

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Pohádková tvorba Jana Drdy a její filmové adaptace

(Jan Drda's fairytales and the film adaptations)

Vedoucí DP: PhDr. Věra Brožová

Zpracoval: Roman Winter

Bydliště: Matušova 37/3, Rumburk 40801

Obor: ČJ – TV

Typ studia: prezenční

Rok dokončení práce: 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.

místo vypracování

PRAGA

úplné datum

11.4.2008


vlastnoruční podpis:

4. Závěr.....	80
5. Bibliografie	83
Resumé.....	85
Klíčová slova	86

Předmluva

Pojmem pohádková tvorba v názvu práce jsou myšleny Drdovy autorské pohádky a filmovými adaptacemi pak filmová díla, která zpracovávala Drdovy pohádky jako předlohu. Jevištní adaptace Drdových pohádkových dramát byly ponechány stranou, neboť jejich kvantita a rozmanitost jejich dramaturgických pojetí by vyžadovaly zabývat se jednotlivými inscenacemi, což by nepřineslo žádný zobecňující výsledek. Divadelních představení Drdových dramát se u nás i v zahraničí hraje nespočet.

Pohádková tvorba Jana Drdy bývá zastiňována autorovou ostatní tvorbou, přestože jeho pohádky měly ve své době velký aktualizační potenciál a byly originální prací, a to nejen v oblasti literatury pro děti a mládež.. Drdovy pohádky byly a jsou do dnešní doby inspirací pro filmové tvůrce i divadelní umělce.

Za těžiště práce považujeme samotnou Drdovu pohádkovou tvorbu, její zdroje v Drdově stylizaci světa a inspiraci lidovým prostředím i lidovou slovesností (poukázání na návaznost s jinými autorovými díly a propojenost s nimi), dobovou aktualizaci pohádek, jejich styl, autorův výběr pohádkových látek a také možnosti filmového zpracování Drdových pohádek. V práci je nastíněna obecná problematika převodu slovesného textu do filmové podoby a je aplikována na konkrétní filmová díla (zpracovaná podle Drdových předloh), na nichž je ukázán různý přístup filmových tvůrců k předloze. Pracovní postup byl založen na analýze Drdových pohádek, jejich aktualizace a stylu (v návaznosti na styl jiných autorových děl) a dále na srovnávání filmových scénářů, potažmo filmových děl, a jejich literárních předloh, tj. Drdových pohádek.

1. Úvod

Drdova literární tvorba je propojena jednotným stylem, který autor naznačuje již od počátků své tvorby. Pokud sledujeme linii Drdova uměleckého vyjadřování v jednotlivých dílech, zjistíme, že většina děl je propojena velice podobnými, dokonce stejnými symboly, motivy a tématy, vypravěčským stylem a jazykovým projevem. Pokud se začneme zajímat o to, co bylo důvodem, proč si Jan Drda vybral pro své tvůrčí záměry pohádku, zjistíme, že tento žánr zcela organicky zapadá do stylu jeho tvorby. Abychom pochopili, co je základem tohoto jednotného stylu, musíme dojít až k Drdově novinářské činnosti. Zde se začala formovat Drdova umělecká stylizace.

Na jakém základě tedy Drda tvořil? Jaká byla jeho cesta k pohádce? Jak vypadá Drdova stylizace světa v jeho literárních dílech a jak se tato stylizace odráží v pohádkové práci? Jak ve svém pohádkovém díle uplatňuje způsob vyprávění a jazykový projev typický pro většinu jeho děl? Jaké jsou důvody a prostředky aktualizace? To jsou otázky, které jsou otevírány, chceme-li postihnout Drdovy pohádky jako organickou součást jeho literární práce.

Drdovu tvorbu můžeme rozdělit na dvě linie.¹ První z nich je ta, o níž bylo právě referováno, tedy díla propojená specifickým vypravěčským uměním, k níž můžeme počítat i pohádkovou tvorbu, druhou linii tvorby tvoří angažovaná díla, v níž Drdovo umělecké vyjadřování ustupuje do pozadí a prosazují se jiné než pouze tvůrčí záměry.

I díla tzv. první linie tvorby, včetně pohádek, jsou zatížena prosazováním dobových tendencí, jako plebejství, mytizace manuální práce atd., a zobrazováním sociálních i „třídních“ problémů. Ale uměleckým zpracováním, používáním jazyka atd. nezůstala tato díla schematická jako díla tzv. druhé linie. Čím je způsobeno, že i přes zřetelné dobové aktualizace zůstává v Drdových pohádkách stále cosi přitažlivého pro současného čtenáře, filmové tvůrce i divadelní umělce? Je to právě Drdovo umělecké zpracování, výběr tématu. I nedlouho po vydání Drdových *Českých pohádek* (1958) byla natočena filmová pohádka *Zlaté kapradí* (1963) a toto filmové dílo nenese stopy dobové aktualizace, přestože filmoví tvůrce zpracovávali Drdu a pracovali s jeho předlohou. Všechny tyto momenty Drdovy práce postihuje.

Možnosti studia sekundární literatury o Drdově pohádkové tvorbě byly značně omezené. Rozsáhlejší monografie o J. Drdovi a jeho pohádkové tvorbě nebyla zpracována. V dobách minulého režimu byla Drdova pohádková tvorba zastíněna jeho ideologicky

¹ Rambousek, J. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003

významnějšími a režimu poplatnějšími díly. Studie a příspěvky z té doby bývají výrazně politicky zatíženy. Vzhledem k Drdově předsednické funkci ve Svazu československých spisovatelů se mnoho sekundárních prací blíží k zavádějící, neobjektivní, nevěcné adoraci Drdovy osobnosti a jeho práce. Bylo nutné s tím počítat a informace kriticky třídit, důsledně konfrontovat s jinými. V pracích o Drdovi od devadesátých let je kvalita Drdovy literární práce, včetně pohádkové tvorby, zastiňována Drdovou vírou v komunistickou ideologii. I u těchto sekundárních prací bylo důležité rozlišovat objektivní informace a subjektivní názory autorů.

2. Pohádkář Jan Drda

Literární talent Jana Drdy je nesporný. Tato skutečnost v mnohých pracích od devadesátých let, které reflektují Drdovu činnost, zaniká². Více si všímají Drdovy osobnosti a jeho neblahých projevů ve vedení Lidových novin a Svazu československých spisovatelů v době komunistické diktatury. Práce si nedává za úkol hodnotit Drdovu osobnost a jeho projevy, natož je nějakým způsobem obhajovat. Jejím úkolem je oprostit zkoumání od emocí spojených s biografickými fakty o Janu Drdovi a objektivně zkoumat styl jeho pohádkové tvorby a její zdroje. Tedy nediskvalifikovat jeho literární talent. Chce poznat Drdovo pohádkové dílo v kontextu pohádky samotné jako fenoménu, v kontextu ostatní Drdovy tvorby zapadající do její tzv. první linie a v kontextu následných filmových adaptací. Pokud však chceme rozpoznat autorovo tvůrčí rozvíjení folklorních pohádkových syžetů a motivů a jeho pojetí „lidovosti“, nemůžeme kontext společenský ani politický úplně opustit. Těžištěm práce je Drdova pohádková tvorba, a to ve všech souvislostech.

Víme, že Drda tvořil i naprosto rozdílné literární útvary než pohádku. Vznik Českých pohádek je současnými kritiky kvůli Drdově kontroverzní osobnosti kontroverzně nahlížen. Drdovým kritikům se zdají být jako autorův únik („strkání hlavy do písku“) od reality druhé poloviny padesátých let, pokračování tvůrčí krize (po dílech socialistického realismu) či jen *folklorizující taškařice*. (P. Hrubý, 2000) Podíváme-li se však na celý kontext Drdovy tvorby, zjistíme, že už od tvůrčích počátků (včetně fejetonů) pracuje s pohádkovými motivy, symboly a zvláštním fantazijním světem postaveném na lidové slovesnosti a moudrosti. Čili můžeme hovořit o umělecké linii, která prostupuje celým Drdovým dílem. Je to autorský styl, který naznačují už počáteční tvůrčí pokusy, plně je rozvinut v románu *Městečko na dlani* (vyd. 1940), pokračuje v románech *Živá voda* (vyd. 1941) a *Putování Petra Sedmilháře* (vyd. 1943). Pevné obrysy ztrácí tato linie v dílech, v kterých Drda cítí zodpovědnost za to vyjádřit se k aktuálním společenským problémům (*Němá barikáda*, *Krásná Tortiza* ad.), a v dílech socialistického realismu (např. nedokončený román *Hospodáři*). V souboru *České pohádky* můžeme pokračování této linie znovu objevit. Jeví se tak spíše jako obnovení tvůrčích sil, nikoliv jako jejich úpadek. Pociťujeme tu návaznost na prvotní tvorbu, jakýsi tvůrčí program, který se zde projevuje naplno. Jinak řečeno – Drdova tvorba (kromě tvorby reflektující společenské problémy a kromě tvorby socialisticko realistické) stojí na pevném základě osobité poetiky a svérázného vypravěčského stylu. Drda byl v době, kdy tvořil *České pohádky*, zkušeným autorem a mohl plně rozvinout to, co naznačoval na začátku své tvorby. Provázanost

² Např. D. Hrubý

celého díla a jeho soudržnost pomocí autorova symbolického vyjadřování, pomocí autorova vztahu k popisované realitě snižuje podíl působení dobových vnějších činitelů na vznik této ryze pohádkové práce.

2.1 Drdova autorská pohádková tvorba a pojem „autorská pohádka“

Drdova práce s lidovými pohádkovými látkami, s pohádkovými motivy, symboly atd. je různorodá. Pohybuje se od přidržování se výstavby klasické pohádky až po její volné zpracovávání a přetváření. Stejně tak pracuje i s původním lidovým významem pohádkových symbolů, motivů a postav. Jejich potenciál využívá k uplatnění svých tvůrčích záměrů.

V díle *České pohádky* narážíme na autorskou adaptaci (např. *O princezně Jasněnce a ševci, který létal*) i na typickou autorskou pohádku. Např. Hana Šmahelová (1989) uvádí Drdovy *České pohádky* mezi autorskými adaptacemi. Nejnovější publikace o dějinách české literatury po r. 1945 (P. Janoušek a kol., 2007) zase hovoří o Drdově pohádkové knize jako o autorských pohádkách. Mezi těmito dvěma termíny je neostrá hranice. Vzhledem k převládajícím znakům autorské pohádky, tj. konkrétnější časoprostor, složitější kompozice, demytizace, reálné a aktualizační prvky, se v souvislosti s Drdovými pohádkami přidržíme termínu „autorská pohádka“. Bez ohledu na míru modifikace folklorního materiálu.

2.2 Drdův příklon k žánru pohádky

Drdův přístup ke světu, jeho nahlížení na svět a jejich stylizace v tvorbě. To jsou skutečnosti, na jejichž základě mohl vzniknout osobitý autorský styl.

2.2.1 Drdovy fejetony

Drdova tvorba je zdatně ovlivněna prostředím jeho dětství a mládí. Jeho přístup k světu a stejně tak i stylizaci tohoto přístupu v jeho díle formovala lidová slovesnost. Drda navazuje na lidové vypravěčství v obsahu i v jazykovém zpracování. Drdův stylizovaný svět je typický balancováním mezi fantazií a reálným světem. Tato neostrá hranice je umožněna autorovým způsobem nahlížení na svět.

V r. 1943 vychází soubor Drdových fejetonů s názvem *Svět viděný zpomaloučka*.³ Titul (také název jednoho z fejetonů) naznačuje Drdův tvůrčí přístup k světu. Autor se zde ocitá na pomezí publicistického a uměleckého stylu, což je přesně prostor pro rozvinutí jeho fantazijních představ: „*A přece: je nutno plout, plout na vlnách fantazie, širé, oslnivé, úžasnější, než je sám život...*“ (Drda, 1944, 27) Tímto souvětím končí fejeton, v němž malí chlupci plují po řece na kráčích, a autor celé jejich počínání popisuje jako plavbu po oceáně. Je to jeden příklad z mnoha podobných.

Autor dává najevo, jak se chce dívat na svět – i běžné, obyčejné věci je možné vidět nevšedně, běžné děje je možné vysvětlovat i jinak, než jak jsme zvyklí atd.

Z následujícího úryvku je patrná tvůrčí snaha vyjádřit, že podoba světa záleží právě na individuálním náhledu: „*Ale jako peníz má rub a líc a slunce světlo a stín, je i žabí život prosvětlen vznešeným úkolem, o němž krátkozrací patrně nevědí nic. Neboť zvečera a dlouho do noci jest žabám seděti v rákosí a hlídat jednu hvězdu, jejíž odlesk se podle žabího mínění odráží až na samém nebi. Žába usedne na vodní listí, mezi lekníny, do stulíků, do rákosí, nebo na přesličku, pokud možno nejbliže své vodní hvězdě, a brekotáním oznamuje světu, že její hvězda svítí ze všech nejjasněji a nejkouzelněji. /.../ Na břehu večer co večer sedí člověk a neví nic. Dívá se, domýšlí se, hádá. Napjatě naslouchá kapřímu šeptání mezi rákosím, ale nevnímá nic víc než bublinky.*“ (tamtéž, 111) Připouštěním fantazijního světa v běžné realitě je vytvářen celek, který nemá hranice, všechno je tedy možné a záleží pouze na fantazii každého, jakou dává kauzalitu a logiku jevům, dějům, situacím a jestli je toho vůbec schopen. Drda si všímá detailu, každá věc je individualita, snaží se negeneralizovat, vše je specifické. Jeho pozorování světa je charakterizováno bezprostředností, zvědavostí.

Vypravěč (subjekt) je v celém kontextu svých fejetonů pomalým tempem jdoucí chodec, kterému nic neuniká. Pomalé tempo vnímá jako výhodu. Zaměřuje se na prožitek okamžiku, přítomnosti. Název i obsah titulního fejetonu tento přístup autora zřetelně odkrývá: „*Říkejte si, co chcete, mezi kočím a šoférem je propastný rozdíl. Nejen v rychlosti, s níž se pohybuje na svém vozidle, to je venkoncem druhotné a nedůležité, ale, řekl bych, takřka v životním pocitu, v odlišném vidění světa a života kolem sebe. To když náš dědek vezl fůru z Příbramě do Kamýka, bylo to podle jeho vzpomínání hotové dobrodružství smyslů. K Hájům jedeš do kopce a cítíš, jak voní borové mláží. Očima se přitom ze široka touláš poli a lukami, tamhle se to červená od kohoutků, tamhle zas žlutne pryskyřník, v Haťské chalupě se hustě kouří z komína, což je znamení, že topí jehličnatým*

³ Svým novinářským stylem je Drda často přirovnáván k Čapkovi (ostatně někdy celou tvorbou a poetikou). Někdy je pokládán přímo za jeho epigon (Hrubý, 2000; viz výše)

chrástem, neboť potřebují prudký plamen na lívance /.../ Zrak, sluch, čich, hmat i chuť, všechno je to ve vzrušené náladě, pořád něco vnímají, sdělují to mozku, a to myšlenkové středisko musí všechno zaznamenávat, utřídovat a zařizovat se podle toho. /.../ Když se náš dědek vrátil domů, měl týden co vyprávět. Třebaže jel jen dvacet kilometrů tam a dvacet nazpátek, přivezl s sebou celý svět, širokou epopej o jeho běhu a pádech. Šofér nákladního auta, který tu cestu projede za slabou půlhodinku, neumí už povědět nic.“ (tamtéž, 215 - 216) Autentické vnímání (vidění) světa a života, díky kterému bylo možné zachytit podrobnosti v detailech, se stalo základem Drdova vyprávění.

Své postavení v tomto stylizovaném světě má i nadpřirozeno. Drdova stylizace umožňuje zobrazovat nadpřirozeno tak, že působí jako samozřejmost a jako součást reálného světa. Jeho styl má tendenci vysvětlovat některé jevy přímo v souvislosti s nadpřirozeným světem. Je tak vytvářen jeden celek, v němž se objevují nadpřirozené postavy a jevy jako přirozená součást. Ve fejetonech je to např. postava Klempery, ten se objevuje také v románu *Putování Petra Sedmilháře*.

Na Drdův tvůrčí proces mělo určitý vliv také ovzduší redakce Lidových novin. S Čapkem, Poláčkem či Bassem ho spojoval zájem o život drobných lidí a také záliba v pohádkových motivech.

S Drdovým nahlížením na svět (autenticky a se spontánní fantazií), které umožňuje stírat hranice mezi reálným a fantazijním světem, je spojena autorova idealizace světa, postav i vnímání čtenáře.

2.2.2 Drdovy symboly

Jazyk Drdovy prózy je velice pestrý. Používá dialektismy, neologismy, poetismy atd. Některá slova (či slovní spojení) mají přenesený význam a stávají se z nich symboly. Vznikají při zasazení do určitého kontextu a také při častém opakování. Autor jimi dává najevo, že chce, aby vyslovená skutečnost byla chápána v širším, obecnějším smyslu.

Dalo by se říci, že Drda má jakýsi rejstřík topoi (tematizovaných motivů), který používá pro celou svou tvorbu (motivy spojené s manuální prací, s tuláctvím a vzletem a jednoduché symboly, které zapadají do lidové tradice). Jejich povaha se mění v kontextech různých děl, ale jejich podstata zůstává stejná. Drdova tvorba je tedy provázána jedním symbolickým vyjadřováním, které se projevuje už od autorova prvopočátečního díla. Podle J. Nejedlé (1970) je tato kontinuita mezi literárními začátky a autorovým vrcholným dílem jedním ze specifických rysů Drdova symbolického vyjadřování. Umožňuje nám Drdovy pohádky zasadit do určitého konkrétnějšího kontextu, a lépe si tak uvědomit tvůrčí záměry.

Ve fejetonech se poprvé rýsuje toto symbolické vyjadřování. Vrátime-li se od četby pozdějších děl k fejetonům, objevíme mnoho symbolických souvislostí, někdy přímý zárodek celého díla nebo alespoň jeho epizody.

2.2.2.1 *Symboly lidového prostředí*

Některé symboly, které se objevují ve fejetonech nebo v prvotině *Městečko na dlani*, svou povahou zapadají do lidové tradice. Jsou to topoi, které jsou kolektivně zakořeněny a staly se součástí lidového vypravěčství. Např. symboly kříže a smrti spojené s osudy Janka Pudeše (jeho cesta tak vyznívá jako křížová cesta, tj. utrpení), bílá barva spojená s panenskou čistotou Ančky Karasové, symbol zrození nového života (dítěte), tj. věčnost života, naděje, život se neuzavírá, apod. (vše v *Městečku na dlani*). Jsou to jakési náznaky, které jsou čtenářem zpravidla bez problémů interpretovány. Pro pohádkový žánr je tento druh symbolů typický. V celém kontextu Drdovy tvorby můžeme v tomto případě hovořit o náznacích jeho symbolického vyjadřování.

Jan Drda později své symboly dále rozvíjel a prohluboval jejich význam. Jako se symboly s nimi také literárně pracuje.

Např. v románě *Živá voda* je titulní symbol autorem vykládán dvěma, i když hodně podobnými způsoby. V lidové pohádkové tradici je tento symbol chápán jako prostředek znovuzkříšení k životu. Toho se drží i Drda v tomto románě, ale tento symbol rozvíjí dál - živou vodu chápe jako podnět, jako zdroj tvůrčí práce, a povyšuje tak tento výklad nad původní, z kterého vychází. Ve své povídkové tvorbě usiluje Drda o maximální srozumitelnost symbolů, které jsou tím pádem příliš jednoznačné, a z jeho tvorby se vytrácí osobitost, jež tkvěla sice v jednoduchosti, ale spočívala ve výběru tradičních symbolů. K symbolům lidového prostředí se vrací Drda v *Českých pohádkách*. Pokud některý symbol v pohádkách je v rozporu s obecně rozšířeným a tradičním výkladem, je to dáno tím, že je pozměněna výstavba pohádky či její charakteristické znaky.

2.2.2.2 *Kontinuita symbolů*

Jak už bylo řečeno, příznačným rysem pro celou Drdovu tvorbu je kontinuita symbolů, tj. přechod symbolů mezi jednotlivými díly, jejich proměny atd. Autor se k nim vrací, začleňuje je do nových děl, znovu zpracovává.

Tato kontinuita zachází až za hranice symbolického vyjadřování. Symboly udržují v celé autorově tvorbě podobnou tematiku. Je nutné ohlédnout se opět k fejetonům. Většina fejetonů rozvíjí a variuje dvě základní témata, téma výtvarné práce a téma tuláctví

(J. Nejedlá, 1970). Téma výtvarné práce je možno chápat v širším smyslu jako manuální práci. V kontextu následující Drdovy tvorby působí tato témata (objevující se ve fejetonech) jako zárodky pro další rozvíjení a zpracovávání v další tvorbě. Tato kontinuita se jeví jako spontánní.

Téma výtvarné (manuální) práce je spojeno nejvíce se symbolem lidské ruky. Ruka je tím, co posvěcuje neživou hmotu a dává jí životné rozměry. Pod lidskou rukou něco nového vzniká. Velice zřetelné použití symbolu ruky je, jak naznačuje už titul románu, v *Městečku na dlani*. Bůh pokládá ruku do krajiny dlaní na zem a vzniká město (prostor), v kterém se veškeré dění odehrává. S tímto tématem je spojen tedy také symbol zrodu. V tomto smyslu je tento symbol v další tvorbě rozvíjen jako symbol živé vody, tedy jako tvůrčí inspirace, podnět k práci, samotná možnost tvořit (srov. *Živá voda*). Manuální práce je podle Drdy životodárná nejen pro zpracovávání neživý materiál, ale posvěcuje i toho, kdo ji provádí. Tak může díky práci dojít i k polidštění nadpřirozené postavy a k polidštění vůbec. V Drdově pojetí je proces lidské práce chápán jako něco, co je pro člověka bytostně přirozené. Teprve setká-li se s prací, stává se z něj skutečně člověk (srov. *Zapomenutý čert*). Prosté nadšení z obyčejné práce se objevuje často v *Českých pohádkách*. Oslavou práce může být i závěr *Hrátek s čertem*, v němž Martin Kabát posílá loupežníka i poustevníka na převýchovu pracovat do mlýna. Podezřívavé rozbory textu spojené se znalostí životopisu Jana Drdy by nás mohly dovést až k výkladům této scény jako předobrazu pracovních táborů pro nepohodlné jedince. Ale ve shodě s tím, co znamená v Drdově stylu manuální práce, je nasnadě výklad jednodušší (ve jménu jednoduchých symbolů lidového prostředí). Závěr dramatu má vyjádřit spíše nadčasovou a obecně platnou lidovou moudrost o práci jako léku, kterým lze napravovat a trestat veškerou lidskou špatnost. (P. Janoušek, 2000, 2) Tento moment nám poukazuje na to, jak je důležité vnímat Drdovu tvorbu jako celek a mít na paměti příznačnou kontinuitu symbolů.

Ve fejetonech je Drda nejvíce fascinován uměním sochařství. Důvod, proč se Drda zaměřuje na téma výtvarné (manuální) práce, proč je mu tolik blízká, můžeme spatřovat v jeho nahlížení na svět. S prožitou prací je totiž pochopitelně spojena práce na detailu, dílo vzniká za intenzivní účasti tvůrce, práce je autentická, tvůrce je přítomen v každém okamžiku a práci si užívá. Prochází pomalou cestou k výsledku. Konání lidské ruky, tvůrčí proces, je tak nejen úsilím o konečný výsledek, ale je navíc silným prožitkem samotné práce, jejího průběhu (lidská ruka dává život neživému materiálu). Velice výrazně je tato tematika zastoupena například ve fejetonech *Začíná to od kladívka* (červen 1942), *Bez špachtle, bez dláta* (leden 1942), *Stavíme most* (únor 1941) či *Kumšt od Pánaboha* (září

1941).

Druhé téma, téma tuláctví, které se velice často objevuje ve fejetonech, se tématu výtvarné (manuální) práce do určité míry podobá. Jejich podobnost je dána autorovým způsobem vidění světa, je *to* základ, který mají obě témata společný. Svět viděný zpomaloučka je výstižný název pro soubor fejetonů. Zahrnuje v sobě autorův způsob nahlížení na svět a také jeho tvůrčí metodu. Jak je patrné z výše uvedené ukázky z titulního fejetonu, autor preferuje pomalé tempo, které mu umožňuje detailní pozorování světa, dovoluje mu být ve středu všeho dění.

S motivy tuláctví je spojen pojem pěší chůze. Drda byl chodec a z perspektivy chodce nahlíží všechny věci, které se objevují v jeho díle. To ovšem nebylo v literatuře nic nového. Drdovi tuláci se netoulají světem, protože musí, ale většinou proto, že chtějí. Je to pro ně radost, odpočinek (odklon od uspěchaného světa atd.) i zdroj poznání (sblížení s přírodou apod.). Vyrážejí na cestu kvůli cestě samotné. Přináší jim svobodu. S tou je spojen motiv vzletu, rozletu, s nimiž souvisí další významný symbol Drdovy tvorby, a to symbol křídel.

V románě *Putování Petra Sedmilháře* je motiv tuláctví hlavním motivem. Symbol putování je tu velmi těsně spjatý se symbolem křídel. Pro Petra znamenají křídla únik od konkrétního reálného světa a pro jeho nemocnou duši jsou symbolem vysvobození a uvolnění ducha. Křídla používá také švec Jíra v *Českých pohádkách*.

Mohlo by se zdát, že létání je v rozporu s viděním světa „zpomaloučka“. Ale i létání je v tomto smyslu pomalé, je to toulání se vzduchem, „plachtění“ (tento výraz Drda sám používá i v pohádkách), let kvůli samotnému letu, kvůli poznání jiného prostoru než jen toho na zemi, resp. i jiného než reálného.

Pro pohádku je cesta (putování) příznačná. Pohádkový hrdina odchází do světa a na cestě překonává nejrůznější překážky, plní úkoly, přemáhá zlé síly, aby mohl napravit určitý nedostatek, který byl odhalen na začátku příběhu a kvůli kterému odešel, aby jej nějakým způsobem napravit. Drdovi pohádkoví hrdinové odcházejí většinou ze stejných důvodů, tedy aby napravili počáteční nedostatek. Kromě toho si ale svou cestu navíc užívají. Rozhlížejí se kolem sebe, pozorují svět, jsou svobodní a volní. Někteří odcházejí do světa jen proto, že se jim chce (např. Ondra v pohádce *Jak princezna hádala, až prohádala*).

Obě témata se navzájem prolínají, protože jsou postavena na stejném autorově tvůrčím i životním principu. Liší se symboly a jejich následnými variacemi.

