč věky. Každý detail takového příběhu lze pak vyložit v souladu s celistvým, vysoce symbolickým a konzistentním smyslem příběhu.

Takovéto chápání pohádek jsme mohli pozorovat u všech tří psychologických přístupů. Důraz na detaily a jejich bedlivý výklad je přitom dosti paradoxní, uvážíme-li, jak velmi se v rámci širšího souboru pohádkových látek proměňují právě ony, přičemž se celkový smysl příběhu nemění. Na druhou stranu rafinovaná povaha psychologických interpretací umožňuje mnohdy vyložit příběh stejným způsobem, i když detaily jsou jiné. Ostatně nejen při tomto způsobu výkladu, ale i v rámci obecného vnímání pohádek a jejich poselství to někdy vypadá, jako by nás jakási obecná lidská tendence k vyvozování a poučení přenášela přes případné nelogičnosti, nedůslednosti či nepatříčnosti příběhu.

Přístup k výkladu detailů při terapeutickém využití interpretace pohádek pak vychází ze stejného principu jako interpretace snů: jakýkoli detail, který nám ze snu nebo z pohádky utkvěl, má smysl už proto, že si ho pamatujeme, byť třeba právě proto, že mu vůbec nerozumíme, a jeho výklad se odvíjí právě od našeho – byť rozpačitého či nesouhlasného – vztahu k němu.

Proti těmto konceptům stojí odlišný přístup, předpokládající, že ne všechno, co se v pohádkách uchovalo, má nějaký hlubší smysl či příčinu a že některé věci prostě do žádného výkladu nezapadají. V rámci tohoto konceptu pak má smysl hledat významy spíše v těch složkách příběhu, které jsou neměnné a všem variantám společné. Tomuto přístupu se v některých aspektech přibližují ty způsoby zkoumání, které v pohádkách nacházejí stopy vnější skutečnosti – ale samozřejmě ne příliš, neboť přijetí takového výchozí skepse by znamenalo v podstatě rezignovat na interpretaci.

Představa, že proměnlivé prvky pohádkových příběhů skutečně nenesou symbolický, nýbrž spíše poetický význam, se přitom jeví jako velmi věrohodná. Nemusíme přitom vůbec popřít myšlenku, že evoluční princip vzniku pohádek v nich uchoval to, co se v určitém smyslu osvědčilo, neboli co je nějakým způsobem funkční. Onu funkčnost totiž lze hledat i na mnohem prozaičtějších úrovních než je úroveň existenciálních významů – stačí si představit vznik jiného folklorního žánru – lidové písně – a napadnou nás velmi průzračné mechanismy, způsobující vznik i uchování určitého prvku. To, že se nějaké slovo rytmicky a rýmově do určitého místa prostě hodí, může být faktorem srovnatelným s tím, že určitý pohádkový motiv je dobře zapamatovatelný, k čemuž může velmi přispívat nápadnost, bizarnost, ba dokonce určitá nesmyslnost či nelogičnost motivu. Zatímco však mnohdy surrealistická obraznost lidových písní, jejich ne vždy jasné metafory a někdy až svévolná symbolika jsou většinou chápány v souladu s takovouto předpokládanou nahodilostí, v epickém žánru pohádky je přirozená libovůle mluveného slova často opomíjena.

Faktor zapamatovatelnosti může hrát velkou roli i na úrovni kompozice. Přestože bývá kompozice ve vřezahrnujících typech interpretace také předmětem symbolického výkladu, můžeme ve způsobu, jakým bývá děj pohádky (narozdíl od mýtu) strukturován do určitých celků, opakován a variován, také rozeznat přirozeně rostlou kompozici lidové písně.

Přirovnáním pohádky k lidové písni, jejíž lehkost až lehkomyšlnost v kupení motivů i v kompozičních principech může napovědět něco i o pohádce, jsme se však obloukem vrátili k psychologickým výkladům, pro něž je důležitý každý detail. Tak jako v písni, jejíž omylem zdeformovaná slova nedávající žádný rozumný smysl, si mnohdy pamatujeme celý život právě kvůli jejich podivnosti, utkví nám mnohdy i nepochopitelný, bizarní či jaksí neurčitě vyčnívající pohádkový motiv hlouběji a

naléhavěji, než motiv obvyklý. Odpověď na zásadní otázku, co je v pohádce tím podstatným, v čem bychom měli hledat hluboký smysl, je tedy stejně nejasná a zároveň v jistém smyslu jednoduchá jako všechny ostatní odpovědi.