Díky kontinuitě symbolů můžeme jejich jednotlivá zpracování navzájem

porovnávat. Konkrétním příkladem může být použití pojmu „domov“, který je symbolizován zjednodušeně jako „jablíčko domova“. Ve stejnojmenném fejetonu ze září r. 1939 se objevuje tato scéna: *„Poutník si klekne na kolena, rukama rozhrnuje provlhlou trávu, hledá a hledá, až najde jablíčko, které se už nemohlo udržet na stopce. I stiskne je ve dlani a ponoří do něho zuby. A při tom prvním kousnutí ucítí trpkou, stahující chuť, která napřed zastřela všecku sladkost. Ta sladkost pak teprve probleskuje při dalších soustech, nabývá na síle, na vůni, ta sladkost trpká a pro trpkost známá. Ted' vykřikne poutník radostí: neboť je doma. Ví, u kterého štěpu stojí, vzpomene, jak tu před desátkou let zvedl stejné jablíčko, poznává ten starý, míšeňský štěp, ted' by jej dovedl popsat, namalovat, ted' už se ničím nemůže zmást. Jablíčko domova, v trpkosti sladké, se stane kotvou bloudícího.“* (J. Drda, 1944, 56) O více než deset let později zpracovává prakticky stejným způsobem tentýž motiv v Českých pohádkách (pohádka Zlaté kapradí): *„Leč byl tak zesláblý (zmrzačený tulák Mikeš), že neměl sílu se zvednout. Jen ležel, díval se na jablíčko a oční důlky se mu pomaloučku naplňovaly němými slzami. Plakal pro své ztracené štěstí, pro ztracený domov, a duši měl tak plnou hořkosti, že by se jí byl udusil. Ale tu se jabloňová větévka sama od sebe sklonila a zatřásla. Jablíčko se zachvělo, jakoby se nechtělo pustit stopky, ještě jednou, a pak přece jen spadlo do šedivé trávy vedle tulákovy zdravé ruky. Zvedl je, a že měl hrdlo stažené palčivou hořkostí, dal je k ústům a zakousl se do něho. Ach, jak bylo trpké! V tu vteřinku si rozpomněl na to krátké štěstí, které prožil na těchto místech.“* (J. Drda, 1977, 260) V obou případech jde o totéž básnické vyjádření, zpracování se liší jen daným žánrem.

Nyní už můžeme říci, co bylo důvodem toho, že se pohádka dostala do okruhu Drdova zájmu a jeho tvůrčích snah. Tento útvar lidové slovesnosti je v souladu s jeho symbolickým vyjadřováním, zejména v jeho počátcích (jednoduché symboly lidového prostředí). Zapadá do jeho životního principu „světa viděného zpomaloučka“. Vyprávění pohádky je pro něj autentickou záležitostí, neboť je spojeno s uvědomělým posloucháním a přemýšlením a s intenzivním prožitkem vypravěče i posluchače.

Drdův stylizovaný svět je velmi podobný světu pohádkovému. Žánr pohádky vyhovuje jeho tvůrčím záměrům. Drda nechce jen představovat pohádku a oslavovat tím lidovou tradici, ale chce sdělovat ještě něco navíc - poukázat na to, jaký může mít pohádka smysl v dnešním světě a jak se dá využít.

2.2.2 Drda vypravěč

Důvod, proč Drdovi tolik vyhovuje pohádka, má také formální charakter. Drda obdivuje bezprostřední lidové vypravěčství, jehož podoba je zasazena do umění pozorovat svět „pomaloučku“. Lidové vypravěčství je charakterizováno opravdovostí, která je dána vtažením vypravěče přímo do děje. Vyprávění není dopředu promyšlené, vychází z okamžiku a jde po především smyslu. Tomu se podřizují výrazové prostředky, udržování kontaktu s posluchačem (čtenářem), jsou tolerovány odbočky od tématu i často přimyšlené věci. Drdův vypravěčský styl navazuje na tradice lidového vypravěčství.

Na některých místech v románě *Městečko na dlani* Drda odkrývá prostřednictvím svých postav, na čem je založeno lidové vypravěčství: „*Karas Louda uraženě vstal, protáhl klouby a zvedl se země džbánek. V ústech je sucho. To z toho povídání. A ti mladí myslí, že jim všechno musí jít do hlavy, že to všechno, co se ve světě děje, možno lidským rozumem změřit a prošpekulírovat. A to je to, že ne. Nejde a nejde. Šak tam nikde nebylo psáno, že ten mlejn byl zrovna u Duvalů. Proč by měl bejt? Našli ji ve větrnym mlejně, stejně už byla, chudák, na pravdě boží. Ale on, Karas si myslí, že tam nešla jen tak. Že mlejn musel mít něco společnýho s tím dragounem. A proč by neměl?*“ (J. Drda, 1960, 55)

Z tohoto úryvku je patrné, jak těsně je v Drdově tvorbě spjat styl vyprávění se stylizací světa. Neboť vyprávění umožňuje leccos, dává leccemus vzniknout a nehodlá řešit, jestli je ta či ona věc možná, nebo nemožná. To je také základem lidového vypravěčství. Autor rozvíjí příběh s lehkostí, vyprávění působí spontánně až jako improvizace.

Drda hodně čerpá z mluvy venkovského lidu, používá nejrůznější úsloví, kletby a jiné podobné frazémy spojené s lidovým prostředím. Inspiruje se lidovým humorem.

2.2.2.1 Vnitřní monolog

Pro Drdův prozaický styl je typický vnitřní monolog. Nejčastěji má funkci charakterizační. Drda pro vnitřní monolog používá kromě nevlastní přímé a polopřímé taky přímou řeč, což je pro moderní prózu té doby neobvyklé. Zatímco pro fejetony je forma vnitřního monologu zásadní, v pohádkách má zanedbatelné uplatnění. I když se v nich objevuje. Jakými jazykovými prostředky se Drda přibližuje k ústnímu tradičnímu vyprávění, o tom bude podrobněji referováno v dalších kapitolách.

Drdovou tvůrčí metodou je dán také vypravěčův vztah k postavám. Prostředí a lidé v autorově okolí se pro něj stali nevyčerpatelnou inspirací. Jeho lidské typy nejsou pouhými schémata vlastností či psychologickými obrazy, jsou to skutečné plastické

postavy. Protože je vypravěč přímo uprostřed dění, nemohou být postavy jednoznačně psychologicky vyhraněné. Jsou zobrazovány se všemi špatnými i dobrými vlastnostmi. Vypravěčův vztah k nim se vyznačuje úsměvným pochopením pro lidské slabosti (zejména v *Městečku na dlani*). (Rambousek, 2003) Prvotina *Městečko na dlani*, některé fejetony i některé pohádky jsou spolutvořeny Drdovou vzpomínkou na mládí. Ta často snadno přejde k dojetí a k idealizaci. (Černý, 2002) Z těch pramenů určitá tolerance k negativním typům, kteří jsou součástí Drdou vytvořeného světa.

Druhou linii tvorby - povídkovou tvorbu (*Němá barikáda*, *Krásná Tortiza*), angažovanou tvorbu (reportáže *Horká půda*, *Dětství soudruha Stalina*, nedokončený román *Hospodáři* apod.) - můžeme už definitivně ponechat stranou. Na dvě tvůrčí linie rozděluje Drdovo literární dílo J. Rambousek.⁴ První linie je výrazně propojená Drdovým originálním autorským stylem (fejetony, *Městečko na dlani*, *Živá voda*, *Putování Petra Sedmilháře*; pohádková tvorba). V druhé linii své tvorby autor vědomě svůj styl (více nebo méně) opouští v zájmu jiných než uměleckých cílů. Tato druhá linie přerušuje na jistý čas linii první a v *Českých pohádkách* je znovu navázána.

2.3 Drdovo pohádkové dílo

Bylo vysvětleno, proč pohádka tolik vyhovovala Drdovým tvůrčím záměrům. Otázkou je, jak Drda pracoval s pohádkou a jak využíval jejích možností.

Pokud jakýkoliv tvůrce nazve své dílo pohádkou, naznačuje způsob, jak má být dílo interpretováno. Pohádka má svá pravidla, svou danou výstavbu a kolektivní psychologické pozadí. Je si toho vědom tvůrce i recipient. Snad každý člověk má danou obecnou představu o obsahu i formě pohádky. Z psychologického hlediska je tato představa součástí tzv. nevědomí, z kterého jedinec nevědomě čerpá (pudová složka, bytostné já). (M. L. Franz, 1998) V lidském nevědomí existuje pohádka jako holý základní vzorec, schéma (archetyp - myšlenkový vzorec, zkušenost) bez specifického kulturního materiálu, který mají mýty a legendy. Proto se také pohádky odehrávají *kdysi kdesi*, v bezčasé věčnosti (illud tempus), tedy v kolektivním nevědomí (je spousta poetických vyjádření této bezčasé věčnosti, např. „bylo nebylo“, „byl jednou jeden“ apod.). To, na čem je pohádka založena, jsou základní lidské struktury, nejobecnější a zároveň nejhlubší. Proto pohádkový materiál

⁴ Rambousek, J. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003, s. 313 - 317

tak snadno putuje. Konkrétní pohádka je potom archetypální zkušenost s nabytou podobou („oblečené“ schéma). Pohádka je důležitá pro děti, protože je ztvárněním obecných důležitých životních zkušeností. Určitá zkušenost je vštípena za pomoci katarze a realizuje se díky jednoduché a srozumitelné formě (jednoduchá a jasná výstavba, jednoduché symboly). Pohádková vyprávění se v různých regionech proměňují, mění se ale převážně reálie, postavy, rekvizity apod., základ zůstává stejný. Proto je tolik různých pohádek, které jsou si ve skutečnosti velice podobné.

Pohádka má jasně danou výstavbu a její děj směřuje pokaždé „odněkud někam“. Má jasný smysl. Hana Šmahelová⁵ popisuje poznatky J. V. Proppa, který porovnával velké množství pohádek a vypareparoval z nich společnou formální kostru, zmiňovaný myšlenkový vzorec, archetyp.

Velice stručně můžeme přednést, jaký byl Proppův poznatek. Úvod pohádky, jak už bylo naznačeno níže, pokaždé ukazuje zásadní nedostatek, který se bude v příběhu řešit. Hlavní hrdina odchází, aby nedostatek napravil. Jeho cesta směřuje ke škůdci, který úvodní problém způsobil. Na cestě se objevuje spousta překážek, hrdina se setkává s pomocníkem, získává kouzelné předměty, které mu pomáhají. Utkává se se škůdcem a vrací se zpět s prostředkem, který dokáže napravit počáteční nedostatek. Propp při studiu morfologie, vnitřní stavby pohádek, odhalil, že mezi jednotlivými situacemi děje jsou vztahy podmíněnosti a zákonitosti mající charakter funkce. Funkce je každá akce jednajících osoby. Tyto akce (funkce) jsou rozdílné jen svým významem pro další rozvíjení děje, jinak jsou konstantní veličinou, akce jednajících osob jsou ve všech pohádkách stejné (kamarádi nevytáhnou svého druha ze studny, bratři odtáhnou a rozčtvrtí svého nejmladšího bratra, dva starší shodí svého bratra ze strže atd.) Neliší se akcí (odstranění pravého hrdiny), ale postavami a způsobem provedení akce. Počet funkcí je omezen, ale postavy, prostředky a způsoby jednání jsou velice rozmanité. Posloupnost funkcí má svou zákonitost, je to závazná posloupnost. To znamená, že jednotlivé akce nelze promíchávat (falešný hrdina nebo protivník je odhalen, ale napřed musí být poznán hrdina pravý). Tato neměnná posloupnost tvoří hlavní konstrukci pohádky, ale existují prvky umožňující nekonečné variace a obměny dané osnovy. Jsou to především způsoby spojení funkcí a atributy postav (i když některé postavy mají své ustálené typologické rysy – zlá čarodějnice, pyšná princezna apod.). Výstavba a typizace postav jsou hlavní oblasti, v kterých Drda provádí změny, a tím přibližuje obsah pohádek dnešnímu světu.

⁵ Šmahelová, H. *Návraty a proměny*. Praha: Albatros, 1989

Uvedené poznatky se týkají především tzv. kouzelných pohádek, nejstaršího pohádkového útvaru. S příchodem nových společenských struktur vznikají i nové typy pohádek, jako novelistická či žertovná pohádka. U některých svých pohádek Drda zřetelně odkazuje ke klasickým pohádkám („adaptuje“ lidové látky - kouzelné pohádky), ale využívá i nových zmíněných typů pohádek. Ze všeho nejvíce motivy i syžet volně zpracovává (autorská pohádka).

Pohádka řeší vždy nějaký psychologický problém a velmi často kompenzuje nějakou vědomou situaci společnosti. Stejně tak jako sen (také součást nevědomí) kompenzuje osobní situaci jedince. Této kompenzační funkce pohádky využívá i Drda.

Alegorický pohádkový příběh se stává modelem k řešení psychologického problému. Základní problém je vždy nastíněn v expozici příběhu (např. nemocný král, kradení jablek ze zahrady apod.), jde o určitou potíže, o zmíněný nedostatek, který musí být jistým způsobem napraven.

Příběh si interpretuje každý po svém a bere si z něj to, co potřebuje. Pohádka je nadčasová díky jejímu obecnému charakteru. Každá osobní interpretace má pro pohádku oživující účinek. Autoři klasických adaptací (přepisy vyprávění lidových pohádek) ponechávají co nejširší možnost osobních interpretací čtenářů.

Drda, tuto možnost zmenšuje, protože čtenářům už předkládá svou osobní interpretaci. Píše na motivy klasických pohádek, je to tedy prakticky předložení vlastního výkladu lidových látek (pohádkových schémat). To znamená, že se prostor pro osobní interpretaci čtenáře zužuje.

Drda se snaží čtenáře k interpretacím navádět. Využívá materiál lidových látek k vlastním tvůrčím záměrům, něco z nich záměrně vyzdvihuje, něco naopak potlačuje, látky modifikuje, některými se jen inspiruje a zpracovává jejich hlavní motivy. Čtenář má danou představu o tom, jak má pohádka vypadat, takže si tyto změny uvědomuje.

2.3.1 Stylizovaný pohádkový svět

Drda se svou stylizací světa, se svou tvůrčí metodou, se svým symbolickým vyjadřováním vytváří specifický pohádkový svět. Navazuje na lidovou slovesnost, na lidovou fantazii, ale přetváří si ji podle svého tak, jak potřebuje, a podle toho, co chce sdělovat. Přizpůsobuje pohádku svým tvůrčím záměrům. „*Bájevá fantazie pohádek poskytuje spisovateli dostatek prostoru k volné fabulaci, k níž se Drda již po léta hlásí.*“ (R. Pytlík, 1960, 494) Narušuje obecnou představu o pohádce i její strukturu, pracuje svébytně s pohádkovými motivy. Podává vlastní interpretaci pohádky.

Kdybychom měli popsat Drdův pohádkový svět (přesněji Drdovu stylizaci pohádkového světa), můžeme vycházet z jeho stylizace světa obecně, která je popsána v předchozí kapitole. V pohádkách tedy pokračuje Drdův styl, který výrazně propojoval předchozí prózu (první linii). Jenže v pohádce tato stylizace působí jinak. Něco z Drdovy tvůrčí metody do pohádky zapadá, něco je s ní v rozporu. To je základ k tomu, abychom mohli určit, co je pro Drdovy pohádky specifické, jaký je Drdův stylizovaný pohádkový svět.

U pohádek, stejně jako u jiných Drdových děl, platí, že jsou v nich stírány hranice mezi reálným a fantazijním světem. V autorových předchozích dílech jde o zobrazování reálného světa. Do něj jsou připouštěny prvky fantazijního světa. Tyto prvky se staly samozřejmou a přirozenou součástí zobrazované reality. U pohádek je to provedeno opačným způsobem, do fantazijního světa, který je rozhodující složkou pohádkového žánru, jsou připouštěny prvky reality. V obou případech se jedná o symbiózu pohádkových motivů s motivy běžného světa. Způsob vnímání této symbiózy se liší žánrem. I kdyby Drda svou pohádkovou práci nenazýval pohádkami, určitě by čtenář rozpoznal, že se o pohádkový žánr jedná. Specifický rys Drdova díla, společný pro většinu jeho próz, se tedy objevuje v jiném žánrovém kontextu.

Pohádkové motivy (kouzelné prvky, postavy atd.) chápe Drda jako přirozenou organickou součást našeho světa. Nadpřirozené postavy mají své místo v realitě venkova, nadpřirozené jevy jsou součástí každodenního života. Touto demytizací není pohádka degradována. Naopak, demytizace nadpřirozených prvků, jejich sloučení s běžnou realitou naznačuje, jaké může mít pohádka místo v současném světě. Poukazuje na bezprostřední lidovou fantazii a její všednost vyzdvihuje.

Drdovy pohádky se liší od klasických také pojetím časoprostoru. U Drdy neexistuje tzv. *illud tempus, kdysi kdesi*, ale jeho pohádky se odehrávají na konkrétních místech. I když své pohádky umísťuje na konkrétní místa, pohádkovou nadčasovost (nečasovost - *kdysi*) většinou zachovává („*Byl v Nepřejevě sirotek Ondra, pásal sedlákům prasata.*“ (J. Drda, 1977, 66); „*Býval v lesích za Rukapání takový malý rybníček jménem Kaňka.*“ (tamtéž, 194); „*Žil jednou na Kocandě jeden havíř...*“ (tamtéž, 210) apod.).

Konkrétní místa děje jsou spíše fiktivní⁶, i když jejich umístění je s největší pravděpodobností na rodném Příbramsku, stejně jako v *Městečku na dlani*. Objevují se tu např. Ouběnice (*Český Honza*), Nepřejev (*Jak princezna hádala, až prohádala*), Dalskabáty (v nich se odehrávají *Zapomenutý čert* i *Jak šel Honza do Lenoráje*) aj. Některé

⁶ Jejich pojmenování patří ke specifickým rysům Drdových pohádek (více v kap. 3.3.4)

pohádky se odehrávají přímo ve stejném prostředí, v jakém se odehrává román *Městečko na dlani*. Kromě předposledního (*Vodník v pivovaře*) a posledního úryvku (*O hloupé havířce*) je to dále např. pohádka *Dařbuján a Pandrhola*: „*Za starých časů, kdy se ještě svítivalo borovou loučí a okna se zasklívala prasečím měchýřem, žil v městečku Rukapáni, v tom potočném údolíčku blízko pohodnice, kde roste pět pačesatých borovic, havíř jménem Kuba Dařbuján.*“ (tamtéž, 32) Popisy míst (stejně tak i popisy jiných detailů - postav, rekvizit apod.) jsou podrobnější, než je to v pohádce zvykem. Podrobnější je popis krajin, kulis děje i přírodních jevů (popisy se podobají popisům v ostatních prózách). Také časový úsek děje v Drdových pohádkách se liší od klasických pohádek. Některé z nich zachovávají pohádkové rozpětí příběhu, většina se však blíží novele (novelistické pohádky), odehrávají se pouze v několika dnech, zachycují tedy na pohádku velmi krátký časový úsek.

V Českých pohádkách se objevuje také svět havířského folkloru.⁷ I to je návaznost na předchozí tvorbu (*Městečko na dlani*). Tyto pohádky, které mají tzv. novelistickou formu (novelistické pohádky)⁸, Drda pravděpodobně sám odposlouchal a zaznamenal. Taková podoba folkloru se velmi hodila komunistickým myšlenkám. Pokud se ale budeme držet původních zdrojů Drdovy tvorby, blíží se havířský folklor mnohem více k poetice *Městečka na dlani*.

Všechny tyto výrazné znaky Drdových pohádek (sloučení pohádkového světa s realitou, demytizace nadpřirozených pohádkových prvků, narušování klasického pohádkového časoprostoru, včetně pojetí časového úseku) směřují k zepičťování pohádky⁹ a k její aktualizaci. Všechny uvedené znaky jsou v rozporu se znaky klasické pohádky. Drda ponechává pohádkový neurčitý čas (*kdysi*). Zkonkrétnění času paradoxně k aktualizaci není potřeba. Autor ponechává pohádkovou nadčasovost, nejaktuálnější v jakékoliv době.

2.3.2 Aktualizace a její prostředky

Drda vycházel z klasických látek, ale rozvíjel je a obměňoval podle své potřeby tak, že vzniklo velmi osobité pohádkové dílo. Lidovou pohádku bral jako obrovský prostor pro naplnění novými významy a myšlenkami, jako živou, nosnou půdu pro čínorodé

⁷ Srov. Polák, J. České pohádky Jana Drdy. *Nový život*, 1958, roč. 1958, č. 8, s. 619 - 622

⁸ Srov. Šmahelová, H. *Návraty a proměny*. Praha: Albatros, 1989

⁹ Srov. Kožmín, Z. Jan Drda, České pohádky. *Zlatý máj*, 1958, roč. 2, č. 9, s. 285 - 286

zpracování. Jednoduše by se dalo říci, že Drdovy pohádky jsou psány na motivy lidových pohádek (podobně jako např. filmová tvorba; vznikne-li film na motivy určitého literárního či jakéhokoliv jiného díla, znamená to, že se tvůrce zaměřil na ty motivy, které jsou otevřeny novým interpretacím, a přesto chce zachovat určitý duch a energii původního díla).

Autorské zásahy do výstavby a motivů původních lidových látek jsou nejradikálnější změnou vůči klasické pohádce. A jsou také nejvlastnějším způsobem aktualizace. Významnou aktualizací změnou je také nová charakterizace typických pohádkových postav.

V pohádkovém dramatu *Hrátky s čertem* měla aktualizace jiný smysl než o třináct let mladší České pohádky. Předchozí kapitola byla stále obecná. Tato část už vyžaduje větší konkrétnost. Proto ji dále rozdělíme.

2.3.2.1 Aktualizace v *Hrátkách s čertem*

V dramatu *Hrátky s čertem* se Drda už zcela otevřeně hlásí k pohádce jako k jednomu ze zdrojů své inspirace. Autorova práce s pohádkovou látkou, která měla aktualizací záměry, byla v té době originální. Hra vznikla v ovzduší protektorátu a její alegorie byla tím pádem celkem jasně zaměřená. Drda byl v té době už známým autorem a byl to režisér Jiří Frejka, který dal popud k napsání této hry. Frejka byl přesvědčen, že je to právě Jan Drda, kdo dokáže napsat novou pohádku v tylovském duchu, v které by se odráželo něco ze současnosti a která by s lidovým humorem a odlehčením dokázala dovést diváky k přesvědčení, že dobro musí zákonitě zvítězit nad všemi zlými silami.¹⁰ Dokládal to na díle Městečko na dlani. Hra byla inscenována poprvé 30. prosince 1945 v Národním divadle (resp. ve Stavovském). V následující době byla hra inscenována i na dalších českých jevištích, dočkala se mnoha překladů a inscenací v zahraničí (např. Polsko, Slovinsko, Japonsko ad.). Byla na více místech zpracována jako loutková hra a také jako opera (v r. 1963; hudba i libreto Ludvík Poděšť).

Do *Hrátek s čertem* se vtiskla atmosféra doby jejího vzniku. Drda je psal za protektorátu, v čase heydrichiády, kdy se každý spisovatel musel rozhodovat sám za sebe. Psát a publikovat představovalo velké riziko. Kritika útlaku společnosti se mohla skrývat jen v nejrafinovanějších alegoriích. *Hrátky s čertem* byly pro tu dobu celkem jasnou alegorií, což se odrazilo v jejím poválečném úspěchu, kdy lidé prožívali úlevu z konce nacistických hrůz. Zároveň tím bylo jasné, že nemohla být v době vzniku uvedena.

¹⁰ Srov. Drda, J. Kdy, jak a proč jsem napsal *Hrátky s čertem*, doslov In *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 139 - 145

Drda vzpomíná na svůj tvůrčí proces.¹¹ K pohádce měl blízko od svého dětství. Tady mu mohla posloužit k vyjádření se k současným problémům. Základem pro něj byla hlavní postava, jíž chtěl ztělesnit všechny vlastnosti, kterých si vážil na českém člověku a které měly být tedy jakousi zbraní proti zlým silám. První postavou, která mohla tuto roli zastávat, se stal český Honza. Prvním námětem pak byla pohádková synopse, kterou zpracoval Drda později v *Českých pohádkách* pod názvem Český Honza. Teprve potom se celkem jasně začala rýsovat postava vysloužilce Martina Kabáta. Hodí se použít úryvek z autorova vzpomínání, v němž tuto postavu charakterizuje: „*Jenže mou obrazivost místo mladého nebojsy Honzy si osedlala postava, která mi vždycky byla drahá už jako dětskému posluchači bábiných i dědových příběhů a pohádek: voják, který se vrací z dalekých vojen rozedraný a hladový, už jen s tou fajfkou bez tabáku, která mu jediná zbyla, a s hořkou zkušeností, že lidé nejsou moc měkksrdcatí, ale který v sobě najde dost síly, aby pro druhé lidi udělal to, co se podle jeho mínění patří, i kdyby při tom měl podstoupit sebevětší risiko.*“ (Drda, 1965, 141) To byl zásadní pevný bod, od něž se mohly rozvíjet další věci, konfrontovat se navzájem a stavět se do opozic tak, aby bylo dosaženo potřebného výsledku.

Drda využívá lidových motivů a námětů. Umožňují mu navodit atmosféru lidové hry, která je zdrojem humoru a poezie. V tradičních folklórních motivech našel Drda podobenství důvěrně blízké hromadnému povědomí a citu.¹² Autor parafrázuje klasický námět o čertovi a Káče. Inspiruje se Tylovými báchorkami (formou a podáním k nim přímo odkazuje)¹³, Kopeckého loutkovou hrou *Krásná Dišperanda*, pověstmi (o Záhořově loži, o čertově mlýně aj.). V dramatu je cítit také inspirace alegorickou hrou V. Dyka *Ondřej a drak* nebo moderními pohádkami bratří Čapků.¹⁴ Nejdůležitějším momentem je střetávání Martina Kabáta, s peklem, silou zastupující nacistické zlo. Za ideový smysl hry¹⁵ pokládá sám autor následující Kabátovu repliku: „*A ne a ne! V tomhle je celej ten váš kumšt, zpitomět člověka, udělat z něj ustrašený, zbabělý zvíře, mučit ho tak dlouho, až ztratí rozum i všechny smysly! A vy si myslíte, že pro tu hrůzu hned změknu a zpitomím... vy si myslíte, že poctivýho chlapa můžete jen tak zlehka ztumpachovět, že vám pro samej*

¹¹ Srov., tamtéž

¹² Srov. Píša, A. M. O dramatikovi Hrátek s čertem, doslov In *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 149 - 172

¹³ Na konci čtyřicátých let 19. stol. uvedl Tyl svou hru se zpěvy Čert na zemi, která stejně tak zpracovávala Němcové pohádku Čert a Káča. Tyl zde použil aktualizaci tradičního pohádkového námětu zacílenou proti tehdejší politické situaci. Analogie mezi autorským zaměřením Tylova a Drdova dramatu je velice zřetelná. Na konci 19. stol. byl stejný námět zdramatizován ještě Adolfem Wenigem jako libreto pro operu Čert a Káča Antonína Dvořáka.

¹⁴ Srov. Janoušek, P. Pohádka – nic víc, nic míň. *Divadelní noviny*, 2000, č. 20, s. 2

¹⁵ Drda (1965)

strach bude poslušně žrát z ruky? /.../“ (J. Drda, 1965, 75) V této replice je cítit hodně z toho, co pocívala společnost v době protektorátu. S myšlenkami Martina Kabáta se leckterý divák ztotožňoval, proto byla jeho postava tak univerzální a nadčasová. Svou velkou roli v tomto ztotožňování hraje také jazyk. Drda záměrně využívá obecnou češtinu, čímž své postavy také charakterizuje a ještě více je přibližuje divákovi.

Autor odkazuje na lidovou pohádku použitím známých motivů. Aktualizace lidové pohádky se v této pohádkové hře netýká jen výstavby pohádky. Aktualizace zde spočívá také v charakterizaci postav. Autor relativizuje divákovu zavedenou představu o pohádkových postavách - čertech, loupežnících, princeznách, andělech, poustevnících atd. -, a tím je přibližuje dnešnímu světu. Díky aktualizaci pohádkových motivů může dílo lépe promlouvat k současnosti. Drdovy pohádkové postavy tu mají ryze lidské vlastnosti, včetně neřestí a špatnosti, a řeší lidské problémy. Díky tomu přestávají být schématem, pohádkovým archetypem, ale skutečnou bytostí. Tak vznikají konflikty, které se v pohádkách běžně neobjevují.

Ustředním motivem hry je motiv čerta a Káči. Originalita komedie spočívá v jeho nebyvalém propojení s jinými pohádkovými motivy. Nejenže Drda spojuje tento motiv s jinými, ale navíc jej obohacuje a komplikuje vlastní invencí. Např. scény v Čertově mlýně, kde se Martin nechá připravit o úpisy, které od Káči dostane; nebo humorná pointa na konci příběhu, kdy Martin vtipně glosuje, jaké ho čeká peklo s Káčou, když ji z něj právě osvobodil atd.

Významnou aktualizací změnou je tu Drdovo pojetí pekla. Liší se od předchozích verzí námětu Němcové, Tyla i Weniga. V nich je peklo, které trestá panskou zvlí, pojímáno v podstatě jako spojenec utlačených lidí (nakonec jim pomáhá vlastně víc než nebe, jehož služebníci jsou často spjati s feudály a peklem hrozí). U Drdy znázorňuje peklo princip zla¹⁶ (nebe jako protipól znázorňuje princip opačný). Přesto boj o lidské duše neprobíhá mezi těmito dvěma silami, ale právě mezi peklem a člověkem (spřízněným s nebem - andělský posel tu připomíná úlohu deus ex machina). Jádrem hry je tedy *v konfliktu mezi lidstvím a nelidstvím*.¹⁷ Obraznost v lidové tradici, čehož si Drda s největší pravděpodobností byl vědom, nahlížela čerty spíše jako úsměvné tvory. Tohoto obrazu se držely zmíněné předchozí verze. V každé z nich se ze zdánlivě strašidelné pekelné bytosti stává přihlouplá oběť razantní lidové hrdinky. Tento obraz čertů nachází u Drdy obdobu ve

¹⁶ Autor se snažil tento princip co nejaktuálněji ztělesnit a zobrazit, proto je tu předkládán obraz pekla jako propracované, hierarchizované instituce.

¹⁷ Srov. Píša, A. M. O dramatikovi Hrátek s čertem, doslov In *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 149 - 172

dvou postavách venkovských čertů ve mlýně. Lidová obraznost si je v duchu sousedských povídaček polidštila (paralelu k nim tvoří anděl z nebes). Do Drdovy koncepce zobrazení pekla zapadá skutečnost, že motiv čerta s Káčou spojil s lidovou pověstí o Záhořově loži. Tím se posouvá sousedsky pojaté peklo k opravdovému obrazu hrůzy, který měl představovat svět nacistických okupantů.

Hra prošla mnohými dramaturgickými pojetími. Její alegorie dostávala nové významy. Přizpůsobovala se komunistickým idejím. J. Kunc píše v r. 1957 o přepracování pekelných scén tak, *aby ztělesňovaly válečné nebezpečí, které hrozilo se strany imperialistických velmocí*.¹⁸ Z dnešního hlediska se může ideové poslaní shrnuté v Kabátově replice jevit právě opačně, jako reakce na hrozbu komunistické diktatury. Závěr hry, kdy jsou poustevník i loupežník postaveni na stejnou úroveň škůdců a jsou Kabátem posláni k pokání prací, měl také různé konotace. V době uvedení hry byla podle Janouška¹⁹ tato scéna náznakem k mytizaci manuální práce v pozdější české dramatice. Při uvádění hry v době komunismu může z pohledu dneška tato scéna vyvolávat asociace k posílání tzv. třídních nepřátel na nucené práce. Tento výklad posílila i filmová adaptace J. Macha z r. 1956.

Hra je stále součástí dramaturgických plánů amatérských i profesionálních divadel. Za zmínku stojí např. inscenace Jiřího Menzela z r. 2000 v divadle Na Vinohradech.

2.3.2.2 Aktualizace v Českých pohádkách

Už názvem tohoto pohádkového souboru Drda sděluje, že se jedná o jakýsi druh „ohlasu“ tradiční české pohádky, tedy ne jen o soubor moderních pohádek. I v této práci Drda pozměňuje tradiční pohádkové náměty, navzájem je neobvykle kombinuje, čímž výrazně přispívá k jejich aktualizaci. Stejně tak uplatňuje charakterizaci postav. Pro pohádku netypické jsou i podrobnější popisy jejich zevnějšku. Ale i popisy krajiny, prostředí, přírodních jevů (jako východ slunce, příchod jara apod.), ovšem to je předmětem jiné kapitoly. V nejnovější české literárně historické příručce²⁰ jsou Drdovy

¹⁸ Srov. Kunc, J. Jan Drda, heslo In *Slovník soudobých českých spisovatelů : krásné písemnictví v letech 1918-45*. Díl 1, A-M Praha : Orbis, 1945, s. 115 - 119

¹⁹ Janoušek, P. Pohádka – nic víc, nic míň. *Divadelní noviny*, 2000, č. 20, s. 2

²⁰ Janoušek, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Díl I. (1945 - 1948). Praha: Academia, 2007

pohádky výstižně charakterizovány jako *autorské zpracování syžetů kouzelné pohádky s podtrhovanými rysy plebejskosti v typizaci tradičních pohádkových postav a situací /.../jako moderní autorská pohádky s folklorními prvky.*²¹

Drda ponechává tradiční svět pohádek, ale polidšřuje jej v intencích svého literárního stylu (své stylizace světa). Zvýrazňuje jejich sociální motivy a aktualizuje je k vyjádření dobových společenských a morálních otázek. Vzhledem k tomu, jak blízko měla k lidové slovesnosti a k lidovým tradicím jiná (předchozí) Drdova díla, nemůžeme se jednoznačně domnívat, že se Drda chtěl vyjádřit k aktuálním problémům, a tak si k tomu vybral českou pohádku. Mnohem pravděpodobnější je, že právě díky blízkému vztahu k pohádce a díky její znalosti dospěl k tomu, že v pohádkách je skryto mnoho materiálu, který je možno vzhledem k současnému světu aktualizovat. To je také ovšem typickým znakem pohádky (nadčasovost). Navíc od dob, kdy se pohádka dostala do literatury, má potenciál zobrazovat společenské rozvrstvení a tím společenské problémy. Nemůžeme tedy tuto Drdovu pohádkovou práci jednoznačně označit za prvoplánovou aktualizaci za účelem vyjádřit se k problémům doby. Takový punc si získalo toto dílo především v dobových sekundárních pracích. V dnešní době jsou Drdovy pohádky stále živé a oblíbené a málokterý čtenář v nich pocítuje aktualizaci společenských problémů jako jediný autorský záměr.

V díle *České pohádky* můžeme dobře pozorovat kontinuitu symbolů, motivů, témat a také postav, resp. jejich charakteristiku, typy, z předcházejících děl. *České pohádky* (a s nimi drama *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert*) jsou završením této kontinuity, kterou v uvedené linii tvorby můžeme sledovat.

Drda zde navazuje na originální práci s pohádkou, kterou započal v *Hrátkách s čertem*. Dokázal se díky lidovému slovesnému útvaru vyjadřovat k své současnosti a jejím problémům. V *Českých pohádkách* provádí Drda zásadní změny ve struktuře pohádky, jejích zobrazovacích možnostech a také v charakterizaci typů postav (pojetí postav). J. Voráček²² hovoří o souvztažnosti kompozičních a charakterizačních prvků v této práci. Podle něj je tato souvztažnost zdrojem aktuálních hodnot v Drdových pohádkách. Je tím myšlen velmi blízký vztah mezi změnami ve výstavbě pohádky a mezi změnami v charakteristice pohádkových postav. Jedno od druhého nelze oddělit a jedno ovlivňuje druhé. Nově pojaté postavy jsou v těsné souvislosti s výstavbou pohádky a přímo ji ovlivňují. Pozměněná kompozice zase může zpětně působit na jednání postav atd.

²¹ Janoušek, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Díl II. (1948 - 1989). Praha. Academia, 2007

²² Voráček, J. „České pohádky“ Jana Drdy a jejich vztah k lidové tradici. In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 3, Slavica pragensia III, 1961, s. 223-228

Podrobná kresba postav a uvádění různých charakteristických detailů nutí spisovatele měnit logiku děje a domýšlet ji v duchu pravděpodobnosti a věrohodnosti, čímž se odklání od fantazijního náčrtu a od své původní pohádkové fabule. Motivické změny Drda provádí nejvíce v místech, kde se mezi postavami vyhrocují protiklady (zejména sociální). Tyto změny jsou zásadní pro vztah pohádkové fabule ke skutečnosti, tedy pro oblast ideovosti pohádky.²³ Pro tradiční pohádku je příznačné určité oddálení od skutečnosti.²⁴ Folklorní pohádka pracuje s ustálenými schématy postav a děje. Těmito prostředky bývá vyrovnáván rozpor mezi pohádkovou fantazií a skutečností. Musí být aspoň částečně naznačen, pokud má pohádkové dílo zůstat pohádkou. Drda jej naznačuje, i když je pro jeho tvorbu typické stírání hranic mezi fantazií a skutečností. Právě proto, že používá tradiční lidové látky a motivy, může si dovolit je pozměňovat tak, že dochází k srozumitelné aktualizaci, a přitom je čtenářem původní výchozí materiál pocíťován. Rozpor mezi pohádkovou fantazií a skutečností je prováděn autorem přímo uvnitř díla.

Středem celého tohoto pohádkového díla je lidový hrdina (zastupující lidový živel). Je stavěn do opozice se světem bohatého panstva. Pro některé pohádky je tato opozice tematicky zásadní (*Český Honza, Dařbuján a Pandrhola, Jak princezna hádala, až prohádala* aj.), pro některé spíše okrajová (*Zlaté kapradí* aj.). Zejména v dobových kritikách byl tento moment vyzdvihován a ceněn a byl považován za jedinou myšlenku a smysl díla. Lidový hrdina byl brán jako jedinec, *kteřý svými morálními i povahovými vlastnostmi panstvo už od počátku příběhu převyšuje.* (R. Pytlík, 1960, 494) Plebejství postav, které se vyhraňuje proti aristokracii, je z těchto pohádek cítit. Konflikt mezi chudými a bohatými byl obecně v pohádkách často naznačován. V lidových pohádkách se lidový hrdina, i když se dostane k bohatství a k možnosti vládnout, často vrací po všech dobrodružstvích k svému lidovému původu. Je to moment, kterého Drda využívá k aktualizaci a který se objevuje skoro ve všech pohádkách v tomto díle. V důsledku toho se pak obvykle i pohádkové postavy uchylují k obyčejnému dělnému životu, např. čert (*Zapomenutý čert*) nebo princezna (*O princezně Jasněnce a ševci, který létal*).

Dvě základní složky aktualizace, zásahy do výstavby pohádky a do tradičních typů postav, nelze vzhledem k jejich souvztažnosti oddělovat a charakterizovat ji každou zvlášť. Je lépe ukázat je v jejich souvztažnosti na aktuálních motivech a tématech, které jsou v Českých pohádkách výrazně zastoupeny. Zásadní motiv vítězství lidovosti propojuje takřka všechny pohádky v tomto celku. Přesto můžeme tematiku pohádek ještě dále

²³ Srov. Pytlík, R. Pohádka a současnost. Česká literatura, 1960, roč. 8, č. 4, s. 492 - 498

²⁴ Srov. tamtéž

rozčlenit na užší aktuální témata a motivy, i když sledují mnohdy velmi podobné autorské cíle.

2.3.2.2.1 Proces „polidšťování hrdinů“

Motiv polidšťování v tomto ohledu úzce souvisí s prací - s manuální prací. Můžeme tak zde pozorovat zmíněnou návaznost na fejetony i na další Drdova díla. Téma manuální práce bylo ve fejetonech spojeno nejvíce s výtvarnou prací, nejčastěji se sochařstvím. Už zde směřovalo k manuální práci obecně. Práci Drda představuje jako životadárnou skutečnost. Manuální práce v jeho pojetí nejenže dává život neživé hmotě, zároveň se člověk při setkání s ní teprve opravdu stává člověkem. Drdovy postavy, jsou lidé, kteří práci milují, váží si jí, dokáží si ji užít a také se vysmějí každému, kdo nepracuje. Také proto jsou v Drdových pohádkách tolik zastoupena lidová řemesla - ševci, krejčí, kováři, pasáci, havíři atd. Práce je v Drdově stylizaci něco, co člověka posvěcuje, je pro něj přirozená. Vedlejší je v této chvíli skutečnost, že se takovéto Drdovo pojetí shoduje s komunistickým modelem práce proti příživnictví (momenty, které z Drdových pohádek vyzdvihovala dobová kritika). Lidská práce, obyčejná šikovnost a schopnost poradit si v každé situaci je tu dávána do protikladu k zahálce, nešikovnosti, lenosti a zpanšřelosti bohaté vrstvy, která má peníze.

To, co je naznačováno např. v pohádce *Český Honza* v replice kováře Kujbaby: „/.../ Kdyby mi tak někdo řekl: Kujbabo, tuhle máš hromadu železa, od neděle do neděle tisíc radlic vykovej! Panečku, to by byl svátek, to bych zas jednou věděl, že jsem opravdu člověk!“ (J. Drda, 1977, 91), to Drda tematizuje v pohádce *Zapomenutý čert*. Motiv manuální práce, která je podle Drdy rozhodující pro lidský druh, se v této pohádce výrazně zapojuje do motivu polidšťování čerta. To, co je ve fejetonech a v následujících dílech symbolem zživotnění, a to, s čím se na cestě svěruje Kujbaba svým druhům, je v *Zapomenutém čertovi* tématem celého příběhu. Proces polidšťování čerta tu má reálnou podobu i stylizované psychologické pozadí.

V příběhu se střídají činitele, které mají vliv na čertovu proměnu v člověka. Mění se postupně pod lidskou rukou baby Plajznerky (zpodobení rázné, zkušené lidové hrdinky), ovlivňuje je také prostředí. Čert díky babě objevuje svět lidí a jeho duše neposkvřněná tímto světem se mění.²⁵ Čert, stejně jako vyrůstající dítě, vnímá všechny drobné detaily a lidský svět má pro něj ohromné kouzlo (tím je ovlivněno i autorovo jazykové vyjadřování v této pohádce). Díky postavě čerta a jeho objevování světa se tu plní autorův záměr vyzdvihnout lidský svět jako ideální, v závěru je tento záměr ještě

²⁵ Čert a baba byly dvě oblíbené figurky sousedských lidových her.

podtržen přímou konfrontací zlidštělého čerta s peklem.

Drdův konkrétní časoprostor v pohádkách nijak neomezuje jeho fantazii.

V tradičních pohádkách je fantazie spojena s nadpřirozenou mocí pohádkových bytostí nebo je prostředkem k odstraňování překážek, které jsou pohádkovému hrdinovi kladeny do cesty. Není časté, aby se projevovala jako výraz lidské touhy, která by se mohla někdy realizovat.²⁶ V tomto smyslu ji často ve svých pohádkách využívá Drda.²⁷ Příkladem takové neomezenosti fantazie je právě polidštění čerta. Takovýto fantastický vývoj musí nutně zasáhnout do výstavby tradiční pohádkové fabule i do tradičního pojetí pohádkových postav. Drda to provádí velmi nenásilně.

Motiv dvojice čerta a baby se objevuje v lidových podáních (srov. české přísloví „Kam čert nemůže, nastrčí babu.“, srov. též *A byl by tak žil /.../ nepřijít mu do toho, jak už to bývá, baba.* (tamtéž, 62). Drda příběh uvádí do venkovského prostředí, do staré hájenky, prostředí děje se všemi znaky lidského obydlí. Do obydlí zasadí čerta (Trepifajksla), pohádkovou bytost. Představí ho v celé pohádkové podobě (schopnost proměňovat se, strašit atd.), přesto - pro Drdu typicky - v podobě zlidštěné: *Jak padla jeho hodina, strhl se rámus, jako když se železo po železe válí, také pouštěl kalafunové blesky a smradlavé pekelné pšouky, a když nepršelo, lítával někdy kolem chalupy jako bezhlavý pes nebo ohnivé pometlo. Víc toho z čertovského řemesla neuměl, leda nějaké menší čáry a kouzla, jaké trefí i leckterá vesnická čarodějnice, a trošinku šidit kartami.* (Drda, 1977, 61) Dále autor pokračuje v jeho charakteristice, která ovlivňuje další změny, ve větách jako např.: */.../a třebaže mu práce na sto honů smrděla, /.../; /.../čerti sami od sebe žádnou lidskou práci neumějí, /.../; Ale protože taky máloco dělal, krom lámání dříví v lese, a jinak jenom posedával nebo polehával, přece jen se silami vystačil, /.../ (tamtéž) Do děje je uvedena baba Plajznerka.²⁸ Dochází tím k podstatnému oživení hlavního motivu. Postava baby Plajznerky má nejdůležitější podíl na procesu polidštění čerta prací („*Tak jdou, pomůžou člověku, ať se s tím netahám sama!*“ (tamtéž, 64)*

Pokud sledujeme vznik a vývoj tohoto procesu, všimneme si, že je výsledkem autorovy promyšlené kompoziční výstavby, v které má každý detail svou důležitou úlohu. Plajznerka vaří houbovou polévku, jejíž vůně čerta přiláká a nakonec ji neodolá. Toto je

²⁶ Srov. Voráček, J. „České pohádky“ Jana Drdy a jejich vztah k lidové tradici. In *Acta Universitas Carolinae. Philologica* 3, Slavica pragensia III, 1961, s. 223-228

²⁷ Tato věc se hodí spíše jako jedna ze složek do obecných poznatků o Drdových pohádkách v kap. 3.3.2. Ale je tak bezprostředně spjata právě s touto dílčí prací z *Českých pohádek*, že je uvedena zde.

²⁸ Trepifajksl má strach, že se na něj nakonec v pekle nezapomnělo a že přichází zástupci pekla. Posléze se mu odhalí ženská postava (srov. zmíněné přísloví).

první náznak toho, jakým směrem se bude postava čerta vyvíjet. Plajznerka začíná o Trepifajksla pečovat, shání mu šaty. Toho je využito k jeho zájmu o běžnou domácí práci: *Nějaké mužské práci se naučit musel, když chtěl být s bábou zadobře.* (tamtéž, 71) Proces zlidšťování pohádkového typu probíhá dvěma směry. Jednak vnějším (čert je upravován do lidské podoby, dostává lidské jméno): „*Vědí co, já jim budu raději říkat Mates, /.../*“ (tamtéž, 65) (Drda do charakterizace postav opět zasahuje i jazykem - onikáním odkazuje na konvence 19. stol., kdy se pánovi onikalo); */.../sek! a už se ocas válel na zemi, jako by nikdy k Matesovi ani nepatřil.* (tamtéž, 69) ; */.../ale najednou rup! a pravý roh odskočil od hlavy jedna radost! Zůstala po něm u samých vlasů jen střepinka, která se beze všeho pod čepici vejde. Mates si na chvíli sedl, aby se vzpamatoval, a po chvíli to zkusil i s tím druhým. A zase rup! a bylo pomůženo!* (tamtéž, 70). A jednak vnitřním (čertův zájem o lidskou práci a o svět lidí obecně, sblížování se s Plajznerkou). Oba tyto směry jsou propojeny a navzájem podmíněny - Plajznerka zaujala čerta vnějšími podněty, které byly důvodem jeho vnitřních psychologických projevů. Psychologii proměňujícího se čerta Drda nejvýrazněji ukazuje na jeho poměru k řemeslu, které se svou podobou nejvíce blíží jeho pohádkovému původu. Zaujalo ho kovářské řemeslo a vše, co je s ním spojené, tj. oblíbil si kováře, kovářské pivo apod.: *Ze všeho nejlíp se mu zalíbila kovařina, snad proto, že v kovárně se dmýchá do ohně jako v pekle, /.../* (tamtéž, 72) Díky této přirozené zálibě je čert přijímán do pracovního týmu (*Mistr zíral jako z hrušky spadlý, takového kováře na moutě duchu jakživ neviděl!* (tamtéž, 75) a také mezi ostatní lidi ze vsi (Dalskabáty): */.../a přitom se skamarádil s kopou mužských z Kácíně i z Dalskabátů a pochytil od nich mnoho moudrých i prostořekých mužských řečí i móresů.* (tamtéž, 76) Závěrečný konflikt, kdy se Mates dostane do pekla, je jakýmsi prověřením zlidštělého čerta. Konfrontuje se tu s prostředím a návyky, s kterými se ještě na začátku příběhu ztotožňoval: */.../a nejmladší čírřata se mu vyšklebovala, že smrdí člověčinou. nikde vlídný pohled, vlídné slovíčko, to holota čertovská ani neumí!* (tamtéž, 79); */.../Mates sám za ta dlouhá léta odvykl pekelnému puchu a smradu a ten ho teď dusil a štípal do očí, div se mu zvracet nechtělo.* (tamtéž, 80); *Občas se ohnal (luciper), některá moucha mu uvízla mezi drápy, a tu ji luciper s chutí schramstnul jako rozinku. Jak se na to Mates koukl, žaludek se mu začal nepokojit.* (tamtéž) V samotném konci příběhu je čert poslán z pekla pryč a je definitivně vyřazen z okruhu nadpřirozených bytostí: (Mates): „*A kdybych takhle jednou za rok mohl mrknout za kamarády do dalskabátské hospody...*“ „*Pokoušet je?*“ „*I kdepak, potěšit se!*“ *Tu se vztyčil ten nejstarší luciper a zařval, až mu z hrdla plameny vyšlehly: „Žeňte ho z pekla, mizeru! To není žádný čert! Vždyť nám ho ta baba dočista počlověčila!“* (tamtéž, 82) Jeho závěrečný popěvek dokládá jeho začlenění do lidského kolektivu: „*Koprovou*

s knedlíkem, jó, tu já mám nejradši!“ (tamtéž)

Jedním z nepřehlédnutelných detailů je postavení vypravěče v nahlížení procesu čertova polidšťování. I když je to pouze drobný detail, jistě stojí za zmínku. Vypravěč se nenásilně přizpůsobuje ději i postavám. Ve chvíli, kdy Plajznerka přejmenuje Trepifajksla na Matese, respektuje tuto změnu i vypravěč a svou postavu už nenazve jinak. Není to případ pouze této pohádky. Objevuje se i v jiných. Drda se tak (velmi pravděpodobně) záměrně chce přiblížit spontaneitě lidového vyprávění. Běžný čtenář si tohoto detailu nevšimne, ale pro vnímání drobné psychologie příběhu je důležitý.

Pohádka *Zapomenutý čert* byla samotným autorem dramaticky zpracována pod názvem *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (prem. 1959). Pojetím se blíží spíš *Hrátkám s čertem*, i když je tato pohádková hra složitější v motivech, zápletkách i postavách. Vlastní námět z *Českých pohádek* autor rozvedl a příběh zkomplikoval. Je zde opět cítit jakási formální návaznost na Tylovy dramatické báchorky. Postava Plajznerky působí svou samozřejmou činorodostí a obětavostí jako analogie k postavě Martina Kabáta. Nezastává se jen lidských bytostí, ale zde i samotného čerta, kterého chrání před peklem. Můžeme tu objevit i další analogie k postavám s *Hrátek s čertem*, jako např. postava pokryteckého kostelníka (srov. postavu Školastyka), líného komedianta (srov. postavu Sarky - Farky) či zástupce pekelné byrokracie atd. Nově pojatá je postava pokušitele. Dábel tu vystupuje ironicky jako farář a snaží se ve vesnických lidech probudit vášně a pudy, poštvat je proti sobě navzájem. Postava vesnického faráře je už v knižní předloze této hry naznačována jako pokrytec, který lidi spíše děsí, než aby jim svým kázáním pomáhal. Tento motiv Drda rozvádí a staví do protikladu se solidaritou a pospolitostí vesnických obyvatel. Právě tyto jejich vlastnosti jsou obranou proti peklu. Trepifajksl je (lidské vlastnosti) ve své proměně přijímá za vlastní a spolu s prací se díky nim polidšťuje.

Odlíšný způsob k vyzdvihnutí lidské manuální práce a její přirozenosti v životě člověka (až jako distinktivní rys lidství) volí Drda v pohádce *Jak šel Honza do Lenoráje*. Hloupý Honza, první varianta typické postavy českých pohádek (druhou variantou je zmoudřelý, rafinovaný a statečný Honza²⁹), je líný a veškerou svou sílu vynakládá na

²⁹ Srov. Horák, J. *Český Honza*. Praha: Albatros, 2005; Jiří Horák ve své knize českých pohádek *Český Honza píše: Všichni ho znáte, protože jste o něm jistě již mnoho slyšeli. Leccos o něm povídají: tu prý něco provedl, tam prohloupil, jindy zase zapomněl, nebo něco špatně vyřídil. Ale uslyšíte také, jak udatně bojoval, aby vysvobodil princeznu, jak závodil a předstihl cizí pány i syny královské, jak moudře panoval, když se stal králem.* (s. 284); *!.../Honzička mladého, pošetilého neotesánka, Honzu rytíře a bojovníka !.../ najdete v těchto pohádkách.* (s. 287)

vymyšlení způsobu, jak se práci vyhnout. Uvěří hospodskému prášilovskému vyprávění o Lenoráji, kde se nesmí pracovat, kde lítá pečená drůbež do úst a rostou koláče na stromech. Je přesvědčen že „svůj“ Lenoráj najde a už nikdy se nebude muset setkat s prací. Tímto námětem Drda paroduje lidskou lenost a v kontextu všech pohádek ji dává do kontrastu s čínorodostí a přirozenou aktivitou, která je základem rozvoje osobnosti. Podobnou, i když moudřejší postavou, je Kuba z pohádky *Jak Kuba parohatou princeznu léčil*, který si vybírá řemeslo, při kterém je nejméně fyzické aktivity. O podobnosti námětů můžeme hovořit také v případě pohádky *Konec Skoupé Lhoty*. V ní autor popisuje obchodní praktiky lakomých obyvatel vsi, kteří rozprodají veškerý svůj majetek, aby nemuseli pracovat.

2.3.2.2.2 Podoba „vzpoury proti panské zvůli“

V klasických pohádkách se objevuje motiv dobrého a spravedlivého krále vstřícného k poddaným, ba krále lidového původu. Už byl nastíněn dvojí typ českého Honzy, zjednodušeně - hloupý a chytrý. Druhý typ Honzy bývá v lidových pohádkách strůjcem vítězství dobra nad zlem, symbolizuje lidovou moudrost a prozíravost. V okamžiku, kdy Honza vítězí nad nadpřirozenými silami, vrcholí pohádkový děj. Zásluha je odměněna, znamená to, že Honza se stává králem a uzavírá sňatek s královskou nevěstou. Tento typ Honzy je titulním hrdinou pohádky *Český Honza*.

V Drdově pohádce není postava Honzy pojata jako pohádkový typ, ale jako typ „zlidštělý“ (v souladu s Drdovým způsobem práce s pohádkou). Honza tu nebojuje za zájmy pohádkových bytostí či jednotlivých osob, ale staví se do středu lidového kolektivu téměř jako jeho vůdce či aspoň mluvčí: */.../ zeptal se Kujbaba Honzy, kterého všichni považovali za svou hlavu.* (Drda, 1977, 93) (Uvedený úryvek je zároveň ukázkou, jak krátce a výstižně uměl Drda popsat vztah mezi postavami.) Důvody, kvůli nimž se rozhodl bojovat, jsou spojeny s osudy mnoha lidí. Pozměněná charakterizace lidové postavy Honzy se vyhraňuje proti rovněž neobvykle pojatým pohádkovým postavám královským (král Lamprechtus a jeho dcera Eufrozína). Jejich postavy ztělesňují zhoubnou panskou zvůli, jsou zlí a krutí k poddaným. Dvořané jsou tu zobrazováni s vyloženě satirickým záměrem.