Touto úvahou, zamýšlející se nad určitými typy interpretačních koncepcí, neměl být rozhodně zpochybněn smysl interpretace vůbec. Tak jako mnoho věcí v životě, i výklad pohádky má totiž smysl nikoli pro jeho nalezení, ale především pro jeho hledání. Tak jako přemýšlení o smyslu života může obohatit život samotný, tak také přemýšlení o smyslu příběhů, které naše kultura vytvořila, nás může obohatit a odhalit něco podstatného o nás samých.

4. Dobrodružství interpretace

Při naší obchůzce po způsobech interpretace pohádky jsme našli mnohé z toho, co jsme nalézt doufali, mnohé jsme nenalezli; a také jsme našli, co jsme nehledali. Kromě onoho původně neplánovaného, ale zásadního nahlédnutí do fascinující oblasti bezděčně vynalézavých cest lidského archaického myšlení a pozoruhodně celistvých mechanismů lidské obrazotvornosti jsme zodpověděli i mnohé z otázek, které jsme si na počátku kladli:

Je jasné, že pohádky nejsou pouhým popisem světa, nýbrž vyvěrají se společných hlubin obraznosti a imaginace lidského rodu; zároveň vyprávějí o věcech, jež jsou podstatou našeho života a mají nadčasový a nadosobní charakter. Skrze pohádky se můžeme dotknout jakéhosi duchovního rezervoáru lidstva a čerpat z něj zkušenost a energii.

Proto se nám právě pohádky neomrzí, proto je neoznačíme za kýč, ačkoli v zásadě předvídatelně naplňují očekávanou strukturu. Pohádky nelze vnímat doslovně; jsou vysoce stylizované, pracují s hluboce symbolickými obrazy zrození, hledání, zasvěcení, bolesti a smrti, která představuje nové vzkříšení – proto nám mohou připadat mnohdy drastické či kruté. Pohádky ilustrují v první řadě psychickou skutečnost, proto je jednání pohádkových postav někdy nepravděpodobné či nepochopitelné.

Pohádky vypráví o dějích, které jsou nevyhnutelné a zákonité, ať už na úrovni osobnostního zrání lidské bytosti, vývoje lidského rodu, genetické předurčenosti člověka či obecných zákonitostí kosmologické povahy. Proto pohádkoví hrdinové

postrádají psychologickou motivaci, proto jsou puzeni vpřed, i když neznají své poslání v jeho celistvosti ani důvod svého utrpení, proto se neptají *proč*, proto musí nakonec zvítězit, byť by byli těmi posledními z posledních.

Pohádková poetika tryská z živelné a nevázané obraznosti primitivního a magického myšlení; proto v pohádkách hraje tak zásadní roli síla slova – věštba, zaklínadlo, slib, odpověď či prokletí. Pohádky vypovídají o existenciálních krizích a o mezních situacích člověka; proto bývají pohádkoví hrdinové právě třeba jen v důsledku slibu či prokletí trýznění a zkoušení až na hranici života a smrti. Pohádka koneckonců vypovídá o představách člověka o smrti; proto hrdinové bloudí neznámými ponurými krajinami sami a opuštění, ale proto se z nich ti praví hrdinové zase vrátí – neboť lidské vědomí smrti vychází zákonitě z pouhého obcházení prahu, zatímco skutečnou, nevratnou podobu smrti nikdy plně nahlédnout nedokáže.

Na druhou stranu je však pohádka vyprávěním, které vznikalo a vyvíjelo se v reálném světě, obklopeno lidmi, zvířaty, pokrmy, prací, řečmi a šprýmy – to všechno zcela přirozeně do pohádek proniklo, spokojeně se v nich usadilo se a bezstarostně rozmetalo původní symbolické a duchovní významy neřízenou silou obyčejného života. Mysticky vyvoleným hrdinům dodalo obyčejné lidské slabosti i pochybnosti, jejich jednání celkem rozumnou motivaci, symbolickým znamením přirozená vysvětlení, a fatalistická předurčení okořenilo prvkem náhody a překvapení. Z původní mozaiky hlubokých existenciálních sdělení zbyl sem tam kamínek.

Ani obyčejný život, který pohádka zahrnula svou pozorností, však není nezajímavý. V pohádce zahlédneme lidskou společnost ve všech jejích projevech – kromě lidské práce a vztahu k zemi, vodě či zvířatům jsou to zejména vztahy a svazky mezi lidmi, a také vztahy lidí k bohu či bohům; to vše v podobě lásky, svárů i záští, a navíc zrcadleno v obyčejích a obřadech, jimiž lidé všechny tyto vztahy stvrzovali a udržovali. Avšak pozor – ani obyčejné věci pohádka nezobrazuje obyčejně. Skutečnost, jejíž obraz bychom rádi skrze pohádky konstruovali, nalézáme v pohádkách naopak zvláštně, snově dekonstruovanou a zamaskovanou; pozoruhodné způsoby, jimiž pohádka dle zákonitostí prelogického myšlení zachází s prvky reality, připomínají různé způsoby zašifrování textu. Pohádka však není jako text, jejž někdo vědomě zašifroval; pohádka realitu lehkomyšlně tříští, převrací, mísí, a skládá do nových obrazů tak jako sen, jehož dešifrace je výzvou, poznáním, bláhosťmi, ale každopádně dobrodružstvím.

A konečně, pohádka je prostě vyprávěním, které se zrodilo jako prostředek lidské sounáležitosti a (narozdíl od mýtu) pobavení – a proto nic z toho, co bylo řečeno, neplatí tak doslova. Pohádky jsou mimo jiné geniálním plodem onoho úžasně šibalského lidského vynálezu, že slova se se skutečností vůbec nemusí shodovat; proto se pohádky na žádné významy neupínají, ale ani je schválně nezatajují, pohádky si s nimi někdy důmyslně, jindy celkem bezmyšlenkovitě pohrávají, tak jako si s nimi pohrává každá lidská řeč – proto jsou tak rozmanité, živelné, dynamické, hravé, mnohdy lehce amorální a roztomilé. Jejich občasná nelogičnost, etická nedůslednost a jakási škodolibá svévolnost jen svědčí o živosti, proměnlivosti a jisté nahodilosti světa, který prostě není lehce uchopitelný ani vyložitelný, stejně tak jako pohádky samy.

V. LITERATURA A PRAMENY

1. Literatura

- AARNE, A., THOMPSON, S.: *Types of the Folktale. A Classification and bibliography*. Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki 1928.
- ARMSTRONGOVÁ, K.: *Krátká historie mýtu*. Argo, Praha 2006.
- BABKA, P.: *Pohádky bratří Grimmů*. Babylon, 2005, II/XV 31. 10. 2005.
- BACHELARD, G.: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Mladá fronta, Praha 1997.
- BARASH, D. P. & BARASH, N. R.: *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*. Delacorte, New York 2005.
- BETTELHEIM, B.: *Za tajemstvím pohádek. Proč a jak je číst v dnešní době*. Nakl. Lidové noviny, Praha 2000.
- BORECKÝ, V.: *Imaginace a kultura*. Karolinum, Praha 1996.
- BOSS, M.: *Včera v noci se mi zdálo*. Triton, Praha 2007.
- BUDIL, I.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Triton, Praha 2003.
- CAMPBELL, J.: *The Masks Of God. Primitive Mythology*. Souvenir Press Ltd., United Kingdom 2000, I.
- CAMPBELL, J.: *The Power of Myth*. Doubleday, New York 1988.
- CAMPBELL, J.: *Tisíc tváří hrdiny*. Portál, Praha 2000, II.
- CARROLL, J.: *Evolution, Human Nature and Literature*. Routledge, New York 2004.
- CASSIRER, E.: *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení*. OIKOYMENH, Praha 1996.
- ČAPEK, K.: K teorii pohádky. Několikero motivů pohádkových, Několik pohádkových osobností. In: K. Č.: *Spisy XIII/Marsyas*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- ČERNOUŠEK, M.: *Děti a svět pohádek*. Albatros, Praha 1990.
- ČERNOUŠEK, M.: *Sen a snění*. Horizont, Praha 1988.