Důležitá je v této pohádce také úloha pomocníků hlavního hrdiny, kteří v lidových podáních zůstávají od začátku až do konce příběhu součástí nadpřirozeného světa a hlavní hrdina, zástupce reálného světa, bývá ve své roli osamocen. V této pohádce tomu tak není.

Honzovi pomocníci (inspirovaní Erbenovými postavami Dlouhého, Širokého a Bystrozrákého) patří do běžného světa, ne do nadpřirozeného. Mají sice pohádkově neobvyklé vlastnosti, ale reálnější, než je tomu u Erbena. Jsou to lidské typy řemesníků a jejich plebejská lidovost je Drdou záměrně vyzdvihována v charakteristikách: *Ten hromotluk, Petr Kujbaba, byl kovář, a síly měl v sobě tolik, že dokázal perlíkem kovadlinu na sáh do země zarazit a podkovu roztrhl jako preclík.* (tamtéž, 91); *Matěj Valihrač, ten tloušťík, byl sladovnický: „A já zas dovedu do sebe celou várku piva na jeden ráz vsrknout, jako kdyby to jedna sklenička byla. A kdybych chtěl, zas bych ji uměl z huby dostříknout až tamhle do koruny toho nejvyššího smrku!“* (tamtéž); *Kuba Hnípírek, ten hubeňour, byl krejčí /.../ Ale když spustil skočnou, to se nikdo v klidu neudržel, ba i ty staré báby, co vysedávají na lavicích kolem kamen a co jim ze všech oudů slouží už jen jazyk, se začaly vrtět a natřásat sukně.* (tamtéž, 91 – 92) Erbenova trojice klasických postav byla prostředkem ke splnění určitých úkolů. Postavy Honzových pomocníků se podílejí na důležitých dějových a myšlenkových konfliktech. Jejich sociální role (řemeslníci bez práce), důraz na jejich mimořádné dovednosti (vždy souvisí s jejich řemeslem), to jsou věci, kterými autor míří k nejdůležitějším situacím spojeným s největší aktivitou lidového živlu - s bojem proti panské nadvládě (ze strany nebezpečného loupeživého rytíře Brambase i ze strany arogantní královské dvojice). Motiv lidového živlu, jehož aktivitu probouzí ústřední čtveřice hrdinů, se poprvé objevuje příznačně při popravě na náměstí. Honza s pomocníky prostírá pomocí jednoho z kouzelných darů na popravišti maso - pokrm zakázaný králem. Tento dějový moment spouští první vlnu odporu proti panské nadvládě. Kdyby postavy pomocníků pocházeli v této pohádce z jiné společenské vrstvy nebo kdyby patřili do světa nadpřirozených bytostí, nemohly by takovouto funkci plnit. Jejich původ a jejich reálnost se uplatňuje zejména po vrcholném dějovém (výstavbovém) zvratu, kdy pohádka přestane být pohádkou a stává se z ní obyčejný příběh.

Autor se prakticky drží klasické výstavby pohádky - s drobnými epizodami a odbočkami - (Honza musí odejít z domova, potkává pomocníky, dostává kouzelné dary, přemáhá zlo - draka). Při zápase s drakem selhává kouzelný prostředek (kouzelná kabela s husary), osvědčený prostředek i v jiných pohádkách, což znamená, že Honza musí přemoci draka vlastními silami s pomocí svých kamarádů. Tento detail není samoúčelný. předznamenává významnou změnu ve výstavbě pohádky, která ve vyprávění příběhu zanedlouho přijde. Vše směřuje k zásadnímu zvratu. Záhy po tom, kdy je drak přemožen, končí veškerá pohádková kouzla, která doposud hlavním hrdinům pomáhala. Honza přichází definitivně o kouzelné dary (všechny jsou zničeny a znehodnoceny). Zbývá poslední kouzelný prostředek - kouzelná píšťalka (motiv, který propojuje hlavního hrdinu

s domovem), kterou Honza použije jako poslední pomoc. Tento moment je zásadním zvratem ve výstavbě pohádky a předělem v jejím pojetí: *Honem sáhl do záňadří... byla tam! Celý šťastný ji popadl a zapískal, až král Lamprechtus leknutím nadskočil. Jen hvízdal, najednou před Honzou stál starý vandrovník. Honza ho samou radostí objal: „Kmotříčku, poraďte, co teď?“ Starý kmotr pokrčil rameny: „Honzíčku, tys byl moc lehkomyšlný, a daru, cos měl, sis nehleděl! Ubrus roztrhali dvořani na nitky, kabelu shořela v krbu, kouzelný plášť, to ještě nevíš, sebrala voda. Tak vidíš, Honzo drahá, pohádky je konec!“ „Ale co s tím loupežnickým králem?“ „Vždyť ti říkám, že je pohádky konec! S tím si poraďte sami!“ Dořekl, utrl Honzovi píšťalku s krku, a v tu ránu zmizel. (tamtéž, 112 – 113)*

Za pomoci charakterizace postav, které od začátku působí víc reálně než pohádkově a jakoby pouze obklopeny kouzly, se tu příběh posouvá od fantazie ke skutečnosti. Už dříve v textu vypravěč naznačuje jakýsi rozpor mezi pohádkovostí a reálností vyprávění, jako např.: *Honza si v tu chvíli připadal jako spadlý z nebe. Princezna Eufrozína, zlatovlasá a modrooká, se na něj nebesky usmívala, dvořani mu lichotili, lid mu provolával slávu, všechno to bylo jako v té nejkrásnější pohádce. (tamtéž, 103)* Postava zvláštního kmotra, který plní funkci zrušení pohádkovosti příběhu, připraví nový způsob nahlížení na další dění ve vyprávění. Tím pádem i zlo v této pohádce dostává reálnou podobu. Král s princeznou a všichni dvořané utečou: *Co si lidé s loupežníky počnou, to jim bylo docela jedno, jen když sami zachrání krk a dobré bydlo. (tamtéž, 113)*

V této pohádce Drda asi nevýrazněji a zcela odkrytě zasáhl do klasického pohádkového syžetu. Zbytek příběhu, jeho ideové vyhocení, se tak odehrává v reálnější podobě. Podle Radko Pytlíka přestává být postava Honzy v tomto okamžiku pohádkovým hrdinou a stává se jen schématem³⁰. Ale nesmíme zapomínat, že v souladu s Drdovým pojetím postav je Honza netypickým pohádkovým hrdinou už od začátku vyprávění. Po tomto výstavbovém zvratu se tu objevují motivy, které jsou pro lidové pohádky velmi netypické. Hlavní hrdina odmítá dál bojovat: *Za chvíli ho někteří lidé poznali, obstoupili a začali prosit: „Honzíčku zlatý, když jsi dokázal zabít draka, pomoz nám i tentokrát!“ „Milí braši, pohádky je konec!“ usmál se smutně Honza, „já jsem o všechna kouzla přišel, teď jsem prachobyčejný člověk jako vy!“ (Drda, 1977, 113)* Nakonec je Honza svými druhy přesvědčen o nutnosti aktivního odporu proti loupežníkům. Tohoto kritického dějového okamžiku je využito k výrazné aktualizaci děje. Je tu naznačována síla lidské solidarity a jednotnosti, která připomíná typická období národních dějin (Voráček, 1961, 224): *Celé město se v jeden ráz pozvedlo, když slyšeli, že je povede Honza, který zabil draka. Honza*

³⁰ Srov. Pytlík, R. Pohádka a současnost. Česká literatura, 1960, roč. 8, č. 4, s. 492 - 498

poručil otevřít všechna královská skladiště a rozdat lidem potraviny, aby se posílili do boje. Na ulicích se pekli skopci, na křižovatkách se otáčely rožně s volskými kýtami, a kdo si řekl, tomu kuchaři uřízli pořádný kus horkého masa. Kováři v čele s Kujbabou celou noc bušili do ocele, okovávali selské cepy, ostřili píky a šavle, na dlouhá bidla připevňovali železné háky, aby se do rána na loupežné rytíře připravili. /.../Když loupeživí rytíři vyrazili na koních proti Honzovým lidem, začala taková motanice, že to svět neviděl! (Drda, 1977, 114 – 115) Po porážce loupeživých rytířů se objevují opět postavy krále a jeho dcery. Vzpoura lidí, obyvatel města, tak může být dovršena. Autor zde opět upomíná na to, jaký charakter má druhá část příběhu: „Dejte pokoj, pane králi! Cožpak jste od mého (Honzova) kmotra neslyšel, že už je těch pohádek konec? Ta bitva, to už nebyla žádná pohádka!“ (tamtéž, 116) Touto replikou autor nepřímou vyjadřuje, že záměr, který tímto příběhem uskutečňuje, není možné zrealizovat v rámci zákonitostí pohádkového žánru. Tím také obhajuje svůj neobvyklý zásah do výstavby pohádky. Definitivní potrestání reálného zla je na konci příběhu nevyhnutelné: *Král Lamprechtus chtěl honem ještě něco říci, ale lidé už s ním neměli trpělivost. Obklopili ho, někdo mu strhl korunu, druhý pláští, třetí ho vyzvedl do vzduchu, a tak si milého krále podávali nad hlavami jeden druhému, až jej donesli k vodnímu příkopu u brány. Tam s králem Lamprechtusem šmejkli docela neuctivě do vln jako s haraburdím, které už nikdo nepotřebuje.* (tamtéž, 116)

Samotný závěr pak podtrhuje to, co je vlastně podstatou celého boje, co má spojoval všechny lidi s hlavním hrdinou, to, že lidový hrdina je díky svému původu automaticky mravně výš než panstvo³¹ a že jeho postavení je v tomto časoprostoru přirozené a ideální: „Ať žije Honza! Ať žije Honza král!“ *Honza vzal korunu do ruky, prohlédl si tu zlatou obroučku pěkně zblízka a povídá: „Jakýpak král! Vždyť bych byl lidem pro smích! Já jsem Honza, to mi stačí...“* A šup, hodil korunu za Lamprechtusem do vody, jen to žbluňklo. /.../ *Honza popadl Markýtku, zatočil se s ní, až se jí sukně rozevlály, a z náručí ji nepustil, dokud kohouti nekokrhalí.*³² Závěr je velmi typický pro dobu, obsahuje mnoho znaků plebejskosti (král je vyhozen, protože feudálové už nejsou potřeba, staré tradice se zesměšňují).

Podobný dobově zaktualizovaný motiv „spravedlivého krále lidového původu“ (s důrazem na třídní původ se budoval „lidovědemokratický“ stát), který se dokáže postavit proti panské nadvládě, se objevuje i v jiných pohádkách, ovšem už ne jako motiv ústřední

³¹ Srov. Pytlík, R. Pohádka a současnost. Česká literatura, 1960, roč. 8, č. 4, s. 492 - 498

³² Drda (?), s. 116 - 117

jako v pohádce Český Honza. Jednou z pohádek, která tento motiv zpracovává je pohádka O Matějovi a Majdalence. Hlavním hrdinou je postava chudého Matěje, který projde loupežnictvem (jako jejich učedník) až do královského prostředí, resp. do královského vojska. Autor zde vykresluje postavy vysoce postavených, ale profesně neschopných královských jenerálů, kteří zneužívají svých pravomocí a okrádají vojáky. Matěj je schopen postavit se do čela vojáků a svrhnout jenerály: *./.../a rozezlení vojáci, kteří by za Matěje ruku do ohně vložili, začali jenerály honit jak zajíce, a koho chytli, toho na místě potrestali. Matěj poručil celému vojsku nastoupit, z každého regimentu vybral toho nejstatečnějšího, a tomu dal jenerálskou šavli. ./.../Když tohle všechno uslyšel král, chytal se za hlavu, kde prý to bylo jaktěživo slýcháno, takhle jenerály porubat, a ze sprostých kmánů jenerály nadělat.* (tamtéž, 27 – 28) (V určité míře se v tom také odrážejí představy o lidové armádě, v níž sloužili lidé bez předchozích zásluh.)

Motiv zneužívání moci je použit také v pohádce *Jak Kuba parohatou princeznu léčil*: *Ukázalo se, že na kraji městečka je zámek a na tom zámku tuze pyšná a domýšlivá knížecí dcera. Ta si pro svou kratochvíli vymýšlela všelijaké radovánky a výstřednosti a soužila tím lidi ve městečku.* (tamtéž, 268) Kdokoliv z anonymních poddaných by se neodvážil vzepřít se její vůli. V boji proti tomuto zlu vyrazí opět hrdina (Kuba), který má k dispozici kouzelné prostředky (kouzelná jablka, po kterých narostou parohy). Ty využije k potrestání knížecí dcery. Spouští se lavina a lidé, spojení v jeden celek, se nezdráhají projevit nevoli a nebojí se jí vysmát: *Novina o tom, že princezna zparohatěla, běžela do širého vukolí rychleji než vítr. Lidé, co šli z kostela, ji zanesli do vesnic, a tak ze všech stran běžela k zámku mračna lidí, jako kdyby hořelo. Každý chtěl vidět tu ukrutnici potrestanou a nic nebylo platné, že drábové zkusili lidi před zámkem rozhánět. Drábů bylo jen dvacet, lidí na tisíce, a když proti lidem vytáhli stříkačku, aby je aspoň proudem vody od zámku odehnali, lidé jim stříkačku rozbili na třísky a drábům jejich vlastními lískovkami našvihali.* (tamtéž, 271) (motiv upomínající na scény z *Českého Honzy*, v té době velmi oblíbený, srov. filmová pohádka *Princezna se zlatou hvězdou*, kde chůva praví: „*Hnal je všechen lid...*“) Kuba jde na jistotu léčit knížecí dceru jetelem: „*Ráda jetel?*“ *zeptal se jí Kuba pěkně nahlas, aby to všichni slyšeli. ./.../ „I kdepak, ta jetel nerada!“ začali lidé křičet v zástupu. „Ráda, ráda, jen počkejte, jak se bude pěkně pást!“* (tamtéž, 275) Ustupuje tu všeobecný, samozřejmý respekt z šlechty (vrchnosti a panstva obecně). Pokud vrchnost chybuje, nebude jí to odpuštěno, přirozená autorita vyplývající z postavení ustupuje.

Aby mohl Drda postihnout co nejvíce současné jevy ve společnosti, vybíral si k tomu takovéto náměty, v nichž vždycky vítězí lidovost a přirozenost hrdinů a jejich

dělný život nad - podle autora a zejména podle dobové kritiky - nepřírozeností a neautentičností zástupců vrchnosti nebo zlých nadpřírozených bytostí. V kritikách se můžeme dočíst např.: *Je to většinou hrdina lidový, jemuž nestačí, aby podobně jako jeho folklórní předchůdce usiloval o vědomí rovnoprávnosti s pány. Svými morálními i povahovými vlastnostmi panstvo již od počátku příběhu převyšuje.* (Pytlík, 1960, 49 (srov. níže); *...(lidoví hrdinové) rostou a tříbí svoji bystrost tělesnou prací, proto jsou mezi nimi slavní chytráci a vtipálkové, kdežto králové a páni, kteří nepracují, upadají a vtipní nejsou. Humor roste zdola, z lidu, mezi pány jsou suchaři, domýšlivci zlí, podvodníci a věrolomní.* (Polák, 1960, 494)

Tento zaktualizovaný motiv nejvíce nahrává tzv. „třídnímu“ pojetí pohádek. Musíme vzít ale v potaz, že např. námět pohádky *Český Honza* se stejnými scénami (jako je např. masová hostina na popravišti uprostřed náměstí plného lidí) měl Drda připraven už před napsáním komedie *Hrátky s čertem* jako první verzi alegorie vůle člověka postavit se zlu. To nás navádí spíše k tomu vnímat zpanštelost ne jako „třídní“ zlo, ale jako zlo obecně. Je to taky důvod, proč i ve filmovém zpracování (*Z pekla štěstí*, 1999, r. Zdeněk Troška) působí vzpoura proti panské zvlí jako obecně lidský boj proti zlu, nikoliv jako - v třídním pojetí - boj lidových vrstev proti aristokracii.

2.3.2.2.3 Sociální protiklad chudých a bohatých (urozených a neurozených)

Další aktuálním motivem, který se objevuje v českých pohádkách je motiv sociálního protikladu chudých proti bohatým. Svou charakterizací pohádkových typů, postav, Drda postihuje také sociální rozdíly, resp. rozdíl mezi chudáky a pány (bohatými). Nejedná se tu o vzpouru proti panstvu, tak jako v předchozím výrazném motivu, ale o kritiku bohaté vrstvy, tj. tedy „nelidové“, nemající lidový původ. Tento aktuální motiv má v sobě nejvíce plebejskosti. Ukazuje se v něm, což bude doloženo na konkrétních příkladech, charakter lidového hrdiny, který je vlastně šťastný a bohaté může litovat. Chudá vrstva je dáována do kontrastu s bohatou, aby byly rysy, které zvýhodňují chudou vrstvu, zřetelné a dobře rozpoznatelné. Ukazuje lidový původ a s ním spojenou chudobu jako přirozenou a bohatost, event. bohatost i urozenost, jako pro člověka nepřirozenou. Tento motiv se objevuje nebo je alespoň naznačen prakticky ve všech pohádkách z *Českých pohádek*. Pro některé je tematicky zásadní, v některých se objevuje jako dílčí motiv.

Výrazně se projevuje v pohádce *Jak princezna hádala, až prohádala*. Chudý pasák

prasat Ondra jde zkusit štěstí (srov. Andersenův *Pasáček vepřů*). Postava Ondry je typem, který vychází ze zmiňovaného druhého typu Honzy (tedy takový, který vystupuje v pohádce Český Honza), chytrý a důvtipný. Je to přesně ten typ, který v této pohádce „svými morálními i povahovými vlastnostmi panstvo již od počátku příběhu převyšuje“ (Pytlík, 1960, 494) (viz níže). To je také základní myšlenkou této pohádky, která ji rozvíjí a svým příběhem dokládá. Ondra se rozhodne, že se zúčastní hádankového souboje s princeznou, který už tolik lidí prohrálo, a zaplatilo tak uříznutím uší. Jeho postava je kladena do zámeckého prostředí, konfrontuje se s urozeností a stačí mu často jen jeho prostá přítomnost, aby pány zesměšnil: „*Co tu děláš, mezuláne?*“ *spustil na něj (na Ondru) hrozitánský granátník v medvědí čepici, „kterýpak princ z Nemanic tě tu vytrousil?“ „Nejspíš je to mezek, a přijel na něm nějaký pán z Hadropletova! Podívej se, jestli nemá v hubě uzdu!“ chechtal se druhý granátník, až mu vysoká medvědí čepice na hlavě nadskakovala. Co teď? /.../Ondra prasák směle zadupal jasanovými dřeváky na mramorovém schodišti a pustil si to rovnou mezi ty dva granátníky. „Kam se tlačíš, skrčku?“ křikl na něho levý granátník neurvale a chňapl Ondru za límec, až stehy začaly praskat. „Jdu si dát uříznout levé ucho, vaše dlouhatánskosti!“ uklonil se mu Ondra ponížene, ale v očích už mu hrálo, sto čertů. „V dřevácích, ty trulante venkovská?“ rozchechtal se voják, „dotedka jsme vyhazovali samé prince a barony! S menšími zvířaty jsme se vůbec nešpinili! Princeznu Rozmarýnku raní mrtvice, až jí tam zacvrnkáš na parketách těmi svými dlabanci, a pak ti uříznou obě uši i s nosem najednou!“ „I at,“ nedal se Ondra, „co se dá udělat dnes, nemá se odkládat na zítřek!“ (Drda, 1977, 171 – 172)*

Hádky, na kterých skončila řada urozených zájemců, jsou pro Ondru dětské a jednoduché: *Vždyť u nich v Nepřejově takovýmihle hádankami trápí učitel prvňáčky!* (tamtéž, 180) To odpovídá i tomu, co vykládá Polák³³ ve své dobové recenzi o humoru „rostoucím zdola“: „*/.../Které zvíře pije nejdražší nápoj?*“ *I touhle hádankou si byla princezna před svými hadači jista. Ti všelijací barónci a princátka jeden jako druhý hádali, že ušlechtilý kůň, protože těm pánové dávají na rozohnění jiskřivé uherské víno. Ale Ondrovi prasákovi uherské víno ani na mysl nepřišlo. Usmál se jedním koutkem úst a řekl: „Blecha. Ta přece pije lidskou krev!“ /.../Princezna jen mrzutě přikývla, že má Ondra pravdu. Ach, kdyby to jen věděla, že zrovna touhle hádankou častuje holič každou sobotu nepřejovské sedláky!* (tamtéž, 176 – 177) Je rozhodně zajímavé si povšimnout, jak si autor k záměru vyjádřit základní myšlenku pomáhá také jazykem. Čtenář podvědomě vnímá expresivně zabarvené výrazy jako *barónci* nebo *princátka*, které samy o sobě působí kriticky a výsměšně k postavám, jež označují. I v této pohádce, podobně jako v Českém

³³⁾ Srov. Polák, J. České pohádky Jana Drdy. *Nový život*, 1958, roč. 1958, č. 8, s. 619 - 622

Honzovi, si Drda pomáhá náznaky v textu, kterými narušuje pohádkovost příběhu a přibližuje jej i s postavami realitě. To i zde působí jako výrazný aktualizační moment: *Ondra nabral dechu z plných plic, aby si dodal kuráže, a povídá: „Jakpak to, drahá princezno, to by nebyla žádná legrace, kdybych pořád musel hádat jenom já! To by bylo na mou duši jako v té pohádce /.../“* (tamtéž, 182)

Vyloženě satirický záměr má scéna zasedání královské rady. Jejich groteskní jednání se nese v duchu vymyšlení hádanek, kterými by mohli předčít Ondru. Nikdo z nich však nevymyslí nic víc než jednoduchou dětskou hádanku: *A tak ta nešťastná porada trvala až do tří čtvrtí na tři v noci, a protože se lovcí pohádal s hvězdopřevodcem, generál vynadal kancléřovi a hofmistr urazil dokonce samotného krále, nedošli k žádným koncům.* (tamtéž, 185) Tato scéna je satirou na neschopnost a neobratnost královských rádců a je tím připravována půda pro závěrečnou vrcholnou scénu pohádky, v níž je nepřímou formulována její ústřední myšlenka: *Ale Ondra viděl krále prvně v životě a žádnou těžkou hlavu si z něho nedělal.* (příběh už dostal definitivně reálnou životnost) */.../A tak si Ondra troufl potřetí: „Tak už naposled: Kteří jsou nejubožejší lidé na světě?“ „Nu kdožpak?“ zamračil se král, jak usilovně přemýšlel. „takoví lidé, jako jsi ty. Prasáci, nádeníci, žebráci...“ „Chyba lávky, pane králi! velcí páni, jako jste vy! protože těm zřídka někdo poví pravdu a pořád jen jsou odkázáni na to, co jim ti druzí nalžou!“ To jste měli slyšet, jak teď dvořanstvo zahučelo! Jak doubrava, když se do ní bouřkový vítr opře. Už se zdálo, že ani nebudou čekat na granátníky a vrhnou se na Ondru sami. Ale král nebyl takový ťulpas jako oni. „Mně se zdá,“ povídal najednou, „že bys měl jít ke mně za dvorního blázna, protože umíš říkat pravdu králi do očí. A to dělají jenom blázni!“ „I kdepak,“ Ondra na to, „to je lepší pást prasata, než dělat králi blázna. Ale říkat pravdu do očí králi, to není taková dřina, jak se vám zdá. Zkuste to u nás v Nepřejově rychtářovi, to je panečku jinačí polízanice!“* (tamtéž, 190 – 191) Úplný závěr se nese prakticky ve stejném duchu v dovětku Ondry věnovaném princezně: */.../a hned si ty tři hubičky vybral. Princezna Rozmarýnka přitom zase zružověla jako ten šípkový kvítek, pohladila Ondru po tváři a potichoučku se ho zeptala: „A copak sis při těch hubičkách myslel, prasáčku?“ „Hádejte, ale už naposled!“ „Tak sis myslel... nu...že to byly ty nejhezčí hubičky na světě!“ „I kdepak,“ dal se do smíchu Ondra, „radši už nehádejte, protože byste prohádala tatínkovi celé království!“ „A co sis tedy myslel, nezdvoračku?“ „Co? Že ty vaše hubičky jsou sice slad'oučké, ale ty od kovářovic Dorotky na pastvě, ó já, ty jsou tisíckrát sladší!“ Popadl dřeváky a fr! uháněl rovnou cestou zpátky do Nepřejova.* (tamtéž, 193) K opravdovosti scén přispívá také jejich nepostradatelná kulisa, pozadí, které tvoří dvořanstvo. Autor využívá svých prozaických zkušeností a v hutné zkratce charakterizuje dvořanstvo jako

dav, který jde na ruku královské rodině: *Měli jste vidět ten poprask mezi dvořanstvem.* (tamtéž, 177); *Dvořani šuměli jako včelstvo při rojení.* (tamtéž); *Panečku, teď jste měli vidět dvorní dámy!* (tamtéž, 180) *Když Ondra vkročil do princezniny komnaty, hned na sobě ucítil zlé oči dvořanů. Těmi, kdyby bylo možno píchat, bodat a řezat, za chvíli by byl Ondra nadranc jak turecký prapor!* (tamtéž, 187) *Všichni dvořané zbledli, krve by se v nich nedořezal. Stala se strašná věc, prasák splnil všechny podmínky, vyhrál princeznu ruku!* (tamtéž, 189) apod. Dvořané jsou zde zobrazováni se satirickým záměrem. Je pro ně charakteristický statický šum, který doplňuje reakce na situace. I oni jsou složkou urozeného světa a vstupují do konfrontace s neurozeností.

V souvislosti s touto pohádkou je vhodné zmínit, že byla posmrtně vydána kniha lidových hádanek pro děti v podání J. Drdy.

Nejvyhrocenější je protiklad chudých a bohatých v pohádce *Dařbuján a Pandrhola*. Tato pohádka působí skoro jako epizoda z románu *Městečko na dlani*, ale zásahy pohádkového světa (ve jménu pohádkového žánru) jsou tu mnohem výslovnější. Děj se odehrává na Kocandě (havířská čtvrť z *Městečka na dlani*). Už v názvu autor staví dva protiklady rovnou vedle sebe, vybral jména zástupců těchto dvou vrstev - Dařbuján (chudý svět havířů) a (proti) Pandrhola (svět zbohatlické zpupnosti). Drda tu kromě využití plebejství chudého hrdiny rovnou přímočaře kritizuje sociální vztahy: „*Není pána nad havíře / Dařbujána Kubu, / pánům rubá stříbro v díře / a sám suší hubu!*“ (tamtéž, 33) V této písničce hlavního hrdiny havíře Kubu Dařbujána je naznačován vztah, který je tématem celé pohádky. Je řešen na pozadí lidové látky známé od Erbeny, u nějž je zpracována pod názvem *Dobře tak, že je smrt na světě*. I v této lidové pohádce vystupuje chudý hlavní hrdina: „*Co mám žádati? mně se tak na světě dobře vede; co každý den spotřebuju, svým řemeslem si vždycky vydělám. Učiň tedy, abych měl vždycky díla dosti, tak jako až potud.*“ (Erben, 1983, 162)

Ukázka z Erbenových pohádek je důkazem toho, že „lidoví“, skromní hrdinové byli vlastní už lidovým vyprávěním. Drda pouze upravuje jejich charakterizaci a typologii. Právě díky takovým změnám, typickým pro Drdovu práci s lidovými náměty, a v rozvíjení hlavního motivu můžeme v Drdově vyprávění shledávat širší účinnost než ve vyprávění Erbenově. Erbenův příběh má výsledné poučení takové, že všechno (i smrt) má na světě své místo a své opodstatnění. Jiný vážnější konflikt se tu neuskutečňuje, protože to vytvořené postavy ani neumožňují. Drdův námět, v němž jsou kladeny do ostrého protikladu dva rozdílné světy, konflikt vytváří.

Hned po expozici příběhu staví dvě titulní postavy do konfliktní situace, v níž je zobrazena podoba jejich vztahu: *V tu chvíli se před Pandrholou vynořil Kuba Dařbuján,*

hubený a špinavý, a uctivě začal pana sládka prosit, aby mu přenechal na dluh trochu toho krásného mláta, že nemají dnes večer dětem co do huby. „Koukej táhnout, ty bído umouněná havířská!“ vykřikl Pandrhola, neboť byl člověk srdce měkkého a nesnesl pomyšlení, že by jeho prasátkům mohlo být ukřivděno a jejich pošušňáníčka pro nějakou hladovou holotu umenšeno. (Drda, 1977, 33) Ironie, která je tu používána, se v podobném duchu objeví i na samotném konci vyprávění, ovšem z hlediska postav opačně (viz dále).

Děj dále navazuje na lidová podání, která jsou v Tillově Soupise českých pohádek pod heslem „Kmotra Smrt“ a v nichž se chudý hrdina (u různých sběratelů vystupuje nádeník, podruh, chud'as i chudý sládek) snaží nalézt kmotra svému narozenému dítěti, a tak se spřátelí se Smrtí. Ta mu předá kouzelný léčebný prostředek, díky kterému se z něj stane slavný léčitel. Protože sláva na něj má zhoubný vliv, Smrt chce jeho život ukončit. Různými způsoby (opět dle sběratele) se hlavní hrdina snaží smrt ošidit, aby na něj nemohla (např. ošidí Smrt tím, že si nasadí velkou svíci, která musí nejdříve dohořet; někde také tím, že nedokončí modlitbu, tedy tu poslední před smrtí, a tak na něj tím pádem Smrt nemůže). I z tohoto lidového námětu si Drda vybírá jen určité motivy. Lidová vyprávění jsou určitou variantou Erbenova podání. Ale nezobrazují zavření smrti i s jeho důsledky.

To, že si havíř Kuba vybere za kmotra Smrt'áka, má důležité důvody pro rozvinutí příběhu: „Když nedáš za jinou, já ti to povím, Kubo. Jenom se pěkně podrž, abys nedostal strach. Já jsem samotný Smrt'ák!“ Ale Kubovi, místo aby se lekl, spadl kámen ze srdce. Samou radostí se popletl a začal Smrt'ákovi tykat (srov. soudruzi a odboráři si tykají): „Jářku, jestli ty jsi opravdu samotný Smrt'ák, pojď beze všeho dál! Ty jediný jsi na světě spravedlivý, bohatého si vezmeš stejně jako chudáka!“ (tamtéž, 37) Poslední Dařbujánova věta je jakýmsi předobrazem závěrečného nevyhnutelného vyřešení ústředního konfliktu, který byl naznačen. Zároveň je tím sdělováno, že toto řešení platí na tomto světě obecně a je tedy obecným východiskem.

Smrt'ák se s Kubou spřátelí a pomáhá mu z bídy spoluprací na „kouzelném“ léčení. Drda zde využívá svých vypravěčských schopností a rozvíjí řadu vtipných epizod, v nichž Dařbuján léčí své chudé spoluobyvatele. Např.: „Jo, to je marná věc,“ zatvářil se (Kuba) tajemně a učeně, „jak ten morbus vzal začátek od kovářského, tak se dá vykurýrovat zas jenom s kovářským!“ Než se nadáli, skočil Kuba k oknu a otevřel je dokořán. /.../ „Jen chutě dovnitř oknem, možná, že by tě dveřmi nepustili!“ pobídl Kuba kováře. Tovaryš se chytil za římsu, vyšvihl se do okna, a jedním skokem stál v pokoji před Bětuščiným ložem. /.../ „Teď jí dáš dvanáct hubiček, a dobře počítaných, rozuměls? /.../“ Kovářský, jak uviděl, že má v Kubovi ochranu, moc se nerozmýšlel, přiskočil k Bětulince, objal ji svýma

kovářskýma rukama, až jí v zádech zapraskalo, a už mlaskaly hubičky tak upřímné, že Bětulinka nemohla dechu popadnout! Zázrak nad zázraky! Sotva padla poslední hubička, ta nejupřímnější, na posteli seděla Bětulinka už nebledá a průsvitná, ale pěkně červeňoučká, ruměnc jak růže, jen na tvářičkách od kováře trochu učerněná.³⁴; „A jérum jérum jémine,“ povídá Kuba chmurným hlasem, „to je přetěžký morbus! Vypadá to sice jako houser, ale zatím je to karborundum sekvestrum, to by mohl být krupař taky do večera na prkně!“ (tamtéž, 43 – 44) atd.

Kuba Dařbuján je hrdina lidového původu, čímž mu autor přisuzuje jako obvykle důvtip, rafinovanost a chytrost (srov. druhý typ českého Honzy). Při jeho činnosti je stále upomínáno na základní konflikt vyprávění: *Medicíny doporučoval lidem všelijaké, boháčům hořké peluňky, chudákům sám kupoval něco dobrého na zub jako lék.* (tamtéž, 45)

Onemocní také Pandrhola. Dařbuján se k němu nechá přivést až po splnění určitých podmínek. Dařbujánovy rozmarné úkoly upomínají na úkolová schémata v lidových pohádkách (Drda je využívá např. v pohádkách *O Matějovi a Majdalence, O princezně Jasněnce a ševci, který létal, Zlaté kapradí* aj.). Úkoly, jako nechat obsypat borovice uzeninami či naplnit řečiště pivem, mají ukázat Pandrholovo plýtvání a zbytečný nadbytek všeho, co v malém množství chudý člověk ocení. Podmínky jsou splněny a Dařbuján je předveden k Pandrholovi. Poprvé nastává okamžik, kdy Smrt'ák dává Dařbujánovi znamení, že nemocný patří jemu. Dařbuján však drobnou lstí Pandrholovi pomůže, neboť to slíbil: *!.../skočil Kuba k posteli, ještě s jedním sladovnickým ji popadli, a než se Smrt'ák vzpamatoval, přešoupli ji do druhého kouta sednice obráceně, samou horní pelestí ke stěně, aby se Pandrholovi nemohl nikdo do hlav postavit.*(tamtéž, 52) Pandrhola se uzdraví a využije slabé chvílky Dařbujánovy a Smrt'ákovy opilosti. Smrt'ák je tak načas Pandrholou odklizen ze světa, což má důsledky, které jsou známé z Erbenovy pohádky.

Je zajímavé porovnat úryvky Erbena a Drdy, v kterých je popisováno, co se děje, když nefunguje na světě smrt, povšimněme si, na co se kdo z nich soustředí.

Erben: *Ptáci, myši, kobyly, brouci, hlěšťata a jiná havěť sežrala a zkazila všecko obilí na polích, a luka byly, jako by je vypálil; stromy na zahradách stály jako metly, listí i květ ožrali motýli a housenky - a nebylo možná ani jednu zabít! V jezerách a řekách bylo takové množství rybiček, žab, vodních pavouků a jiného hmyzu, že voda jimi zasmrádla a nebylo lze se jí napít; v povětří pak byly mračna komárů, much a mušek, a na zemi taková síla ošklivého hmyzu, že by byly musily člověka umořiti, kdyby byl mohl umřít. I chodili lidi polomrtví jako stínové, nemohouce ani živi býti ani zahynouti.* (K. J. Erben, 1983, 163 -

³⁴ Drda (?), s. 41 - 42

Drda: *A bylo zle, na mou věru. Protože se ztratil Smrt'ák, nic živého nemohlo umřít, ať to byl člověk, kohout, vrabec ve vzduchu, nebo s odpuštěním i ta pěnkava, co v chlívě chrochtává. Za tři dni neměli řezníci co prodávat. Uhodili vola palicí, ale on se po nich jen vyčítavě podíval a přežvykoval dál, píchli čuníka, ale ten ani hlavu nezvedl a ostošest se rýpal ve hnoji. Lidé vařili prosnou kaši a šklubánky, a nadávali přitom na tu světa bídu, že si ani v neděli kousíček masa dopřát nemohou, řezníci se začali chytat falešného karbanu, protože si při svém řemesle nemohli vydělat ani na sůl. Ale ani doktoři, ani hrobaři na tom nebyli líp, vždyť nikdo nezastonal a nikoho nenapadlo umírat. A tak ani Kuba neměl koho léčit. Celé dni seděl na přípecku zkormoucený, čelo ve dlaních, a marně přemítal, kam se kmotr poděl, co asi Pandrhola se Smrt'ákem provedl.* (J. Drda, 1977, 56)

Pandrholova touha po masu je tak velká, že se sládek rozhodne na malý okamžik Smrt'áka pustit. Ovšem nad svým počínáním ztratí kontrolu. Smrt okamžitě vykoná to, co je třeba, usmrtí Pandrholu ve chvíli, kdy zrovna míří na vepře: „*Čuník počká! Ty, Pandrholo, máš u mě přednost!*“ (tamtéž, 58) Tímto momentem je zadostiučiněno spravedlnosti a pravdivosti myšlenky, kterou Kuba Dařbuján vyřkl na začátku příběhu o spravedlivosti smrti. Cyklicky se na konec příběhu vrací také počáteční ironie v srovnání vepřů s člověkem, na začátku s chudými (viz níže), na konci s bohatými. Uvedenou Smrt'ákovou replikou Drda vyslovuje postavení Pandrholy u Smrti. Příběh vyznívá reálně, zejména díky charakterizaci postav a jejich typizaci (chudý - bohatý): *Chalupu si (Kuba Dařbuján) jen tak slepil z nepálených vepřovic, střechu měl na ní rozdrbanou, ale za to měl sednici plničkou dětí, střapatých kluků a baculatých holčiček. „To je můj nejdražší poklad,“ smával se Kuba, „ten bych nevyměnil ani za knížecí kočár s dvěma lokaji!“* (tamtéž, 32); *Břichatý sládek Pandrhola stál zrovna na pivovarském dvoře a zálibně přihlížel, jak se pivovarská prasata až k prasknutí nACPávají mlátem z poslední várky. Snil o tom, jak z toho sladkého navařeného ječmene vyroste jadrný, pěkně prorostlý bůček, jak vepříkům nakynou šunčičky, jak se jim z téhle stravy vyvede krkovička.* (tamtéž, 33) (Bohatý tu vystupuje spíše jako karikatura.) Protože příběh vyznívá reálně, je tu smrt spíše symbolická - jako symbol jediné opravdové spravedlnosti v této době, která nečiní sociální rozdíly. Kromě zásadního obhájení nutnosti smrti na tomto světě, které ve své pohádce provádí Erben, Drda tento motiv tedy dále rozvíjí.

V samotném konci příběhu se Kuba Dařbuján raději navrací k povolání, které mu přísluší, bez pomoci kouzelného světa. Smrt'ák, kterého podvedl, ho zatím nechává být, neboť se spokojil s Pandrholou.

Ve středověku i v pozdějších dobách a také ještě v době, kdy vznikaly Drdovy

České pohádky, byly dávány sociální rozdíly ve společnosti hodně najevo. Urozený člověk si nesměl vzít neurozeného, bohatý by si neměl brát chudého apod. Mnoho sňatků tak nebylo z lásky. Pohádka tuto skutečnost kompenzovala např. takovými náměty, v nichž si princezna vezme chudého neurozeného hrdinu. S takovým námětem pracuje pohádka *O princezně Jasněnce a ševci, který létal*. Princezna se v závěru pohádky vzepře otcově vůli a dává přednost chudému ševci, kterého má doopravdy ráda, a dělné chudobě před životem v přepychu: *A tak Jasněnka s Jírou hbitě zmizeli - kam, nevím sám. Zatajili to přede všemi. Ale jistě jsou i při té ševcovině šťastni, když se mají tak rádi...* (tamtéž, 167)

Podobně tomu je i v pohádce *O Matějovi a Majdalence*. Matěj se vypracoval od loupežnického učedníka až na vůdce královského vojska s knížecím titulem. Přesto se na konci příběhu navrácí ke svým pravým kořenům a bere si chudou Majdalenku, které slíbil lásku: „*Víš, Matěji,*“ *povídal přitom (král), „škoda že nemám dceru. Dát ji tobě za ženu, to by mně věru nebylo líto!“ „I dobře tak, pane králi,*“ *usmál se na to Matěj, „však já už jednu nevěstu mám u nás ve vsi, a copak bych se dvěma najednou dělal?“* (tamtéž, 28) (Návrat hlavního hrdiny tu má však ještě jiný smysl - musí být naplněna věštba, viz dále.)

Příbuznost motivů můžeme pocítovat také v závěru pohádky *Jak princezna hádala, až prohádala*, v níž se Ondra zříká urozené královské dcery a navrácí se domů ke svým vepřům (viz Ondrova replika uvedená níže v textu).

Srovnatelná, co do vyhocování společenských protikladů urozenosti a neurozenosti, s pohádkou *Jak princezna hádala, až prohádala* je pohádka *O Matějovi a Majdalence*. Pro tuto pohádku však není tento společenský protiklad ústředním tématem. Je pouze naznačován, navíc v pozměněných souvislostech než je tomu v pohádce *Jak princezna hádala, až prohádala*. Postava neurozeného Matěje je tu dávána do protikladu a je konfrontována s královskými jenerály. Ti se špatně smiřují s tím, že mezi ně vstoupil jedinec neurozeného původu a že je navíc úspěšný, protože schopný. Jazykovými prostředky tu autor vyjadřuje vztah jenerálů k Matějovi a jejich pohled na něj: *Všichni jenerálové, co jich bylo při tom soudě, se jenom ušklíbali, jak by takový sprost'ák venkovský mohl dokázat, nač oni se svou jenerálskou učeností nestačili, /.../* (tamtéž, 16); *Jenerálové se zaradovali, že mají toho nenáviděného přivandrovalce z krku, /.../* (tamtéž, 21) atd.

Podobný antagonismus jako v uvedených pohádkách je také v pohádce *Konec Skoupé Lhoty*. Vyznívá jako parodie na přemýšlení bohaté vrstvy na mechanismus vzniku jejich bohatství: *Bohatství je od Pánaboha, říkali si, kdo šetří, má za tři, kdo umí šikovně prodat, ten má za šest, a kdo si ještě k tomu něco přičinlivě přišmejdí a přikradne, ten má*

docela za devět. Chudoba jim byla protivná, zdálo se jim, že chudák už hladovým kukučem ukrádá bohatému z talíře, /.../ (tamtéž, 118 – 119)

Všechny z Drdových pohádek působí díky zásahům do výstavby a do typizace pohádkových postav jako reálné příběhy, proto je v nich aktualizace tak citelná a problémy, které jsou v nich řešeny, vyznívají aktuálně. Lidové pohádky s tímto protikladem také pracují. Námětem většinou zdůrazňují důležitost dělení se bohatých s chudými, např. v Erbenově pohádce *Boháč a chudák: Přitom však nikdy nezapomněl na svou minulou nouzi a činil chudým tohoto města mnoho dobrého.*³⁵ Pro Drdovo řešení těchto problémů forma lidové pohádky nestačí. Proto do ní musí zasahovat, aby byly náměty zaktualizovány.

2.3.2.2.4 Pohádková cesta a lidská láska

Některé pohádky jsou dokladem toho, že záměrem Drdova pohádkového souboru České pohádky nebyla jen aktualizace syžetu, ale i určitá snaha o to, aby se přiblížil tradiční pohádce, jakási „pohádková ohlasovost“. Pohádky *O Matějovi a Majdalence, O princezně Jasněnce a ševci, který létal* a *Zlaté kapradí* se svou výstavbou nejvíce přibližují klasickým pohádkám. Aktuální motivy, které už byly analyzovány, se v nich objevují spíše okrajově (srov. ukázky z pohádek *O Matějovi a Majdalence* či *O princezně Jasněnce a ševci, který létal* v předchozích kapitolách). Ostatně výstavba pohádky tak, jak ji zachytil Propp³⁶, je popsána výše i s tím, jakou úlohu mají pohádkové funkce, kouzelné prostředky, pomocníci hlavního hrdiny atd.

Pro většinu klasických pohádek je příznačné zdůraznění cesty hlavního hrdiny. Cesta tu bývá spíše abstraktním pojmem. Je alegorií cesty k určité zkušenosti, kterou pohádkové vyprávění ztělesňuje. Hrdina směřuje k nějakému předem danému cíli, na cestě k jeho dosažení jsou mu kladeny překážky (cesta k cíli nikdy nevede rovnou, a pokud ano, nebývá to ta správná): *Šel dlouho a daleko, přes hory doly, přes vody brody, až přišel k černému moři.* (Erben, 1983, 46); „*Dám,*“ řekl král, „*ale musíš si ji vysloužit: musíš za tři dni práce udělat, co ti uložím, každý den jednu. Zatím si do zejírka můžeš odpočinout.*“ - *Druhý den ráno povídá mu král: „Má zlatovláska měla tkanici drahých perel; tkanice se přetrhla a perly vysypaly se do vysoké trávy na zelené louce. Ty perly všechny musíš sebrat, aby ani jedna nechybovala.*“ (tamtéž, 40)

V klasických pohádkách znamená hrdinova životní cestu. Během příběhu hrdina

³⁵ Erben (1983), s. 131

³⁶ Propp, V. J.: *Morfológia rozprávky*, Smena, Bratislava 1971

poznává sám sebe. Cesta je zpodobněním nabývání zkušenosti. Můžeme odhadovat, že právě tento moment byl Drdovi na lidových pohádkách blízký, neboť se podobá cestě při tvůrčím procesu (srov. téma výtvarné/manuální práce, symbol živé vody).

V konkrétním významu je cesta v pohádce blízká tématu tuláctví. Bylo zmíněno, že motiv (téma) tuláctví je v Drdově díle jedním z nejoblíbenějších a nejfrekventovanějších motivů a propojuje celou autorovu tvorbu. Drdovi tuláci jsou pomalým tempem jdoucí chodci, kteří detailně pozorují svět. Hrdinové klasických pohádek se však netoulají, jdou za určitým cílem. V tomto ohledu Drda své pohádkové postavy na některých místech mění. Někteří jeho pohádkoví hrdinové si svou cestu užívají: */.../a ráno raničko, nějakou tu hodinku po slunce východu, vyrazili svorně do světa. Hnipírek jim troubil do kroku a Kujbaba s Valihřachem zpívali, až se hory zelenaly: /.../ Tak spolu vesele vandrovali nějaký čas po světě, až přešli sedmery hory a sedmery hranice.* (Drda, 1977, 92) A někdy jdou do světa bezdůvodně: *Ondra honem vyběhl k silnici, aby si prohlídl zblízka, jaká nádhera to uhání zdejší krajem. Když ho kočár míjel, neodolal a vskočil vzadu na korbu za stupátko. I co, prasata neutěčou, on se sveze tamhle k prvnímu milníku a pak seskočí a vrátí se na pastvu. Ale minul první milník, druhý, třetí a seskočit se mu nechtělo. Nu, copak se stane, jestli se od těch svých chrochtáčů podívá kousek dál do světa?* (tamtéž, 169) Až dále, teprve při první zápletce si postava určuje cíl své cesty, kterou ovšem nastoupila jen kvůli samotné cestě.

Ve všech třech pohádkách zmíněných na začátku kapitoly dochází k velkým přesunům v prostoru. V některých dalších pohádkách hrdina rovněž překonává větší vzdálenost, ale rozsah příběhů není tak velký. To, čím tyto pohádky působí tradičněji, je způsobeno přibližování se klasické pohádkové výstavbě a pohádkovým funkcím (též kouzelným darům a pohádkovým pomocníkům). Autor do výstavby tolik nezasahuje a tolik se neruší pohádkovost jako např. v pohádce *Český Honza* (viz výše). V těchto pohádkách není tak podstatná aktualizace, i když se zde aktuální motivy objevují. Je to dáno nadčasovostí pohádky. Některé motivy tedy není třeba aktualizovat, jsou aktuální díky pohádce samy o sobě (zapomenutí na slib věrnosti daleko od domova - Zlaté kapradí; láska přemáhá veškeré zlo - *O princezně Jasněnce a ševci, který létal* atd.) S jistým zachováním půdorysu výstavby pohádky a s ní i charakterizace pohádkových postav je udržována také typická pohádková cesta (alegorie) hlavního hrdiny. Všechny tři pohádky, kromě těchto uvedených věcí, propojuje také motiv intenzivního lidského citu lásky, který je stavěn nad všechno zlo (i nadpřirozené).

Ani v případě těchto pohádek Drda nečerpá pouze z jedné pohádkové látky. Kombinuje, různě propojuje a pozměňuje známé náměty. I v tomto pozměněném

uspořádávání se snaží zachovávat pohádkovou výstavbu tak, že pohádky působí tradičně. I když výsledkem je vlastně autorská pohádka, která se lidové pohádce jen přibližuje. Pohádkové funkce jsou volněji seřazené, některé chybí nebo přibývají. Pohádky tedy nejsou tradiční, jen jako tradiční působí.

V pohádce *O Matějovi a Majdalence* autor kombinuje více motivů. Spojuje zde motivy vyhnání ženicha předurčeného věštbou, která se naplní, s vyprávěním o chytrém loupežnickém uředníkovi.

Úvod pohádky (ještě před odchodem hlavního hrdiny Matěje) se inspiroje motivem, který se objevuje už u Erbena. Drda využívá i zdánlivě bezvýznamných detailních prostředků lidové pohádky. Záměna pečeného hada (viz Erbenova *Zlatovláska*) za jahodu, motivů, kterým oba autoři přisuzují stejnou moc, tj. porozumění řeči zvířat a ptáků, není u Drdy náhodná. Matěj ji dostává jako odměnu za dobrý skutek, kdežto král ji dostane zadarmo. Takže i detail může mít v pohádce kladnou funkci k rozvíjení dalšího děje (v odhalování nových vlastností postav): „*Děkuji ti, Matějíčku, žes mi život zachránil,“ řekla najednou holubice lidským hlasem, „žes nedopustil, aby osiřela má holoubátka.“ Roztáhla peruťky, vyletěla z Matějových dlaní a zamířila si to k vysoké jedli. Ale než se Matějíček nadál, zašuměla mu kolem hlavy křídla, a holubice tu byla zpátky. V zobáčku držela velikou travní jahodu, červeňoučkou jak dívčí líčko, pustila ji Matějovi do dlaně a poručila: „Sněz tu jahodu, a porozumíš všem ptákům, ať švitoří ve vzduchu, zpívají na stromech nebo křičí na vodě. Snad ti to bude někdy na pomoc.“ (Drda, 1977, 8) (Erben: *Byl jeden král, a byl tak rozumný, že i všem živočichům rozuměl, co si povídali. A poslouchajte, jak se tomu naučil. Přišla k němu jednou nějaká stará babička, přinesla mu v košíku hada a povídá, aby si ho dal ustrojít: když ho sní, že bude všemu rozumět, co které zvíře v povětří, na zemi i ve vodě mluví.* (Erben, 1983, 38)*

Matěj odchází do světa, resp. je vyhnán rychtářem, neboť byl předurčen Majdalence, dceři rychtáře, jako ženich (kohout na statku to rozhlásil: „*Víte vy, tatínku, co ten náš kohout volá? Prej, rychtáři, rychtáři, teď na Matěje křičíš, a jednou mu budeš čistit botičky šosem svátečního kabátu!“ /.../ „Kykyryký, kykyryký, teď Matěje biješ bičem, a jednou před ním budeš na kolenou klečet!“ /.../ Kykyryký, kykyryký, teď Matěje vyháníš, a jednou ho budeš vítat jako Majdalenčina ženicha!“ (Drda, 1977, 10)*

Veškerá cesta směřuje k naplnění věštby. Do cesty jsou kladeny překážky a zkoušky. První překážkou je služba u loupežníků. Matěj musí vyplnit tři zkoušky, aby mezi ně mohl být vůbec přijat: „*To ale musíš nejdřív složit zkoušku, jestli se hodíš k našemu řemeslu!“ (tamtéž, 12) Sloužit u loupežníků je pro Matěje prakticky nutnost: „/.../však jsem se z rozkoše loupežníkem nestal, ale z bídy.“ (tamtéž, 16) Při vykonávání loupežnického*

řemesla je chycen, zajat královskými vojáky a na královském zámku odsouzen k smrti. Smrti se může vyhnout pod podmínku, že vyžene ze země nepřátelskou tureckou armádu. Na cestě se tak objevuje další překážka - válka s Turky. Matějovi se podaří projít další zkouškou, která mu na jeho pohádkové cestě byla připravena do cesty. Je povýšen na generála. Čeká ho další překážka. Na výpravě za loupežnickými penězi je loupežníky zajat a očekává další jistou smrt. Objevuje se pomocník, který jej zachrání, a umožní mu tak pokračovat: „*Matěji, Matěji!*“ *Rozhlídl se, co jen tma dovolovala, a tu na nejvyšší větvi opravdu uviděl holoubka. „Matěji,“ zavrkal tenounce ten holoubek, „tys jednou pomohl naší mamince, a já zas dneska pomohu tobě!*“ (tamtéž, 22) (srov. Erbenova *Zlatovláska*) Matěj se vrací do vojska a slaví další bitevní úspěchy. Je králem povýšen do knížecího stavu. Závistiví jenerálové se chtějí Matěje zbavit. Tak se před Matěje staví poslední nebezpečná překážka. Dostává otrávené víno a na řadu přichází další pohádkový pomocník: *Už Matěj ten svůj pohár zdvihl, už už jej k ústům přiložit, ale tu vrabec na lípě nad Matějovou hlavou začířikal: „Hloupý Matěj! Neví, že tam má jed!*“ (tamtéž, 27)

Cesta se může završit, věštba může být vyplněna. Matěj se vrací po letech zpět domů a jeho předurčená nevěsta na něj čeká. Věštba se vyplňuje (i s detaily, které předhazoval na začátku příběhu kohout): *A kníže jako naschvál t'ápl rovnou do té louže, až se mu krásná jezdecká bota po samé koleno zastříkala. Nešťastný rychtář, jak to uviděl, šup na kolena, a šosem svátečního kabátu začal knížeti tu botu čistit, až se leskla jako zrcadlo.* (tamtéž, 30); *Rychtář by samou hanbou byl nejradši hlavu do země zavrtal, ale rychtářka se radovala, že si Majdalenka vyčkala takového krásného a slavného ženicha.* (tamtéž, 31)

Během pohádkového příběhu se naplňuje určitý předem daný záměr. Jemu se také podřizuje vyprávění. Pro pohádku je typické, že hrdina dojde k cíli. Ale cesta je těžká. Dosažení cíle hrdinu něco stojí. Překážky (zkoušky) nejsou kladeny náhodně. Jsou ověřením, zda hrdina obstojí, zda si to, o co usiluje, zaslouží. Analogií v reálném životě je tento mechanismus nabýváním životních zkušeností. *Jak se tak Majdalenka Matějovi ve vlasech probírala, najednou vidí, že má mezi černými kudrnami tři prameny šedivé. Matěj se jenom zasmál, když mu to řekla. „To jsem stál třikrát na prahu smrti,“ povídá, „ale vždycky jsem se radši vrátil do života, abych nepromeškal tu svatbu, co nám kohout prorokoval.“* (tamtéž, 31)

V hrdinsky pojaté pohádce *O princezně Jasněnce a ševci*, který létal je podobně dodržována klasická pohádková výstavba. Putování hlavního hrdiny je tu na pozadí symbolu křídel, který Drda ve svém symbolické vyjadřování spojuje se svobodným

tuláctvím (plachtěním, viz níže). Švec Jíra vyrobí křídla a na těch se pouští na cestu do světa. Jeho odchod je spíš únikem před pánem, který si chce na Jírova křídla dělat nárok: *Bylo vidět, že ta křídla z kozinky pána daleko víc okouzila než Ondrova slepice i s železnými vejci. Ale Jíra hned pochopil, že pán bude chtít křídla pro sebe a Jíru nechá, aby se dál po světě plahočil pěšky. Škoda by bylo takových povedených křídel, kdo ví, zda by je Jíra trefil podruhé udělat! I nerozmýšlel se mnoho, zamával ze všech sil perutěmi a začal stoupat do vzduchu nad pánův dům a nad město. Pán, když viděl, že mu Jíra utíká, skočil do pokoje pro ručnici a začal za ním do oblak pálit jednu ránu za druhou. Ale Jíra už byl vysoko, k nedostřelení, a pustil si to na těch kozinkových křídlech po větru do světa.* (tamtéž, 132)

V této pohádce Drda opět kombinuje více lidových látek dohromady. První část pohádky vychází z látky o zručném řemeslníkovi, který vyrobí křídla, na nichž princ z jeho království navštěvuje uvězněnou princeznu, a druhá vychází z frekventovaných motivů hledání ztracené nevěsty a jejího vysvobození. (Josef Polák v souvislosti s touto pohádkou upozorňuje na všemělce Víta Fučíka (zemřel 1804) z jihočeské samoty Klus, který létal do Vodňan. Používal k tomu plechová křídla s husími brky a plechovky naplněné bahenním plynem. Tato skutečná postava mohla podle Poláka přejít do jihočeského lidového podání.³⁷⁾ V původních látkách chybí motivace uvěznění princezny. Zdrojem zla tu bývá zlý král, otec princezny. S křídly lítá vždy princ a ne řemeslník, který je vyrobil. Navíc Drda připojuje opět motiv předpovědi, přisouzení ženicha. Zdrojem zla tu jsou čarodějnice.