- ČERVENKA, M.: Literární dílo jako znak. In: *Významová výstavba literárního díla*. UK, Karolinum, Praha 1992.
- DAWKINS, R.: *Sobecký gen*. Mladá fronta, Praha 2003.
- DOLANSKÝ, J.: *Karel Jaromír Erben*. Melantrich, Praha 1970.
- DOMMERMUTH-GUDRICH, G.: *Nejznámější mýty*. Slovart, Praha 2004.
- DVOŘÁK, K.: Středověká exempla a ústní lidová slovesnost. In: *Nejstarší české pohádky*. Argo, Praha 2001.
- DWORKIN, A.: Woman Hating, Dutton 1974, in: *Feminist Interpretation of Fairy Tales*; dostupné na:
http://userpages.umbc.edu/~korenman/wmst/fairytale_feminist.html, 20. 1. 2009.
- ECO, U.: *The Open Work*. Harvard University Press, Boston 1989.
- ELIADE, M.: *Dějiny náboženského myšlení I*. OIKOMENH, Praha 1995.
- ELIADE, M.: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. OIKOYMENH, Praha 1993.
- ELIADE, M.: *Mýty, sny a mystéria*. OIKOYMENH, Praha 1998.
- ELIADE, M.: *Posvátné a profánní*. Česká křesťanská akademie, Praha 1994.
- ELIADE, M.: *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Argo, Praha 1997.
- ERBEN, K. J.: Předmluva. In: K. J. E.: *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Svazek I. Otto, Praha 1905, s. 9–18.
- ESTÉS, C. P.: *Ženy, které běhaly s vlky*. Pragma, Praha 1999.
- FOUCAULT, M.: *Dějiny šílenství*. LN, Praha 1994.
- FRANZ, M. - L. von: *Psychologický výklad pohádek*. Portál, Praha 1998.
- FRANZ, M. - L. von: *Archetypal Patterns in Fairy Tales (Studies in Jungian Psychology By Jungian Analysts)*. University of Toronto Press 1997 .
- FRANZ, M. - L. von: *Feminine in Fairy Tales*. Shambala Publications. Boston&London 1993.
- FRAZER, J. G.: *Zlatá ratolest*. Mladá fronta, Praha 1994.
- FREMON, C.: *The Man in the White Coat*; dostupné na:
articles.latimes.com/2002/sep/15/books/bk-fremon15 - 39k, 10.3.2009
- FREUD, S.: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1990.
- FREUD, S.: *Totem a tabu*. Práh, Praha 1991.

- FREUD, S.: *Vybrané spisy III. Práce k sexuální teorii a učení o neurosách*. Avicenum, Praha 1971.
- FREUD, S.: *Výklad snů*. Nová tiskárna, Pelhřimov 2005.
- FROMM, E.: *Mýtus, sen a rituál*. AURORA, Praha 1999
- FROMM, E.: *The Forgotten Language, An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. Grove Press, New York 1957.
- FROMM, Erich.: *Mít nebo být?*. Naše vojsko, Praha 1992.
- GENNEP, A. van. *Přechodové rituály: Systematické studium rituálů*. NLN, Praha 1997.
- GOTSCHALL, J., WILSON, D. S. (eds.): *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Northwestern University Press, Evanston, Illinois 2005.
- GROF, S.: *Dobrodružství sebeobjevování*. Gemma89, Praha 1993.
- GRUND, A.: *Karel Jaromír Erben*. Melantrich, Praha 1935.
- GRUND, J.: Poznámky. In: Erben, K. J.: *Veškeré spisy básnické*. Vydání kritické. J. Otto, Praha 1905.
- HEUSCHER, J.: *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales*. Thomas, Springfield, 1974.
- HILLMAN, J.: *Sny a podsvětí*. Portál, Praha 1999.
- HOLUB, J. – KOPEČNÝ, F.: *Etymologický slovník jazyka českého*. SPN, Praha 1952.
- JAKOBSON, R.: Poznámky k dílu Erbenovu. In: R.J.: *Poetická funkce*. H&H, Jinočany 1995.
- JUNG, C. G.: *Analytická psychologie. Její teorie a praxe*. Academia, Praha 1993
- JUNG, C. G.: *Člověk a duše*. Academia, Praha 1995.
- JUNG, C. G.: On the Relation of Analytical Psychology to Poetry. In: C.G.J.: *The Spirit in Man, Art, and Literature. Collected Works*. Zurich 1922.
- JUNG, C. G.: *Výbor z díla II. (Archetypy a nevědomí)*. Nakl. Tomáše Janečka, Brno 1997.
- JUNG, C. G.: *Výbor z díla V. (Snové symboly individuálního procesu)*. Nakl. Tomáše Janečka, Praha 1999.
- KERÉNYI, K. - JUNG, C. G.: *Věda o mytologii*. Nakl. Tomáše Janečka, Brno 1995.
- KRISTEVA, J.: *Tales of Love*. Columbia University Press, New York 1987.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Cesta masek*. Dauphin, Liberec-Praha 1996.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Myšlení přírodních národů*. Dauphin, Praha 2000.