Princezna Jasněnka je svým otcem uvězněna po tom, kdy jí byl předpovězen neurozený, chudý ženich - švec. Strůjcem předpovědi, škůdci v této pohádce, jsou zlé čarodějnice: *„/.../Proto dal král vystavět tuhle vysokánskou věž, co nám tu stíní do oken, princeznu Jasněnu dal zavřít do světničky až nahoře pod střechou, a pod ní na každém druhém schodu stojí ve dne v noci jeden strážný, aby se tam nahoru nějaký ten švec přece jenom nedostal a naši princezničku neokouzli.“* (Drda, 1977, 133) Docílit toho může jen „někdo“ s křídly, což se Jírovi podaří. Osudy hlavního hrdiny ševce Jíry a vězněné princezny Jasněnky se spojí a vznikne mezi nimi láska. Jíra princeznu unese, čímž se plní věštba čarodějnic: *Prorocvi to se splnilo - to uviděla čarodějnice hned ve svém kouzelném zrcadle. Ale proč ta ševcová z královského rodu, místo aby se žalem trápila a schla, proč jenom kvete? Proč má jiskřivé šelmovské oči místo zapadlých a plácem zčervenalých? /.../ „Pěkně ses pomstila! Ta královská holka je s tím ševcem šťastnější než s kdovíjakým princem! /.../“* (tamtéž, 139) Tento úryvek upomíná na protiklad chudoby a bohatství,

³⁷ Srov. Polák, J. České pohádky Jana Drdy. *Nový život*, 1958, roč. 1958, č. 8, s. 619 - 622

urozenosti a neurozenosti, ale víc než Drdou vytvořená nadčasová hodnota „lidovosti“, lidového původu (jako hodnota, která převyšuje bohatost i neurozenost) zde převládá nadčasová hodnota lidské lásky, citu, který je v pohádkách prostředkem k překonání všech kouzel a nadpřirozených sil, pomáhá hrdinům v jejich úsilí dosáhnout cíle. Štěstí tu ale v této pohádce ještě nemůže mít pohádkově trvalou hodnotu tak, jako to bývá na konci pohádky. Hrdina neprošel žádnými útrapami.

Princezna je zlými čarodějnicemi unesena a uvězněna v kamenném hradu. Jíra ji musí začít hledat. Na své cestě potkává prvního pomocníka, pána z Větrova: „*Hej, kmotře, že ty jsi švec? Profoukl jsem ti tlumok, když jsi šel odpoledne po cestě, řádně ti zavání švecovskou smolou!*“ *To jsem, pane,*“ řekl Jíra, „*máte pro mě nějakou práci?*“ „*Já jsem pán z Větrova, jezdím na větrných koních, já prošoupám tuze málo škorní. Ale moje sestra potřebuje podrazit střevíce, zítra má celý den chodit po modrém nebi, přes noc ta správká musí být hotová!*“ (tamtéž, 145) Pro klasické pohádky je taky typické, že pomocník se objeví z ničeho nic (pohádkové „kde se vzal, tu se vzal“, z *čista jasna* (tamtéž, 142), posouvá děj kupředu. Naznačuje první zkoušku, díky níž hrdina může postupovat dál. Jíra opraví Sluneční paní střevíce a získává kouzelný prostředek (hrdina získá kouzelný prostředek³⁸: „*A kdyby ti bylo nejhůř a zdálo se ti, že už jsi nadobro ztracen, tu máš jeden můj vlas! Upusť jej na zem, uslyším jeho pád, kdybych kraj světa byla, a udělám pro tebe, co bude v mých silách.*“ (tamtéž, 148) S pomocí pána z Větrova je dopraven na místo, kde je vězněna princezna (hrdina se přemísťuje na místo, kde se nachází hledaný předmět³⁹). Čeká jej další zkouška. Dobýt hrad strážný čarodějnicemi a jejich kouzly a princeznu vysvobodit: *Při každém mávnutí se z tenounké látky vyvalily husté kotouče té nejproniknutelnější mlhy, neprůhledné a husté jako mléko.* (tamtéž, 152 – 153); *Z makovic a ještě z jiných bylin, která jen ona znala (čarodějnice), uvařila nápoj zapomnění a poručila, aby jej večer podstrčili místo vody Jasněnce. I kdyby ten švec nakrásně přišel, po tom nápoji se holka nerozpomene, kdo ten člověk je a že ho někdy v životě vídala a znala.* (tamtéž, 153); *Kromě toho vzala čarodějnice svou nejdůležitější knihu a podle jejích černokněžných pravidel přikázala, že dnešní noci se mají slétnouti z lesů na deset mil kolem všichni noční dravci, výři, pustovky, rousnatí sýci, kalousi i sovy pálené, posedat na nejvyšší hradní věž, až celou střechu křídly překryjí, a strážit až do svítání, aby se nikdo k hradu nepřiblížil. A kdo se proti vůli hradní paní přece jen k hradu odhodlá, toho nechť*

³⁸ Šmahelová, H. *Návraty a proměny*. Praha: Albatros, 1989

³⁹ Srov. tamtéž

svými zobáky uklovou a ostrými drápy roztrhají! (tamtéž) Při boji se všemi těmito kouzly se zdá, že hlavní hrdina podlehne (hrdina a protivník vstupují do přímého boje⁴⁰), ale je použit kouzelný prostředek a na pomoc přichází pomocník: *Byl už blízko mrákot, víčka mu sama od sebe klesala, kolena se pod ním třásla. „Cink, cilink, cililink!“ uslyšel najednou zvláštní tenounké zazvonění. Kdo to zvoní? Či se mu to jen zdálo? Co je to za mámení? Probral se, rozevřel oči, jak nejšíře mohl, i spatřil, že to cinká svítivý zlatý drátek, který se kutálí dolů po věžní krytině. Vlas od Sluneční paní! /.../ „Utíkej, Jíro, dokud je čas!“ jako zvon se rozlehl celým nebem hlas Sluneční paní, „sežehnu na prach ten prokletý zámek se všemi čáry a kouzly!“ (tamtéž, 156) Jíra vysvobodí svou nevěstu (hrdina zvítězí nad protivníkem⁴¹) a vydávají se spolu na cestu domů (hrdina se vrací⁴²).*

Děj se ale podle vzoru klasické pohádky ještě komplikuje. Jíra vypije nápoj zapomnění, který byl původně určen pro Jasněnku. Ta je na zámek unesena cizím jezdcem, který za ni žádá odměnu: *„Nic mu nedávejte,“ vykřikla Jasněnka, „nenašel mne, ale unesl mne z lesa, když jsem pro svého muže sbírala ostružiny!“ (tamtéž, 161) I když už došlo k vysvobození uvězněné princezny, děj se dále ztěžuje. Jíra přijde do neznámého města žádat o službu (hrdina přichází nepoznán do jiné země⁴³). O princeznu se ucházejí princové. Sděluje jim, že si vezme toho, kdo ji najde její ztracený střevíc. Princ dá za úkol Jírovi ušít střevíc pro Jasněnku (falešný hrdina si klade neopodstatněné nároky, hrdinovi dávají těžkou úlohu, hrdina splní těžkou úlohu⁴⁴). Jíra se rozpomene na Jasněnku a odjíždí za ní na zámek. Přes nesouhlas krále si Jíra princeznu odvádí (hrdina je poznán, hrdina se ožení nebo získá trůn⁴⁵).*

Princezna byla určena ševci a k tomu děj došel. Urozená nevěsta si bere chudého řemeslníka. Láska stírá veškeré rozdíly mezi lidmi: *Ale jistě jsou i při té ševcovině šťastni, když se nají tak rádi...* (tamtéž, 167)

Motiv lidské lásky jako všemohoucího citu, jako nadčasové a univerzální hodnoty, symbolu dobra a všelidské záchrany je nejvíce vystupňován v pohádce *Zlaté kapradí*. Autor se tu inspiruje lidovým námětem, který je dle hlavního motivu uveden v Soupise českých pohádek pod heslem „Divá žena ženou člověka“. Nejvíce se přibližuje Erbenovu podání (Pověst o studánce Litoše).

Zázračná voda ve studánce Litoše chrání úrodu tím, že je jí pokropena. V noci okolo studánky tančí rusalky. Mladý „holeček“ si jednu vyhlédne a odvede si ji k sobě. Její

⁴⁰ Srov. tamtéž

⁴¹ Srov. tamtéž

⁴² Srov. tamtéž

⁴³ Srov. tamtéž

⁴⁴ Srov. tamtéž

⁴⁵ Srov. tamtéž

sestry ji varují, ať neřká, k čemu je voda z Litochy. Rusalka chlapce prosí, ať jí nikdy nevyčítá, že je divá. Neprozradí však proč (důvodem je, že by nad ní získaly zpět moc její sestry). Jednou kropí vodou z Litochy posečené obilí, on se vrátí a hubuje jí a nadává, že je “divous divý”. Rusalka zmizí. Přejde krupobití, veškerá úroda je zničena, jen jeho zůstane nedotčena. Všechno pochopil, ale pozdě, a marně chodí čekat ke studánce.

Tímto lidovým námětem se Drda pouze inspiruje. Opět jej pozměňuje a propojuje s jinými náměty a motivy. Inspiruje se legendami o zlatém kapradí, které podle nich rozkvétá každý rok o svatojánské noci a jeho květ se mění ve zlaté semínko. Lidé se jej snažili získat, neboť má podle pověstí zázračnou moc - tomu, kdo jej získá, přináší neomezené štěstí. Hlavní hrdina ovčák Mikeš získá semínko, ovšem nevědomky: *Nevěděl, že zrovna dneska je ta noc, kdy rozkvítá zlaté kapradí, po kterém se mnozí lidé tak pídí. A i kdyby to byl věděl, asi by nedbal, on hledal především tu svou ztracenou ovčičku. Tak Mikeš, nevěda ani jak, přišel i k tomu kouzelnému květu, jenž se v svatojánské noci rozvírá a hned se promění v nevelké zlaté semínko. Tomu, kdo se ho zmocní, přinese zlatá kaprad' štěstí ve všem, co bude dělat. Mikeš rozhrnul kapradí rukama, a jak se dotkl toho listu, na kterém zlatý květ vykvetl, zlaté semínko se utrhlo a zakutálelo Mikšovi do dřeváku.* (tamtéž, 234 – 235) Noční nadpřirozené síly jsou určeny k tomu, aby uhlídaly semínko pod svou mocí. Zázračnou vodu ze studánky nahrazuje autor kouzelným zlatým semínkem. Dále se inspiruje vyprávěními o turecké vojně (srov. *O Matějovi a Majdalence*), pohádkou o *Jabloňové panně* (Erben) ad.

V kontextu ostatních Drdových pohádek působí tato pohádka neobvykle. Neobsahuje pro ostatní pohádky tolik typický humor a má zvláštní magickou atmosféru. I tady, stejně jako v pohádce *Zapomenutý čert*, jsou si blízcí člověk a nadpřirozená (démonická) bytost, v tomto případě jsou to lesní víla a ovčák (postava ovčáka má původ v podání Vidlákové). Právě díky postavám lesních vil, jejich zaklínání, jejich rituálům, působí scény s nimi magicky: „*Mladko, Mladko, sestřičko naše, vrať se k nám!*“ *rozlíhalo se na palouku před chaloupkou volání dívčích hlasů, dřív než se první sluneční paprsky ukázaly nad obzorem. Ale ovčákova chalupa zůstala tichá a němá. Mladko, sestro naše, neříkej aspoň, nač je dobré kapradí!*“ *ozvalo se ještě jednou, naposled.* (tamtéž, 237); *Ještě ten večer příběhly k chaloupce její divé sestry, bezmocnou Mladku vyvlekly na zápraží, svázaly jí ruce ostružinovým proutím a tak ji hnaly na mýtinu, kde měly svůj taneční i poradní kruh. /.../ I proměnily za trest Mladku v jabloňku a určily jí místo pod okny Mikšovy chalupy. /.../ A necht' každý rok urodí jedno jediné jablko, plané a trpké jako její sudba.* (tamtéž, 245); *To ovšem vědět nemohl, že za měsíčných nocí /.../ přicházejí právě pod tuto jabloňku podivné lesní bytosti, krásné nad pomyšlení, v listnatém šatě,*

s divokými kosatci v rozpuštěných vlasech, s náramky pestrých květin kolem ramen. /.../ Sedly se do kruhu kolem kmínku jabloňky a jedna druhé přes rameno pohlížely do kouzelného zrcadla, které si udělaly z hladiny nejprůzračnější lesní studánky. (tamtéž, 246 – 247)

Ústředním motivem je v této pohádce lidská láska. Scény popisující lidský cit a lidskou touhu jsou lyricky laděné: *Ale když za červnových večerů sedával (Mikeš) na zápraží své roubené chaloupky a díval se, jak se všude kolem míhá zlatý déšť světlušek, začalo se mu srdce třást touhou po někom, s kým by si mohl tichounce povídat, nebo třeba jenom mlčet a společně pozorovat tu krásu. A když se nad černými borovicemi ukázal zlatý růžek měsíce, bylo Mikšovi tak divně, sladko, a přitom zas bolestně, že nemohl vydržet na místě. Zvedl se a šel, nevěda kam, rousal se trávou mezi světluškami, trhal mimoděk paličky kopretin, které ho lehce šlehaly do rukou, zastavoval se u břížek, pokaždé znova ošálen jejich bělostí, a vracíval se domů až k ránu, po měsíce západu. Ale tu krásnou lesní panenku, kterou toužil potkat, nepotkával. (tamtéž, 234) Nejmladší z lesních žínek Mladka dostává od svých sester za úkol získat od ovčáka zpět zlaté semínko: *I rozhodly se, aby jedna z nich, ta nejmladší a nejkrásnější, ovčáka obloudila a zlaté kapradí od něho přinesla. Věděly přece, jak se mladý ovčák toulává nocí, a poznaly i proč. (tamtéž, 235)**

Objevuje se zde zřetelná návaznost na autorovo básnické vyjadřování v předchozí tvorbě. Velmi dobře si toho povšimneme, srovnáme-li úryvek z *Městečka na dlani* z úryvkem z této pohádky. V Drdově románové prvotině se objevuje tato scéna: *Stín však najednou zvedne ruce, stáhne přes hlavu šat, zasvítlí bělostí i ve tmě patrnou, stín se svlékne do naha a ze tmy se vyloupne jako bílé ořechové jádro žena. /.../ „Lesní žena,“ napadlo hned Vincka. Utrhneš-li kaprad' a třeš-li ji v levé ruce, uvidíš lesní ženu, sestupující k vodě. A třebas nevědomky utrhl kaprad', třebas rozemnul jeden lísteček té zázračné bylinky, aniž o tom věděl. **Jak snadno se člověk může stát pánem kouzel, tak snadno, že o tom nakonec vlastně ani neví.** A jestli lesní žena nakonec vystoupí z vody, přijde k Vinckovi a řekne: „tancuj se mnou, dostaneš zlatý pás...“ /.../ Čekáním se roztrásl. I konečky prstů, zaryté do mokrého, studeného mechu mu to prozradily. /.../ Potom si vzpomněl, že víla má pás. Stříbrný pás pobitý drahým kamením. Vezmeš-li víle pás, bude tě prosit, abys jej vrátil, udělá všechno, co budeš chtít. /.../ A ona plave, nese se po proudu, mezi hvězdami, stříká, rozráží vodu. Pak si sedne na kámen doprostřed Vydrůvky, zvedne ruce nahoru a češe si mokřými prsty vlasy, pohazujíc hlavou dozadu a stršásajíc s ramenou vodu. (Drda, 1960, 94 –96) Je zde nepřímou řečeno to, o co Drda ve svém vyjadřování a básnické stylizaci usiluje, tedy o vůli člověka vidět svět jako kouzelný. Takřka stejná a velmi podobně zpracovaná scéna se objevuje v pohádce *Zlaté kapradí: Co se to tamhle u**

samého břehu bělá? Ne, tentokrát to není břízka. Přitiskl se ke kmeni sosny, zatajil dech a pozoroval panenku, jak skládá do mechu své lehounké šaty a pás. Už zašplounala voda pod její patou, už se pustila do říčního proudu, nemajíc strach ani z noci, ani z řeky. A pak se právě vprostřed Vlčavy posadila na veliký balvan a začala si prsty pročesávat zmokřené vlasy. Mikšovi tlouklo srdce jako zvon. Ale nerozmýšlel se, jedním skokem byl u lehké hromádky šatů, popadl dívčin pás a schoval jej za košili na prsou. Ta, které patřil, vykřikla a jako vítr se hnala Vlčavou ke břehu. Mikeš nečekal, rozběhl se, co sil měl, a utíkala přes rosná luka, přes houště do své roubené chalupy. Věděl, že za lidským prahem na něho lesní moc právo nemá. A ta, které pás patří, musí přijít za ním, ať chce či nechce. (Drda, 1977, 235 – 236)

Žánr pohádky má pro Drdu výhodu, že může naplno zobrazit fantastický svět, nemusí ho pouze naznačovat v představách lidí o světě tak, jak je to ukázáno v posledním úryvku z *Městečka na dlani* i v jiných úryvcích citovaných níže v textu. Konfrontace těchto dvou úryvků opět upomíná na zmíněnou kontinuitu Drdových symbolů. Podle Jaromíry Nejedlé je Drda „posedlý“ určitými představami a tyto představy se potom v jeho díle „nejčastěji vyskytují“¹⁶, jako je tomu například v tomto případě. O určité autorově posedlosti se dá hovořit také v souvislosti se zobrazováním prostředí (pravděpodobně Příbramsko), což srovnání těchto dvou úryvků rovněž dostatečně ilustruje.

Nejmladší víla jde za ovčákem do chalupy, plán jejích sester pokračuje. V lidském obydlí nastává zásadní zlom pro vývoj příběhu. Ovčák s vílou se do sebe zamilují. Do psychologie postavy vstupuje něco nového: *Mikeš vyšel k dívce na zápraží. Čekal, že před ním uteče, ale dívka se ani nehнула. Jen oči před ním sklopila a po celém těle ji rozechvěl drobounký třas. Mikeš ji vzal zlehka za ruku: „Nechci tě zahubit. Chci, abys tu žila se mnou jako má žena...“ Nechala svou ruku v Mikšově dlani a zhlédla na něho zvláštníma nazelenalýma očima, plnýma divého jasu: „Opravdu chceš? A nikdy mi nebudeš vyčítat, že jsem... z lesa?“ ; Mladka podléhá lidskému citu a zapomíná na svůj úkol: *A tak spolu seděli a tichounce besedovali až do prvního svítání a zapomněli přitom na dřeváky, na divoženčí pás, na zlaté kapradí, na celý svět kolem. (tamtéž, 237)* Mladka i přes opakované výzvy svých sester neuposlechne a zlaté semínko ukryje tajně do Mikšovy košile. Vznikne láska mezi člověkem a nadpřirozenou bytostí: „*Ach Mladko,*“ říkával jí v takových chvílích *Mikeš, „já jsem si nikdy ani nepomyslel, že člověk může být tak šťastný, jako jsem teď já!“ „A já jsem také nevěděla, že lidské štěstí je takové krásné!“ usmívala se Mladka, hladíc Mikšovy vlasy. (tamtéž, 237)**

¹⁶ Srov. Nejedlá J. Dvě studie o stylu v próze Jana Drdy. In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 2 - 4, Slavica pragensia XII, 1970, s. 141 - 166

Mikeš je naverbován do války s Turky. Hlavní hrdina tedy odchází do světa. Štěstí ještě nemůže mít trvalou hodnotu, protože hrdina neprošel žádnou nesnází. Vzniknuvší lásku čeká velká zkouška. Mezi ovčákem a vílou stojí bariéra časová i prostorová. Lidská láska je tím, co je spojuje a co chrání Mladku před mocí jejích sester: „*Jen neměj strach! Dokud mne nepřestaneš mít rád, nikdo druhý nade mnou nebude mít moci!*“ (tamtéž, 238)

Mikeš si na vojně vede velmi dobře. Netuší, že jeho neomezený úspěch závisí na semínku, které má v límci košile. Je stále povyšován a u vojáků oblíben (srov. *O Matějovi a Majdalence*). Poznává generálovu dceru, zamiluje se do ní, dvoří se jí a na Mladku zapomíná. Sundává také svou ovčáckou košili: *Nešťastný Mikeš! Kdyby tak viděl, jaké zlo svojí Mladce způsobil! Kouzlo lidské lásky bylo zlomeno a Mladka vydána napospas zlé lesní moci. „Ted' vidíš, co přichází po lidské lásce! Zrada! A ty na ni zahyneš!“* řekla nejstarší z nich a odvrátila se od Mladky. „*Vydej nám zlaté kapradí a zachráníš se!*“ ozvala se druhá. „*Nemohu je vydat. Nemám je, sestry...*“ zavzlykala nešťastná Mladka. „*Nelži! kam jsi je dala?*“ „*Ukryla jsem je svému muži do košile.*“ „*Cožpak tys mohla milovat člověka víc než své sestry?*“ „*Víc... víc než všechno na světě.*“ (tamtéž, 245) Mladka je potrestána tím, že je proměněna v jablůňku: *Necht' se dívá do oken, aby poznala, jak člověk umí rychle zapomínat, jak rychle si umí nacházet nové štěstí. Však jí to ukáže ten její Mikeš, jestli se z vojny vrátí! /.../ Jen tehdy, jestli její muž, až se vrátí z vojny, to trpké jablíčko utrhne a sní a vzpomene si přitom s láskou na Mladčino jméno, může ji z jabloně vysvobodit.* (tamtéž, 245 - 246) V tomto momentě se tu objevuje důležitý kontrast - Mladka v jiné podobě stále neztrácí víru v lásku, zatímco Mikeš na svou lásku daleko od domova už zapomněl.

Pohádkové vyprávění je narušeno jakousi nepravou dílčí cestou hlavního hrdiny. Generálova dcera klade Mikšovi různé úkoly, aby se zasloužil o její lásku. Z jeho strany je to skutečná, opravdová zkušenost, zatímco pro generálovu dceru pouze jakási povrchní hra. (Nebezpečí podlehnutí lstivému panstvu je tu vyhnáno do všech důsledků, podobně tomu je i v pohádce *Český Honza*, tam hrdina ale vyvázne bez větší existenciální újmy.) Tento kontrast má pochopitelně špatné následky a Mikšova „cesta“ k lásce generálovy dcery končí neúspěšně. Mikeš je při poslední „zkoušce“ raněn (přijde o ruku), kouzelný prostředek v podobě semínka zlatého kapradí selhává, resp. hlavní hrdina se jej sám zbavuje: */.../ i vzpomněl si na tu starou košili, kterou zbůhdarma tahá ve své sedelní brašně. K čemu jí má? Vždyť si ji už nikdy v životě neoblékne! Rozepjal brašnu a hodil mokrou košili žebrákovi /.../* (tamtéž, 252) Vojenský soud označil Mikeše za zběha a potrestal jej. Mikeš se vrací domů.

K umocnění pocitu odcizení domova a zapomnění na lásku si pomáhá autor změnou vypravěčské perspektivy (v *Českých pohádkách* je to častý jev, více v kapitole o jazyce). Z hlavního hrdiny učiní anonymního tuláka (srov. Drdův fejeton *Jablíčko domova*): *Jednou na podzim, když už vítr začíná skučet v komínech a přes luka táhnou chladné páry, objevil se v té krajině jednoruký, tuze vyhublý a zbědovaný tulák.* (tamtéž, 258)

Mikeš se vrací k své chalupě, kde objevuje jabloňku. Ochutnává jablko, vzpomene si na Mladku a prosí, ať je mu odpuštěno, čímž ruší kletbu, kterou nad ní vznesly její sestry: *Ach, jak bylo (jablko) trpké! V tu vteřinku se rozpomněl na to krátké štěstí, které prožil na těchto místech. A vzpomínka byla ještě trpčí. „Mladko,“ řekl tiše, „Mladko, má nejdražší, jak jsem ti tak mohl ukřivdit?“ Tu se jabloňka nad jeho hlavou zachvěla, jako by ji nějaký obr chtěl vytrhnout z kořenů. její štíhlý kmen se v tulákových očích začal měnit v dívčí dřík, její dvě vztažené větve v paže, a nad nimi zasvítla tulákovi hlava se zlatou korunou vlasů, těžkých jak zralá pšenice. Jedním rázem zapomněl na všechno zlé, co prožil, přistoupil k ní a jedinou rukou, která mu zbyla, ji přitiskl na prsa. Cítil, jak v jejím těle bije živé lidské srdce. „Mladko, můj živote!“ zašeptal a ukryl obličej na jejích ňadrech. A třebaže to je divné, to je pohádky konec.* (tamtéž, 260) Hrdina se vrátil zpět domů. Je mu odpuštěno, ačkoliv neobstál a lásku si nezasloužil. V tom také můžeme nacházet autorův důvod volby takového nepohádkového závěru. Mladka se nutně (dle pravidel pohádky) dočká svého milého, ale ten je nezvratně poznamenán následky své zrady. Konec je sice pohádkově optimistický, ale působí opravdově a aktuálně a je pochopitelnější než v klasickém schématu pohádkově trvalého štěstí (věčného). Lesní víla je láskou polidštěna.

Ačkoliv se aktualizace, jako autorská metoda typická pro tuto pohádkovou práci, v pohádkách uvedených v této kapitole objevuje minimálně nebo jen v dílčích motivech, jsou tyto pohádky aktuální, neboť vyzdvihují obecně platné a nadčasové hodnoty, jako jsou právě lidská zkušenost či lidská láska.

2.3.2.2.5 Maloměstáctví a pobožnůstkářství

Za drobnou satiru na lokální poměry v malém městě můžeme považovat pohádku *Vodník v pivovare*. Vyprávění působí jako lidová humorka.

Poklidný život v malém pivovaru v Rukapáni (stejný název místa jako v *Městečku na dlani*) naruší příchod vodníka, kterého si přivede sládek a který zná kouzelný recept na pivo, jež nemá konkurenci v širokém okolí: *Pivovarská chasa věděla, že ten zázrak má na*

svědomí ten urousaný sladák v zeleném fráčku, co připravuje vodu na várky. Mezi sladáky se začalo šuškat, že to není samo sebou, ten třasonožka že je vlastně hastrman Matála z rybníčka Kaňky. Sám pan podstarší ho jednou navečer tajně pozoroval, jak žbluňkl ve sklepě do veliké kádě s březňákem a hodnou chvíli se tam převaloval nic jinak než jako kapr v rákosí. Potom vyplul na povrch s očima vyvalenýma jako skokan a blahem kuňkal, až panu podstaršímu sluch přecházel. I vyprávěl to podstarší jako tajemství pod hromem zabítí hvozdu a od hvozdu už to šlo, jak praví staré přísloví: „Pověz svini, svině kanci a kanec celej obci!“ (tamtéž, 201)

Sládek Karas z vodníkem Matálou se k sobě chovají jako staří přátelé až do chvíle, kdy se vodník začne dvořit sládkově dceři. V tom okamžiku se z nich stávají nepřátelé a sládek se pokouší vodníka zbavit, čímž proti sobě obrací i svou vlastní dceru: „Dítě nešťastný,“ zalkal zdrceně (sládek), „co tě to jenom napadlo?“ „Proč? Pan Matála je přece pořádný člověk!“ hájila se rozhodně Julinka. „Ale vždyť on vůbec není... člověk!“ „At! Mně je to jedno! Ale pořádný je!“ /.../ Matála ji má rád, ona jeho taky. On jí nikdy nebude vyčítat zrzavost, a ona Matálovi také ne tu...hastrmanštinu. (tamtéž, 205)

Projevy maloměšťáctví jsou dávány do protikladu s ušlechtilostí vodníka, který nosí každé ráno sládkově dceři do oken květiny. Sládek se rozhodne vodníka zničit definitivně. Uvězní ho a v suchém prostředí bez vody ho týrá.

Závěrečná scéna je vystupňováním tohoto protikladu. Vodník se promění v bílého koně (v okamžiku, kdy jeho milá slaví svatbu s novým ženichem, kterého jí určili rodiče) a svým splašeným jednáním na pivovarském dvoře ukazuje svou sílu. Ačkoliv by se mohl v té chvíli agresivně pomstít, přeskočí zeď a zmizí: *Vřítíl se na pivovarský dvůr, zařehnal, až se okna zatřásla, a všichni hosti od svatebního stolu vyskočili. Tma byla, že ji mohl na černidlo prodávat, jenom ta bílá skvrna, ten hastrmanský kůň se v ní míhal kol dokola dvora. Rozehnal všechny báby, které tu stály na čumendě pod okny, prošlápl buben muzikantům, co přišli zahrát nevěstě do ouška, nakonec s hrozným zařehláním přeskočil zeď a byl tentam... Od těch dob je rukapáňské pivo zase takové, jako bývalo dřív: aby s ním lumpy trestal!* (tamtéž, 209) Tento závěr a konkrétnost pohádky má velmi blízko k pověsti.

K maloměšťáctví je navíc přidáváno jako objekt satiry pobožnůstkářství v pohádce *O hloupé havířce*. Jsou tu vytvářeny typy postav, která mohou být předmětem snadné manipulace. V tomto pohádkovém vyprávění jsou to ženské postavy, *báby modlářky* (tamtéž, 218), typy maloměstských pomlouvačných žen, které jsou ve své víře pokrytecké a víru přijímají neuvědoměle a povrchně: *Baby za chvíli na svatého i na modlení zapomněly, daly hlavu k hlavě a uprostřed mše se pustily do klevetění, až se jim od těch utrhačných hub prášilo.* (tamtéž, 218)

Autor se inspiroje námětem zpracovaným Erbenem pod názvem *Svatý Štěpán*. Socha světce je rozbita, zrovna když druhý den má stát na svůj svátek v kostele. Sochu tedy nahradí živý muž. Modlíci se ženy na něj v domnění, že je to socha, přikládají svíčky. Muž nahrazující sochu palčivou bolest nevydrží a utíká z kostela. V okolí se rozkřikne, že se stal zázrak.

Drda námět ještě dále rozvíjí a konstruuje vtipný dialog domnělého oživlého apoštola s ženou, zastupující povrchní víru „modlářek“. I v tomto kontextu Drda uplatňuje kritiku rozdílů mezi bohatou a chudou vrstvou lidí: „*Jojo, „svatý apoštol jen vzdychl, „peníze, milá paní, ty vládnu tam nahoře zrovínka tak jako tady dole! S těmi se dá všude dobře pořídit!“ „No bodejť,“ byla mlynářka najednou radostí bez sebe, „však já jsem si hned myslela, že to ani nejní možný, aby bylo v nebi všechno stejně pro chudinu jako pro bohatý! Jakkak by k tomu ti mohovitější lidi přišli, aby museli být ve stejném nebi jako žebrota!“* (tamtéž, 223)

Pohádka, která je humorným vyprávěním o cestě havíře Honzy Kleperáda s cílem najít hloupějšího člověka, než je jeho žena, je satira na hloupost, snadnou manipulovatelnost a přízemnost člověka.

Obě dvě pohádky, které reprezentují aktuální motivy z názvu podkapitoly, mají ráz sousedského vyprávění a vyznívají velmi skutečně a současně.

2.3.3 Jazyk a způsob vyprávění

Změna mezi pohádkou lidovou a pohádkou Drdovou je dána už novým přístupem k lidovým pohádkovým látkám. Ten se odráží i jazyce a v způsobu vyprávění.

Už bylo vysvětleno, jak se na aktualizaci lidových pohádek podílí charakterizace postav. V předchozí kapitole to byla otázka jejich typizace. Z hlediska jazykového je tu charakteristika postav proti lidovým pohádkám netypická. Z toho vyplývá, že k posunům v zavedené typizaci pohádkových postav přispívá jazyk.

Autor často využívá k charakterizaci postav nepřímou charakteristiku, tj. charakterizuje je dle jednání v situacích, dle promluv apod. Např.: *Matějíček si sedl do závětří někde za lískový keř, za jalovec nebo pod trnčí, co rozkvítá bílým drobným kvítkem, a pozoroval život kolem sebe. Znal brouky, kteří se pachtili mezi stébly trávy, sypával mravencům drobty, které mu zbyly v kapse /.../* (tamtéž, 7) atd. (srov. níže); *Valihrach, sotva Honzu zmerčil, nechal všeho a běžel k Honzovi, protože mezitím dostal ukrutánský hlad. Chtěl na Honzovi, ať rozprostře ubrus, třeba někde v koutku, že už mu v žaludku*

škrundá k nevydržení. Ale Kujbaba se zamračil: „A mně by ani maso nechutnalo, když si pomyslím, kolik lidí tady má hlad!“ (tamtéž, 96) Podobně výstižně charakterizuje například čerta v pohádce *Zapomenutý čert*: „Kovář tam bude taky?“ ptal se báby pro jistotu. (tamtéž, 73) Drobný charakterizační detail naznačuje souvislost vztahů mezi čertem a lidmi ze vsi. Ke stejnému účelu využívá autor také jednoduchá přirovnání, která čerpají z lidové mluvy: *Že byla nedbalá a znala hospodařit jako koza v bezinkách /.../* (tamtéž, 210); „*Ten král je falešný jak pětník!*“ (tamtéž, 103) Takové charakterizační drobnosti se podílejí na pohádkové aktualizaci.

Drdivý jazykový projev působí spontánně. Přitom je plynulý, žádná epizoda nepůsobí zbytečně nebo samoučelně, děj se posouvá stále vpřed: *Jednou, když takhle seděl (Jíra) v hospodském čeledníku a za kus chleba spravoval čeládce křampy, přišla za ním jedna husopaska. Upejpalala se chvilinku, nevěděla, jak začít, až najednou vyhrkla: „A uměl bys mi udělat jeden pěkný červený střevíček, abych jej měla na letošní pouť k tanci?“ „Jeden?“ divil se Jíra, „cožpak se u vás při muzice skáče o jedné noze?“ „Ty hloupý, načpak bych potřebovala dva, když už jeden mám?“ /.../ Děvče sáhlo pod zástěru a vytáhlo droboulinký střevíček. Do Jíry, jako když vrazí nůž, na první pohled poznal svou práci. To byl on, ten, který zmizel s Jasněnkou /.../ „Mluv proboha, kdes jej opravdu sebrala?“ /.../ A husopaska vyprávěla Jírovi, co viděla, když pásala na drahách u lesa. Z mraku vyrazili dva jestřábi, jeden větší, druhý menší, a mezi sebou hnali chudinku hrdličku. /.../ Zrovna když byli husopasce nad hlavou, začalo od té hrdličky něco padat /.../ Jíra nemeškal, hned za svítání se vypravil tím směrem. (tamtéž, 142)*

Tempo vyprávění se střídavě zrychluje a zase zpomaluje, tj. střídají se podrobnější popisy situací s většími časovými skoky, což činí vyprávění pestrým a vtahuje čtenáře do děje: *Plácli si na to, zapili z konvic rýnským vínem, Kuba Hnipírek jim ke spaní zahrál pěknou táhlou, co se při ní dobře usíná, a ráno raničko, nějakou tu hodinku po slunce východu, vyrazili spolu svorně do světa. Hnipírek jim troubil do kroku a Kujbaba s Valihrachem zpívali, až se hory zelenaly: (píseň) Tak spolu vesele vandrovali nějaký čas po světě, až přešly sedmery hory a sedmery hranice. Jednoho dne, už za soumraku, dorazili k bráně velikánského města, docela obehnaného vysokými hradbami. (tamtéž, 92); Jíra nemeškal, hned za svítání se vypravil tím směrem. Vždycky když došel na rozcestí, vytáhl Jasněčin střevíček, který koupil od husopasky, a hodil jej před sebe. Kam střevíček špičkou ukázal, tudy se Jíra pustil. Deštěm i nepohodou, sněhem i větrem šel a šel, ani se neholil, ani nestříhal, takže brzy vypadal jako bradatý, rozčuchaný stařec. Ale po Jasněnce nebylo nikde ani stopy. Jednou za soumraku, když ležel utrmácen na kraji lesa, hlavu plnou zoufalých myšlenek, strhl se kolem něho z čista jasna velký vítr. (tamtéž, 142 – 145)*

S podobným efektem funguje střídání přímé a nepřímé řeči u postav: „*Já mám strach, bratři, aby tam Honzovi něco nevyvedli!*“ *bál se Valihrach*. „*I což,*“ *těšil ho Kujbaba*, „*Honza se umí o sebe postarat! Však má kabelu s sebou, kdyby mu tam ta panská verbež chtěla ublížit!*“ *A Hnipírek připodotkl, že Honza stejně na kamarády nezapomene.* (tamtéž, 104)

Spontánní plynutí vyprávění se blíží způsobu lidového vypravěčství. Drda ale využívá také svůj oblíbený postup, a to vnitřní monolog (viz níže), který pro lidová vyprávění není obvyklý: *Jírovi se oči nad škrpály nevyspalostí klížily, ale přitom byl šťastný k nevypovědění. Cožpak se těmihle prsty, kterými teď utahuje nasmolenou dratev, neprobíral v princezniných zlatoplavých vlasech? Cožpak těmihle rty, ve kterých teď drží ševcovské floky, nelíbal dnes v noci princeznina jahodová ústa, cožpak se těmahle očima, kterými teď vejrá na staré sešmat'hané křampy, nedíval znova a znova do princezniných modrých studánek?* (tamtéž, 136); *Honza se posadil na pařez, přišlo mu najednou tuze teskno. Takový krátký čásek je od mámy, a kolik zlého už musel zkusit! Už bylo na čase, aby zase potkal nějaké pořádné a poctivé lidi!* tamtéž, 89); „*Cink, cilink, cililink!*“ *uslyšel najednou zvláštní tenounké zazvonění. Kdo to zvoní? Či se mu to jen zdálo? Co je to za mámení?* (tamtéž, 156); „*Jasněnka! Jasněncin je ten střevíc!*“ *vykřikl ševcovský podivín znenadání a vyskočil rovnýma nohama z trávy. V hlavě měl najednou oslnivé jasno: Jak jenom mohl zapomenout na Jasněnku? Jak od ní mohl odejít?* (tamtéž, 165) apod.

Drda také využívá vrstvení paralelního děje či dějových odboček a epizod, což je pro lidová vyprávění rovněž neobvyklé: *Radové a generálové, dvorní dámy, ba i komorníci začali se po něm (po ubrusu) sápat, každý tahal za jeden cíp, aby ubrus těm druhým vyškubl a získal pro sebe, a než se král s princeznou vrátili, podařilo se chamtivým dvořanům ubrus na malinké kousínky rozsápat... Honza chrápal v králově ložnici a vůbec mu nepřišlo na mysl, co se děje s jeho kouzelnými dary. Ba nevzbudil se, ani když ho pochopové spoutaného vlekli do hladomorny. Tam jej hodili na shnilou slámu, a Honza chrápal dál... Zatím Kujbaba s Valihrachem a Hnipírkem seděli v hospodě „U Mouřenína“ a čekali, až si na ně kamarád vzpomene a dá pro ně poslat.* (tamtéž, 107)

Zvláštní pozornost bychom měli věnovat pásmu vypravěče. Pojetím vypravěče se Drda opět blíží lidovému vypravěčství. Vševědoucí vypravěč nás vede dějem a snaží se nás do něj vtahovat, k čemuž používá různé kontaktní prostředky (po vzoru lidových vypravěčů): *To vám byl mazec!* (tamtéž, 19); *To jste měli vidět ten shon!* (tamtéž, 39); *Ale to jste měli vidět Pandrholu!* (tamtéž, 33); *I hled'me se /.../* (tamtéž, 41); */.../ panečku, to*

byla podívána. (tamtéž, 169); *Ale v tom vám proti němu vyšpláchlo /.../* (tamtéž, 209) apod.

Častější je jiný, originálnější kontakt se čtenářem (posluchačem). Tento kontakt překračuje hranice vypravěčovy objektivity a je prakticky jeho subjektivním vyjadřováním se k aktuálnímu dění. Vypravěč se tak stává i komentátorem příběhu. Tento způsob má větší míru vtažení čtenáře do děje a navíc může ovlivňovat čtenářův pohled na příběh (což můžeme pokládat za autorův záměr vzhledem k stěžejním aktualizacím): *Ach ouvej, to bylo nějaké smutné město!* (tamtéž, 93); *Ale co to? V tu chvíli, jak natahoval ruku k břevnu, žebřík se pod ním zřítíl, kat se poroučel po hlavě dolů z lešení, a Markýtko ... Kde je propánajána Markýtko?* (tamtéž, 95) (vypravěč, ač vševědoucí, nebo právě proto, napíná čtenáře); *Ale ouvej, kapitán husarů přiskočil k Honzovi, zasalutoval a povídá: /.../* (tamtéž, 101); *Ale to se král Brambas tuze přepočítal!* (tamtéž, 115); *Škoda by bylo takových povedených křídel, kdo ví, zda by je Jíra trefil podruhé udělat!* (tamtéž, 132); *Jak se děvečka vrátila na dvůr, prvním pohledem postřehla, co se stalo. Byla to určitě Jasněnka!* (tamtéž, 149); *Sama je proti železu slabá a v hradu není nikoho, kdo by jí mohl pomoci získat ten kouzelný závoj. Že nikoho? Jasněnka si v té těžké chvíli bleskem vzpomněla /.../* (tamtéž, 154); *Vida, tohle bylo pro Ondru jako dělané!* (tamtéž, 170); *Bác ho, to byla novina!* (tamtéž, 171); *Ale div divoucí, Mikeš se držel v sedle zdráv a nezraněn /.../* (tamtéž, 239); *Ach běda, ženská falešnosti /.../* (tamtéž, 272) atd. Vypravěč je ve středu dění, což je typické pro Drdovu tvůrčí metodu, jak dokládá analýza níže v textu. Nemůže tedy být plně objektivní.

Dalším podobným způsobem, jak může ovlivňovat vnímání čtenáře, je změna perspektivy vypravěče. Vypravěč volí různá synonymní pojmenování pro jednu realitu, a to podle perspektivy vybrané postavy. Vybírá tedy z konkurenčních výrazových prostředků. Znamená to živější vyprávění s větším podílem expresivity: *A když vzala Honzu za ruku a po obličejích ho svou hedvábnou ručičkou pohladila, cítil se ten jelimánek z Ouběnic v devátém nebi.* (tamtéž, 103) (princeznin pohled na Honzu); *Okolo desáté si komorná trošínku zdřímla, a v té dřímotě se jí zdálo, že kolem okna tiše přeletěl nějaký hrozitánský pták.* (tamtéž, 135) (komorné pohled na ševce s vyrobenými křídly, vypravěč přitom ví, že se jedná o něj); *Ale kam to ta princezna běží? Ne k princi, ale po schůdcích dolů mezi obyčejné lidi, a tam padá kolem krku nějakému vandrovníkovi s tlumokem!* (tamtéž, 166) (pohled králův a dvořanů na ševce Jíru); *Svatý Matěj kývl, že ano, širočinu si položil na lavici, podkasal si roucho apoštolské a pak si s babou sedl za stůl. „A jestlipak mě vemou do nebe, že jsem tak smělá?“ začala mlynářka na svatého Matěje naléhat, jedva dosedli. „U nás v nebi má každý svůj oučet,“ na to svatý apoštol /.../* (tamtéž, 222) (apoštol je ve skutečnosti převlečený havíř Honza Kleperád, což mlynářka neví; ví to

vypravěč s čtenářem); *Jenerálové se zaradovali, že mají toho nenáviděného přivandrovalce z krku /.../ (tamtéž, 21) (pohled jenerálů na Matěje) atd.*

Velmi blízkou variantou tohoto způsobu je také práce s jmény postav. Nejblíže k tomu má poslední uvedený příklad se záměnou Honzy se svatým Matějem. Vypravěč působí na čtenáře tím, že zcela nenásilně během vyprávění změní jméno postavy a přiblíží se tím některé z ostatních postav, neboť nejvíc odpovídá její perspektivě. Dá se říci, že vypravěč rozděluje sympatie. V pohádce *O Matějovi a Majdalence* vystupuje postava loupežnického vůdce Maufalduse: *V tu stranu, co slunce zapadalo, byly hluboké černé lesy, a v těch vládl se svou rotou loupežnický hejtman Maufaldus. O pravém poledni, v hospodách při plném džbánku se mu chlapi smáli, překřtívali jeho jméno na Madlafous /.../ (tamtéž, 11)* Vypravěč už jej v dalším vyprávění jeho pravým jménem nikde nenazve. Podobným případem je pojmenovávání princezny *O princezně Jasněnce a ševci, který létal*. Do chvíle, než si ji švec Jíra unese, se objevuje jen pojmenování Jasněna, od té chvíle už jinak pojmenována vypravěčem není. Podobně je tomu i s polidštěvaným čertem Trepifajkslem, kterého si baba Plajznerka přejmenuje na Matesa (viz níže).

Zvláštní zvrat v perspektivě je proveden v pohádce *Zlaté kapradí*. Z hlavního hrdiny Mikeše, který je středem celého vyprávění, činí vypravěč neznámého tuláka (pohled obyvatel vesnice), který se vrací domů. Z jeho letmého popisu je naprosto jasné, že se jedná o Mikeše. Ale takovéto nahlížení na něj má umělecké důvody. Vytváří se tu napětí a Mikeš je stavěn do své krajiny jako cizinec. Domov se mu odcizil tak, jako on byl schopen zapomenout na něj. Proto se vrací jako anonymní tulák a nikoliv, jak je pro pohádky obvyklé, jako zasloužilý hrdina: *Jednou na podzim, když už vítr začíná skučet v komínech a přes luka táhnou chladné páry, objevil se v té krajině jednoruký, tuze vyhublý a zbědovaný tulák. Zašel do vesnice, ve které kdysi děvčata škádlívala mladého ovčáka, že se bude muset oženit s lesní kozonožkou. Ale nikdo ho tu nepoznal. /.../ A tu se jednoruký pustil do lesů, v tu stranu za Třemošnici, kde před lety mladý ovčák Mikeš stádo pásával. /.../ Snad si myslel, že se tu ukryje před nepohodou, snad ho sem táhla dávná vzpomínka... (tamtéž, 258 – 259)*

Ani využívání podrobnějších popisů krajiny, zevnějšku postav, přírodních jevů či dějů a situací není pro lidové pohádky typické. Stejně jako přesnější charakterizace postav i tento moment se podílí na aktualizaci obsahu lidových pohádek. Je to ukázkou Drdovy slovní zásoby, která čerpá z lidové mluvy a je založena na znalosti lidového prostředí (reálií, řemesel atd.), ale je také ukázkou Drdova jazykového umění: *Nejdřív se pustili do medáků, co mají po sobě rozházeny žlutohnědé skvrny jako medové koláče, pak přešly na kropenaté mušáky, z mušáku na grošáky, z grošáků na mourky s tmavší hlavou a tmavými*

slechy, z mourků na červenouše, z červenoušů na pálené šemíky, z pálených na železité, u kterých převládají modrošedé až černé skvrny, ze železitých šemíků na jablečňáky.⁴⁷ (jedná se o rozhovor o koních); Sedláci tloukli rytíře cepem přes přilby, až praskaly jako hliněné hrnce, tesaři je dlouhými háky chytali za krček a shazovali s koní, truhláři i kováři do nich na zemi prali kladivy i sekerami, až z rytířského brnění jiskry lítaly, krejčí se oháněli rozpálenými žehličkami, že se koně rytířům plašili a sami své pány shazovali, a ševci aspoň šídlem a knejpem bojovali jako lvi. (tamtéž, 115) U popisů postav nebo přírodních jevů si autor často pomáhá metaforami a přirovnáními: *Princezna Jasněna seděla u stolku a rozčesávala si zlatoplavé vlasy. Tváře měla jak z jabloňových kvítků, oči jako luční pomněnky, malinká ústa jako jahody na samém konci června...* (tamtéž, 134); *Jednou takhle k večeru, když západní nebe hořelo světlem zlatým a hustým jako med /.../* (tamtéž, 130); *A pak už zařukalo na okno chalupy zlatými kotníky slunce.* (tamtéž, 237); *Voda se lila jako z otevřených stavidel, učiněná průtrž, a hromotřas třískal svým kyjem do skal a do dubů křemeláků, div třísky nelítaly.* (tamtéž, 62) atd.

Svémi popisy Drda mnohdy vytváří působivou atmosféru: */.../ přiběhl na tichou mýtinu. Klidno tam bylo, hvězd měl nad hlavou, až to jiskřilo, v trávě se mihotaly lucerničky světlušek, někde docela blízounko voněla lípa.* (tamtéž, 89); *Modrojasná noc už šedla, když Jíra uviděl pod sebou uprostřed černých lesů husté chuchvalce mlhy, navršené jako sněžná hora. Poděkoval větru za doprovod a začal se v kruzích spouštět do té nepřátelské mlhy. Klesal notnou chvíli, tu najednou po pravé ruce uviděl nějaký hrot a na něm zeleného kohouta. Zavesloval ještě jednou pažemi a chytil se měděného kokrháče. Nemohlo být pochyb, tohle byl vrchol věže čarodějčina zámku. Kdesi v hloubce dvora se zrovna objevilo růžové, mlhou napůl zadušené světýlko.* (tamtéž, 148)

Autor využívá popisný postup také k tomu, aby mohl čtenář nahlédnout jednu situaci z více úhlů. Vytváří tedy návrat v čase se změnou perspektivy vidění, což může sloužit k jakémusi dovysvětlení situace, která už proběhla (stejným způsobem a často to provádí také např. v Městečku na dlani): *Sotva ponocný odtroubil a zašel za roh, u pekařů se rozklopila dvířka. Měsíček svítil, co sil měl, nebe bylo čisté jak hladina, světla bylo o málo míň než v pravé poledne. Ale co to? Od pekařů vybíhá ne jedna, ale hned čtyry divné postavy, a ženou si to, co sil mají, kolem náměstí.* (tamtéž, 227) Dále v textu se vysvětluje, o co se vlastně jedná: *Počkal za dveřmi (tovaryš), až vyšli ze sednice na síň, honem vklouzl za jejich zády dovnitř a ten zbytek vaječiny, co zůstal v neckách, vytřel ještě svým hubeným tělem. A že ti tři před ním běželi před dům, nechtěl ani on nic zmeškat - tak ti čtyři žluťáci jeden za druhým vyrazili na náměstíčko, a pod ouplným měsíčkem, taky podobným*

⁴⁷ tamtéž, s. 74

bledému žloutku, uháněli kolem dokola. (tamtéž, 228); Roztáhla perutky (holubice), vyletěla z Matějových dlaní a zamířila si to k vysoké jedli. Ale než se Matějček nadál, zašuměla mu kolem hlavy křídla, a holubice tu byla zpátky. (tamtéž, 8) O kus dál v textu se vyprávění vrací zpět do okamžiku této situace, ale nahlíží ji z jiného úhlu: *Majdalenka zrovna nesla Matějčkovi kus buchty, kterou doma potají ulomila z pekáče v komoře, a už zdaleka viděla, jak z Matějových rukou vyletěla holubička a namířila si to k vysoké jedli, i jak se zase za chvíli k Matějovi vrátila. (tamtéž, 8 – 9)*

Drda svým jazykovým projevem dokáže vytvořit více napětí, než je ho v lidových pohádkách. Z pohádkových vyprávění je cítit Drdova prozaická zkušenost. Některé úseky textu jsou výrazné svou dramatikou: *Honzovi, stejně jako Kujbabovi s Valihrachem a Hnipírkem, to bylo všechno k smíchu, ale teď věru nebyl na smích čas. Soudce dočetl: „... a pro ten zločin, jak rozhodl král, má býti na šibenici pověšena!“ složil lejštro, a kat přistoupil k Markýtce, aby ji oprátku kolem hrdla položil. (tamtéž, 95) „Máš po ženichovi! Plácá se tam v kádi, dočista zkaprotěl, sotva jsem mu jednu holí šoupl! A ty nebreč, nebo...!“ Julinka němě zalomila rukama a pak se jako podřátý kvítek sesula na zem... (tamtéž, 206) atd.*

2.3.3.1 Jazykový projev inspirovaný lidovým prostředím a lidovou slovesností

V Drdově způsobu vyprávění se odráží lidová slovesnost a její vyprávěcí postupy, i když se je snaží ozvláštnit postupy, které se objevují v jiné než pohádkové próze. Snaží se navodit atmosféru bezprostředního lidového vypravěčství, spontánnosti a dojem improvizace.