- LÉVI-STRAUSS, C.: *Štrukturálna antropológia*. Kaligram, Bratislava 2000.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava 1993.
- LÉVI-STRAUSS, C.: *Příběh Rysa*. Český spisovatel, Praha 1995.
- LÉVY BRUHL, L.: *Myšlení člověka primitivního*. Argo, Praha 2000.
- MÁCHAL, J.: *Bájesloví slovanské*. Votobia, Olomouc 1995.
- MACHEK, V.: *Etymologický slovník jazyka českého*. NLN, Praha 1997.
- MELETINSKIJ, J. M.: *Poetika mýtu*. Odeon, Praha 1989.
- NEŠKUDLA, B.: *Encyklopedie řeckých bohů a mýtů*. Libri, Praha 2003.
- NEUBAUER, Z.: O Sněhurce aneb o přírodě. Pohádka o tom, jak za našich dnů obětavá vzájemnost živých tvorů zlomila kletbu sobeckých genů. In: Z.N.: *O Sněhurce aneb cesta za smyslem bytí a poznání*. Malvern, Praha 2004, s. 256-286.
- NEUMANN, E.: *The Great Mother. An Analysis of the Archetype*. Princeton, 1991.
- NÜNNING, A. (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006.
- OTRUBA, M.: Kreace mýtu poezií. Erbenova balada Vrba. In: M.O.: *Znaky a hodnoty*. Český spisovatel, Praha 1994.
- PATOČKA, J.: Droga mění ropuchu v prince. Ale jen na chvíli. *Mladá fronta – věda dnes*, 28. 7. 2007, s. 6.
- PECHAR, J.: Procházky krajinou imaginace. In: Bachelard, G.: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Mladá fronta, Praha 1997.
- PECHAR, J.: *Prostor imaginace*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1992.
- PRAZ, M.: *Romantic Agony*. Oxford University Press, Oxford 1966.
- PROPP, V. M.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Jinočany 1999.
- RIDLEY, M.: *Původ ctnosti*. Portál, Praha 2000.
- RIDLEY, M.: *Červená královna*. Mladá fronta, Praha 1999.
- ROYT, J. - ŠEDINOVÁ, H.: *Slovník symbolů*. MF, Praha 1998.
- SAYERSOVÁ, J.: *Matky psychoanalýzy*. Triton, Praha 1999.
- SIROVÁTKA, O.: *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR. Praha 1998.
- SLAWINSKI, J.: *Trojité hra interpretace*. ČL 1993/2.
- SONTAGOVÁ, S.: *Proti interpretaci*. Kritický sborník 1994/2.
- SOUKUP, V.: *Dějiny antropologie*. Karolinum, Praha 2004.
- STARÝ, R.: *Potíže s hlubinnou psychologií*. PROSTOR, Praha 1990.

- STEJSKAL, M.: *Labyrint tajemna*. Paseka, Praha 1991.
- STERN, J.: *Média, psychoanalýza a jiné perverze*. Malvern, Praha 2006.
- STROMŠÍK, J.: Pohádka ve století vědy. In: GRIMMOVÉ, J. a W.: *Pohádky*. Odeon, Praha 1988, s. 277-284.
- SYKES, B.: *Sedm dcer Eviných*. Paseka, Praha 2004.
- ŠENKOVÁ, S.: *Latinsko-český slovník*. FIN, Olomouc 1992.
- ŠMAHELOVÁ, H.: Folkloristické dílo V. J. Proppa. In: Propp, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, Jinočany 1999.
- ŠMAHELOVÁ, H.: *Návraty a proměny. Literární adaptace lidových pohádek*. Albatros, Praha 1989.
- THOMPSON, S.: *Motif-index of folk-literature : a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Indiana University Press, Bloomington 1955-1958.
- TILLE, V.: *O lidových pohádkách*. SNDK, Praha 1918.
- TILLE, V.: *Soupis českých pohádek*. Praha 1929-1937.
- TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, I.: *Mytologie*. Odeon, Praha 1967.
- VLAŠÍN, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- WHITFIELD, J.: Textual Selection. *NATURE*, January 2006, vol. 439, no. 26, p. 388-389.
- ZAMAROVSKÝ, V.: *Bohové a hrdinové antických bájí*. Brána, Praha 1996.
- ZEMAN, M. (ed.): *Průvodce po literární teorii*. Panorama, Praha 1988.
- ZEMAN, M.: *Teorie literatury*. Praha 1992.
- ZRZAVÝ, J.: O nezabíjení babiček. Chováme se mravně pro nic za nic? *Vesmír*, 1999, roč. 78, č. 225, s. 25-26.
- ZRZAVÝ, J.: *Proč se lidé zabíjejí. Homicida a genocida – evoluční okno do lidské duše*. Triton, Praha 2004.

2. Prameny

- AMADES, J.: *Katalánské pohádky*. SNDK, Praha 1961.
- DVOŘÁK, K.: *Nejstarší české pohádky*. Argo, Praha 2001.
- ERBEN, K. J.: *České národní pohádky*. Bystrov & synové, Praha 1995.
- ERBEN, K. J.: *Prostonárodní české písně a říkadla*. Jiří Horák, Praha 1937.
- ERBEN, Karel Jaromír. *Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Svazek I. Otto, Praha 1905.
- ERBEN, K. J.: *Zlatovláska a jiné české pohádky*. Albatros, Praha 1974.
- ERBEN, K. J.: *P. Československý spisovatel*, Praha 1976.
- ERBEN, K. J.: *Pohádková kytice*. Albatros, Praha 1980.
- ERBEN, K. J.: *Veškeré spisy básnické*. Vydání kritické. J. Otto, 1909
- FORMÁNKOVÁ, V., SERVÍTOVÁ, J. (eds.): *Naše národní pohádky*. Svoboda, Praha 1982.
- GRIMMOVÉ, J. a W.: *Pohádky*. Odeon, Praha 1988.
- HORÁK, J.: *Čarodějná mošna. České pohádky*. SNDK, Praha 1966.
- HRUBÍN, F., TRNKA, J.: *Špaliček pohádek*. SNDK, Praha 1960.
- HÜBSCHMANNOVÁ, M.: *Romské pohádky*. Fortuna, Praha 1999.
- HULPACH, V.: *Indiánské pohádky*. Mladá Fronta, Praha 2003.
- JARVIE, G.: *Scottish Folk and Fairy Tales*. Penguin Books, London 1997.
- KAMA SYWOR KAMANDA : *Africké pohádky*. Brio, Praha 2006.
- KAZANTZAKIS, N.: *Poslední pokušení*. Odeon, Praha 1987.
- KINDLEROVÁ, A., OTČENÁŠEK, J.: *Ateš periša-Ohnivý muž*. Legendy, pohádky a humorky z Bosny a Hercegoviny. Argo, Praha 2006.
- KUBÍN, J. Š.: *Baba nad čerta*. Baobab, Praha 2001.
- KUBÍN, J. Š.: *Na vaši radost*. Kruh, Hradec Králové 1985.
- MAUN TCHIN AUN: *Krokodýl Dešťový mrak. Barmské legendy a mýty*. Argo, Praha 2003.
- MERHAUTOVÁ, E.: *Indické pohádky a bajky*. Vyšehrad, Praha 2000.
- NĚMCOVÁ, B.: *Národní báchorky a pověsti*. Národní knihovna, SNKLHU, Praha 1954.

- NĚMCOVÁ, B.: *Pohádky*. Albatros, Praha 1978.
- PERRAULT, CH.: *Pohádky Matky Husy*. Albatros, Praha 1972.
- RASMUSSEN, K.: *Grónské mýty a pověsti*. Argo, Praha 1998.
- RAUSCH, A.: *Příběhy ze staré Šumavy*. Erika Praha, 1995.
- SALFELLNER, H.: *Sagen vom Rübzahl*. Vitalis, Praha 2008
- SIROVÁTKA, O.: *Plný pytel pohádek*. Albatros, Praha 1978.
- SUHL, J.: *Pohádky z iglú*. Albatros, Praha 1987.
- TVRDÍKOVÁ, M.: *Sibiřské pohádky*. Albatros, Praha 1976.
- YEATS, W. B.: *Fairy and Folk Tales of Ireland*. Colin Smith Limited, 1973.