Lidové vypravěčství je charakterizováno jednoduchým jazykovým projevem. Drda čerpá z lidové mluvy a inspiruje se lidovým, resp. venkovským prostředím a jeho zvyky. Lidová slovesnost je bytostným projevem přemýšlení lidí spjatých s přírodou, jejími cykly, spjatých s každodenní prací, která byla existenční otázkou.

Drdu můžeme považovat za znalce lidového prostředí. Měl tedy blízko k lidovému vyjadřování, ale znal také venkovskou krajinu a realie.⁴⁸ To všechno se odráží v jeho textech. Důsledně to uplatňuje zejména ve svých pohádkách.

Na mnohých místech v Českých pohádkách jsou popisy, výčty nebo pojmenování, které jsou postaveny na blízkém vztahu k venkovskému (lidovému) prostředí a na znalostech o něm: *Když ho vyhnali z chléva, zavrtil se do slámy ve stodole, a když ze*

⁴⁸ Srov. Nejedlá J. Dvě studie o stylu v próze Jana Drdy. In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 2 - 4, Slavica pragensia XII, 1970, s. 141 - 166

stodoly, vyspal se třeba v kurníku nebo v přístodůlku, nebo v staré bryčce pod kůlnou, a někdy docela jen na humnech nebo v sádku. (tamtéž, 168); začínaly se červenat jahody, babí plesk i blednička už dávno odkvetly, ale zato se tu modrala kloubnatička, skvěl se krasovlásek, rostla jánoklika, babí kořen, babí hněv, babí zub /.../ (tamtéž, 66); Bába Plajznerka mu uvařila kulajdu s brambory, nebo couračku z kyselého zelí, hladkou ančku, zavrcené brambory s koprem, lepenici, uhlířinu se škvarky a se smaženou cibulkou, chlupaté knedlíky, bác nebo kramfleky a vůbec taková jídla /.../ (tamtéž); Začali třasákem, po třasáku tancovali rejdovák, pak šotys, furianta, cibulku, a do rána, než sluníčko vyšlo, měli podrážky na střevících docela protancované! (tamtéž, 117); Truhlář milému Matesovi přiskřípl pracku do svěráku, když se ochomejtal u hoblice, švec ho rýpl rovnou pod oko, jak se nenadále nad kůží rozehnal knejpem, pačesy měl Mates celé ulepené a zknocené od truhlářského klihu i od prťáckého popu, krejčí mu nasypal žhavých uhlíků ze žehličky na záda, až Matesovi kůži přiškvařil, a tesař, to nejhorší, srazil Matesa trámekem ze střechy rovnou do vápenné jámy, a to nedohašené vápno chudáku Matesovi z polovičky zad chlupy sežralo. (tamtéž, 72) atd.

Ve vyprávěních se využívá známých přísloví, objevují se náznaky lidové moudrosti a jednoduché popisy užitečných dovedností: *Ne nadarmo se říká: učedník mučedník.* (tamtéž); *Ale takovému velkému štěstí rádo chodívá neštěstí v patách.* (tamtéž, 237) *Začal v ní topit bukovými větvemi. Buk má dřevo výhřevné, rozřeřaví se nastálo jak uhlí a dýchá horko celé hodiny.* (tamtéž, 61); *Míchala protáhličku s bezulicí, přisypávala trošínku chcípalky, trošínku outrobníku, jenž dělá dobře na játra, trošínku děravce, co čistí žaludek /.../. Když se to spařilo a pěkně za horka vypilo, na mou duchu, po takovém lektvaru člověk jaktěživ nedostal ani mze, ani ujímání, a blednička se mu na sto honů vyhýbala.* (tamtéž, 66) atd.

Z lidového prostředí si Drda vkládá do svého repertoáru popisů také například popisy lidových zvyků: *Jednoho večera, právě v ten den, kdy chlapci ze vsi skáčou přes svatojánské ohně a děvčata chodívají studánky čistit /.../* (tamtéž, 234). Zvláště oblíbenými jsou u něj ty, které zahrnují komiku. Např. tzv. pohřbívání Bakusa: *Pak toho nejtlustšího sladovníka posílili hrachovinou, aby představoval Bakusa, naložili ho na hnojná nosítka, opletená papírovými fábory, a co sil v hrdle měli, zazpívali nad ním smuteční. Kardavecký podstarší měl hlas jako z nejhlubšího sklepa, hvozda hučel jako varhana, sladomel naopak měl mladounký tenorek, a pan otec Karas si jen lahodil, jaká je to rozkoš, když ta sladovnická chasa je tak pěkně sladěná. I řval sám jako tur nebo aspoň jako Turek nad umírajícím Bakusem: „Rozlučme se s tímto tělem!“ a sladáci odpovídali: „Dejme mu jednu korbelem!“ A už to šlo ráz na ráz: „Dona nobis pacem!“ „Kampak my s ním*

plácnem?“ „*At' odpočívá v pokoji!*“ „*Dejme mu místo na hnoji!*“ (tamtéž, 195)

Z lidové mluvy čerpá Drda takové prostředky jako jsou rčení či přísloví: *jak praví staré přísloví: „Pověz svini, svině kanci a kanec celej obci!“* (tamtéž, 201) Velice frekventovaným prostředkem jsou v Drdových pohádkách přirovnání. Autor tím dociluje jednoduché hutné charakteristiky situace, děje či vnějšku postavy atd. Všechna přirovnání v Českých pohádkách mají na své tzv. pravé straně (známá skutečnost, k níž je přirovnávána levá strana frazému) takovou skutečnost, která je každodenní součástí venkovského světa nebo přírody: *Voda se lila jako z venkovských stavidel.* (tamtéž, 62); */.../rozprchávali se na všechny strany jako hejno koroptví.* (tamtéž, 98); */.../ted' že se bude tancovat, až se budou stará košťata zelenat.* (tamtéž, 106); */.../byla nedbalá a znala hospodařit jako koza v bezinkách/.../* (tamtéž, 210) atd. A to například i v popisech či promluvách postav, které se v takovém běžném lidském světě nepohybují: */.../princezna Rozmarýnka trošinku zrůžověla jako z šípku květ /.../* (tamtéž, 181) *Dvořani šuměli jak včelstvo při rojení.* (tamtéž, 149); *Dvořané v jednom houfu za ním (za králem) jak husy za houserem.* (tamtéž, 189) „*Lenoro lenivá, kdypak budou hotovy mé střevíce! Hni sebou, sic budeš ode mne (od čarodějnice) bita jako žito!*“ (tamtéž, 153) Poslední úryvek, promluva čarodějnice, nejlépe ukazuje, jak přirovnání funguje v lidovém vypravěčství. Můžeme odhadovat, že čarodějnice běžně nepracuje s obilím, přesto se tato činnost dostává do její slovní zásoby. Ale právě díky prostředku lidového vypravěče, pro něhož je tato skutečnost běžná. A proto ji klade do promluvy nadpřirozené bytosti.

Výslovným odkazem k lidové slovesnosti je používání hádanek či písní v textu. Do obsahu textu vždy organicky zapadají a jsou graficky odlišené a odsazené: *A když mu jeden generál přišel přebrat princeznu v kole, Honza se do něho pustil dočista jako doma u muziky: „Já pacholek, a ty panskej, / a já se tě nebojím, / chytnu já tě za ramínka, / přes hlavu tě přehodím!“* (tamtéž, 106); *A při takovém úzkostném nočním bdění i složil písničku, tuze smutnou, jako všechny jeho myšlenky: „...žaluj si má milá, žaluj si pánům, / že jsou mě vodvedli ke švališarům, / konička jsou mě dali, / do Uher mě poslali! /.../“* (tamtéž, 238) Pohádka *Jak princezna hádala, až prohádala* je založena na lidovém útvaru hádanky. Má tedy ze všech pohádek nejvíce graficky odlišovaných vstupů.

Pro všechny Drdovy pohádky je charakteristický také humor. Kromě např. vtipných přirovnání k tomu Drda využívá celé věty: „*Vědí co, já jim budu raději říkat Mates, jako tomu poslednímu nebožtíčkoví, co jsem ho loni pochovala!*“ (tamtéž, 65) Na některých místech jsou zdrojem humoru hrátky se slovy: */.../ „já se do ženění neženu, to ona chvátá na vdávání! /.../“* (tamtéž, 191); */.../ a pan otec Karas si jen lahodil, jaká je to rozkoš, když ta sladovnická chasa je tak pěkně sladěná.* (tamtéž, 195)

V lidové jazykové tradici je zvukům, které se objevují v přírodě, dávána konkrétní jazyková podoba. Její doslovné chápání může být rovněž zdrojem vtipných situací: *Ale že byla vlahá noc, uprostřed práce začaly Kleperádku vyrušovat žáby. „Barrka! Barrčo! Tvarroh! Tvarroh!!“ křičely jedna přes druhou, až se jim volata nadýmala. Kleperádku popadl strach, že by ji mohly prozradit. /.../ Běžela domů, popadla dva bochánky tvarohu /.../ a házela je do těch míst, kde žáby nejvíc vrískaly. kupodivu, pokaždé, jak hodila, křičela žáby slaběji, a nakonec docela umlkly a byly jak putičky.* (tamtéž, 213 – 214) (srov. fejeton Kouzlo rybníka (I), srpen 1939); *Jak uviděli, že Honza rozhazuje hrách, začali jeden přes druhého vrkat: „Vrků, vrkůů, Honzíkůů, nech nám hráškůů!“ /.../ „To tak, já se tu budu ploužit po celém poli, a vy mi to budete sbírat za patami! Leda bych byl blázen! Tuhle to máte na hromadě, alespoň ušetřím nohou a odpočinu si po tom trmácení!“* (tamtéž, 293)

Humorně působí vytvořené jazyky, které jsou součástí promluv čertů nebo Dařbujána, jako předstíraného odborníka, kde je používán zejména s parodickým záměrem: *„A jérum jérum jémine /.../ je to karborundum sekvestrum /.../“* (tamtéž, 43 – 44) V jazyce čertů se objevují zvláštní slova, která konotují romštinu a románské jazyky jižních národů, čímž vyvolávají představu o vzhledu a temperamentu čertů: *„Omaj dynko parte fájo, poslouchej, že ty jsi Trepifajksl?“* *„Durmi fajte kedro, to teda jsem,“* *blekotal Mates celý sinalý, „médo ustan esparvilo, co má jako být?“* *„Trubulante mordomáre! Kdybys, ty chlape, věděl, jaký je kvůli tobě rambajs na derekci! Čiko drante bastonádo, ajev muchri kostoduro, vždyť už tě hledají sto padesát let! Máš štandopede přiletět k nejstaršímu luciperovi! No máucta, z toho budeš mít pěknou polízanicí!“* (tamtéž, 78 – 79) Humorně působí kontrast „cizích“ slov s obecně českými výrazy.

Obecná čeština je jádrem promluv postav. Z hlediska slovní zásoby i z hlediska tvaroslovného: *„/.../ To byste nám leckdy, když máme fofr, mohl v té kovařině vypomoci!“* (Tamtéž, 76) ; *„Jakáž pomoc, bez **podmáznutí** to nešlo...“* (tamtéž, 214); *„Dneska je dost, ale co bude zejtra? To nevíte, že přijde sedm suchejch let a že voda bude dražší než víno? Slepej mládenec to věštil v kalendáři, už je toho plný městečko!“* (tamtéž, 213); *„A že vy si nedáte vykopat studnu na dvoře, **teta**?“* (tamtéž); *„Zatracený modlilky!“* (tamtéž, 221)

Využíváno je také regionálních odchylek: *„U nás v nebi má každý svůj oučet,“ /.../* (tamtéž, 222); *„Pro chudý, co taky náhodou přijdou do nebe, kolikrát v roztrhanej košili, je tam nahoře docela obyčejný kůr ze smrkovejch prken, ani moc hoblovaný to nejni, abych pravdu děl. /.../“* (tamtéž, 223)

Nespisovná čeština se projevuje i v rovině syntaktické, např. používáním univerzálního vztažného zájmena **co**, jako spojovacího výrazu. Objevuje se v promluvách

postav i v pásmu vypravěče: *V tu stranu, co slunce zapadalo* (tamtéž, 11); */.../ i ta pěnkava, co v chlívě chrochtává.* (tamtéž, 56); */.../ Kuba Hnipírek jim ke spaní zahrál pěknou táhlou, co se při ní dobře usíná /.../* (tamtéž, 92); *Lidé, co šli z kostela /.../* (tamtéž, 271) atd.

Autor často využívá citoslovcí místo sloves, a tak jednoduše, zkratkovitě a výstižně vyjadřuje děj: *Popadl dřeváky a frr! uháněl rovnou cestou zpátky do Nepřejova* (tamtéž, 193); */.../ když tu najednou na zápraží dupy dup! a dveře prásk! /.../* (tamtéž, 62)

Drda velmi často užívá zdobně tvary slov. Snad nejčastěji užívaným deminutivem je způsobové příslovce **drobátko**: *Mezi stromy se drobátko prosvětlo /.../* (tamtéž, 11); „*Pomáhá to?*“ *ptal se krupaře s vážnou tváří. „Drobátko...“ drmolil krupař /.../* (tamtéž, 45); „*Však já vás drobátko znám... tak od vidění...*“ (tamtéž, 74) atd.

Podobně, už méně často, se vyskytují např. příslovce **potichounku**, **lehounce**, **trošítku**, **zpolehounka** apod. Kromě toho se často objevují také tvary zveličelé jako například **hrozitánský**, **dlouhatánský** apod.: */.../ slyšel ten hrozitánský křik /.../* (tamtéž, 211); */.../ kolem okna tiše přeletěl nějaký hrozitánský pták.* (tamtéž, 135) atd.

2.3.2.2 Antroponyma a toponyma v Drdových pohádkách

Samostatnou kapitolou jsou u Drdových pohádek vlastní jména a názvy míst. U hrdinů volí v souladu s lidovou tradicí vypravěčství většinou česká jména v domácích tvarech, jako jsou Kuba, Honza, Matěj, Jíra, Majdalenka, Mates, Mikeš atd. Jejimi nositeli jsou zástupci „lidových“ vrstev. V některých pohádkách mají postavy příjmení (Martin Kabát, Alois Karas, pan Matála, Honza Kleperád, Kuba Dařbuján...). Tato jazyková skutečnost nám ukazuje, že výběr, resp. utváření, vlastních jmen osob v Drdových pohádkách není náhodný, ale promyšlený. Jména se tak stávají složkou, která se podílí na ideovém vyznění pohádek.

Zástupci urozených a bohatých vrstev, popř. vzdělaneckých mají vznešená jména (Lamprechtus, Eufrozína ad.), někdy záměrně parodicky znějící (Brambas, Školastykus aj.), zatímco zástupci „lidu“, „lidoví“ hrdinové mají obyčejná česká jména, obvyklá v Drdově době.

Podoba uměle vytvořených, originálních vlastních jmen je různě motivovaná. Jména, která mají být vznešená a jimiž je nejčastěji pojmenována vrchnost či jiná nechtěná autorita, působí záměrně jako cizí jména (cizího původu), např. král Lamprechtus, drak Bucifal, pekelný kníže Solfernus, loupežnický hejtman Maufaldus atd. Vzbuzuje asociace

s latinskými jmény.

Podoba některých jmen vyvolává představy o fyzickém vzhledu postavy (nositele jména) nebo jejích povahových vlastnostech, popř. o povolání, řemesle atd. Drda se tu inspiroval skutečnou motivací vzniku lidských příjmení. Často tato jména (příjmení) působí jako složeniny. Tato jazyková skutečnost pomáhá v charakterizaci postav, která se výrazně podílí na aktualizaci tradičních pohádkových kruhů (viz níže).

Příklady: Příjmení Dařbuján konotuje hornický pozdrav Zdař Bůh! Není tedy jistě náhodné, že autor takto pojmenoval postavu chudého havířského dělníka.

Příjmení Honzových pomocníků Kujbaba, Valihrach a Hnipírek částečně vypovídají o vzhledu postav. **Kujbaba** (od slovesa **kout**) je kovář (velký, silný, s mohutnými pažemi). **Valihrachovo** příjmení (tedy **valí hrách**) vyvolává představy o charakteru pohybu a tvaru těla. Hnipírek je krejčí (hubený jako pířko). Na vyvolání představy o vzhledu postavy se podílí také hlásková instrumentace, srov. frekvence měkkých i a hláska e. Erbenovy postavy, které jsou předobrazem těchto pomocníků, jsou pojmenovány mnohem výslovněji Dlouhý, Široký, Bystrozraký - jména upomínají na vzhled a na výjimečné vlastnosti postav.

Jméno princezny Jasněnky nás odvolává k mravní čistotě postavy („nepopsaný list“). Autor ji symbolizuje v pohádce jako hrdličku a dává ji do protikladu s dravými jestřábi, kteří představují zlé čarodějnice: *Z mraku vyrazili dva jestřábi /.../ a mezi sebou hnali chudinku hrdličku.* (tamtéž, 142)

Jméno čarodějnice Černavy je spojeno s představou černoty a temnoty (její panství je v *kamenném hradu v černých lesích* (tamtéž, 147).

Jména čertů vyvolávají především komiku. Karborund (srov. trhovnické vyvolávání „Karborundum brousek, za korunu kousek), Ichturiel, Belial, Omnimor („všemořící“) ad.

Jména lesních žínek mají dost zřetelnou motivaci vzniku, Mladka (nejmladší z nich), Kraska, Borka (nejstarší z nich; znamená kůru, má tedy ochrannou funkci).
Atd.

Názvy míst pomáhají utvářet pohádkový prostor. Drda ve většině pohádek umísťuje děj do míst, která jakoby svými detaily odkazují ke konkrétním lokalitám. Také jejich názvy odkazují k reálné etymologii zeměpisných míst, jsou však samozřejmě fiktivní.

Charakteristickým rysem všech místních pojmenování je, že Drda vybírá jména ryze česká. To velkou měrou přispívá k vytváření specifického pohádkového prostoru, který podtrhuje, lidovost a českost jako zásadní výchozí zdroje.

Hned ve třech z *Českých pohádek* se Drda vrací k Rukapáni, prostor románu

Městečko na dlani, zejména k havířské Kocandě (*Dařbuján a Pandrhola, O hloupé havířce, Vodník v pivovaře*). Dvakrát se v nich objevuje ves pojmenovaná Dalskabáty (*Zapomenutý čert, Jak šel Honza do Lenoráje*). Dále se tu objevuje, ves Nepřejov, Skoupá Lhota („mluvící jména“), Ouběnice, kopec Třemošnice, řeka Vydrůvka atd. S velkou pravděpodobností zobrazuje svou známou krajinu, a tak se můžeme domnívat, že např. předobrazem Vydrůvky jsou řeka Litavka, Obecnický potok nebo Drahlínský potok, event. Kocába. Příznačně se tu vyskytuje také iluzivní místo s dalším mluvícím názvem, pohádkový Lenoráj. Svou metodu vytváření místních názvů, tedy jejich etymologizaci, Drda částečně odkrývá v jednom úseku pohádky Jak princezna hádala, až prohádala: *A pak, snad jsou ve světě veselejší krajiny, než je tahle, kde se Ondra narodil a kde je půl míle za Nepřejovem Stejskalov, za lesem Nemanice, přes rybník Bezpenězy a kousek dál Skromětín a Plačkov! I jel Ondra bez přestání, jel a jel, až minul Nuzice, Drbohlavy, Hladonice a Nedožery, a umiňoval si, že neseskočí dřív, dokud nepotká nějaké veselejší jméno, jako jsou Masojedy, Křepčín nebo Buchtovice.* (tamtéž, 169 – 170)

Hru s názvy (tentokrát reálných) obcí reprezentuje rovněž úryvek z monologu Káči z komedie Hrátky s čertem: *„Všichni jsou stejný, všichni jsou z Líbáně, všichni z Drážďán, ale žádný vod Berouna! Jémine, a já bych se chtěla tolik vdávat!“* (Drda, 1965, 26) Drda zde ústy dramatické postavy vtipně modifikuje etymologii existujících názvů a využívá jejich znění k vyjádření důvodu Káčina trápení

3. Filmové adaptace Drdových pohádek

Pro film byly upraveny a zpracovány pohádkové drama *Hrátky s čertem* (pod stejným názvem, prem. 26. 4. 1957, režie J. Mach), *Dařbuján a Pandrhola* (pod stejným názvem, prem. 10. 6. 1960, režie M. Frič), *Zlaté kapradí* (pod stejným názvem, prem. 22. 11. 1963, režie J. Weiss), *O princezně Jasněnce a ševci, který létal* (pod názvem *O princezně Jasněnce a létajícím ševci*, prem. 1. 12. 1987, režie Z. Troška), *Český Honza* (pod názvem *Z pekla štěstí*, prem. 4. 3. 1999, režie Z. Troška) a nejaktuálněji syntéza dvou pohádek *O Matějovi a Majdalence a Jak princezna hádala, až prohádala* (pod názvem *Nejkrásnější hádanka*, prem. 21. 2. 2008, režie Z. Troška).

Dokladem stálého zájmu filmových tvůrců o pohádkovou tvorbu Jana Drdy jsou nejnovější adaptace (režisér Zdeněk Troška).

K analýze byly vybrány dva scénáře, na nichž lze nejlépe ukázat rozdílnost přístupů ke zpracovávané předloze. Jedná se o filmové pohádky *Dařbuján a Pandrhola* a *Zlaté kapradí*.

3. 1. Problémy intersémiotického převodu

Základními otázkami přenosu slovesného textu do filmové podoby je, jaké jsou zobrazovací možnosti literárního textu a jaké jsou v zobrazovacích možnostech rozdíly mezi literaturou a filmem. Možnost přenosu sémantických kvalit scénáře do filmu je podmíněna tím, že text i film jsou schopny představit různé subjekty a děje, předměty a fakta v čase a prostoru. M. Mareš popisuje rozdíly slovesného a filmového vyjadřování, které musí tvůrci při psaní literárního scénáře, jako literárního zpracování budoucího filmu, i při psaní technického scénáře, jako bezprostřední pomůcky k natáčení, respektovat a musí s nimi počítat.⁴⁹

Text má tendenci k pojmovosti, k abstrakci, znamená to, že verbální prostředky (za předpokladu, že se nevztahují k už účastníkům komunikace známému objektu) nejsou schopny bezprostředního zobrazení, ale umožňují vznik neomezené škály představ. Film nabízí vizuální a auditivní konkretizace některé z možných podob předmětů či situací právě díky konkrétnímu zobrazení. Ovšem slovesný text má tu výhodu, že může přímo, konkrétně sdělit například údaj o věku postavy. Stojí-li v textu scénáře „dvacetiletý chlapec z maloměsta“, film tuto informaci zpracuje tak, že herce příslušně namaskuje a

⁴⁹ Srov. Mareš, M. Interpretace a intersémiotický překlad. In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica 4 - 5*, Slavica pragensia XXIII, 1988, s. 165 - 183

kostýmuje. Ale pokud slovně tento údaj ve filmu není sdělen, může se divák o věku postavy pouze dohadovat.

Vlastností slovesného textu je dále lineárnost (následnost). Zachycuje jen určité fáze děje, čímž vzniká mezerovitost zobrazovaného procesu.⁵⁰ Pokud probíhá najednou více dějů, musí slovesný text provést selekci, pracovat výběrově. Film umožňuje simultánnost velkého množství prvků.

Slovesný text má tendenci generalizovat, zobecňovat skutečnosti, které se v něm objevují, zatímco film je charakteristický smyslovou konkrétností, předmětnou plností.

3.2 Práce se scénáři

Na dvou filmových zpracováních bude názorně ukázáno, jakým různým způsobem přistupovali filmoví tvůrci k Drdově předloze.

Před konkrétní drobnou analýzou scénářů dvou zmíněných filmových pohádek, scénářů, podle nichž byly pohádky převáděny do filmové podoby, bude užitečné se aspoň rámcově zastavit u obecných problémů filmového vyjadřování a u způsobu, jakým je tento proces předjímán v literárním a technickém scénáři.

Scénář (slovesný text) má být filmově interpretován, volí proto takové prostředky, které odpovídají možnostem filmu. Přitom nemůže překročit hranice stanovené možnostmi jazyka. Je proto potřeba používat jazykové prostředky, které mají evokační sílu, potenciál, schopnost vyvolávat vizuální a auditivní představy. Scénář ovšem také využívá jazykových prostředků, kterými chce přiblížit atmosféru záběrů, pocit, který mají záběry vyvolávat. Filmové zpracování těchto jazykových vyjádření je nejsložitější otázkou filmové režie.

Literární scénář (LiS)⁵¹ je ještě zakotven ve sféře slovesného umění, což znamená, že využívá některé jeho výstavbové principy a konvence. Technický scénář (TS)⁵² je výsledkem interpretace LiS, jedná se tedy o vnitrojazykový překlad do podoby, která může být bezprostřední základnou pro realizaci filmového díla.

Pokud chceme srovnávat literární předlohu se scénáři a následně s konkrétním filmovým dílem, je potřeba všimnout si následujících věcí.

Text TS je graficky strukturován do dvou sloupců, znamená to, že má dvě strany - pravou stranu a levou stranu. Pravá strana je obrazová, popisuje tedy to, co bude vidět (popisy osob, prostředí, akcí, také pohyby kamerou a podoby záběru). Levá strana je zvuková (dialogy postav, hudba, ruchy). Na obou stranách scénáře můžeme dále rozlišit to, co bude ve filmu přímo viděno (prostředí, postavy, akce), a to, co viděno nebude, ale má

⁵⁰ Srov. tamtéž

⁵¹ Dále v textu jen LiS.

⁵² Dále v textu jen TS.

být pocíťováno (atmosféra, nálada záběru, pocity postav, napětí atd.), např.: *trochu pohanská nálada*. (Weiss – Brdečka, 1962, 3) Tato místa v textu TS jsou pro filmového režiséra při realizaci filmového díla nejtěžším úkolem a největším úskalím převodu slovesného textu do obrazové podoby. Aby se taková místa v textu nestala velkou překážkou k zfilmování, záleží na citu scénáristy. Na tom, jakou bude mít filmová podoba atmosféru, co se snaží vyzdvihnout či potlačit, se pochopitelně podílí i zvuk. I v jeho popisech se objevují jazykově stylizovaná místa, která pro zfilmování nejsou jednoduchá: */.../ počne mluvit lesní ticho – řečí nočních ptáků*. (tamtéž)

Pro porovnávání předlohy se scénářem je zajímavé si všímat, jestli a jak se autor scénáře snaží používat jazyk předlohy nebo zda se jím aspoň inspiruje. TS je konkretizovaný, popř. rozvinutý LiS (např. dialogy jsou v LiS někdy jen naznačeny) a využívá explicitních prostředků k přiblížení se obrazové podobě, aby mohl sloužit jako bezprostřední východisko k natáčení. Např. pokyny ke stylizaci scény typu „mělo by to působit vášnivě a hřejivě“ jsou v LiS ještě literárně jaksi zastřeny, implikovány, naznačeny, např. „pohládl ji svou teplou dlaní po tváři a v jejích očích se něžně zajiskřilo“ apod. V ostatních místech jsou si texty TS a LiS velmi podobné, ba stejné. Text LiS není strukturovaný takovým způsobem jako TS. Jeho text je uspořádán tak, jak jsem zvyklí u prozaického díla. Je rozdělen pouze do obrazů, přičemž každý obraz je na vlastní stránce. Grafická úprava textu se tu podílí na naznačování budoucí segmentace filmu. Např. detaily jsou osamocené věty či slova ve vlastním odstavci, zatímco dlouhé, souvislé záběry jsou popisovány v delších souvětích. Už při čtení LiS můžeme rozdělovat, co bude budoucí levá strana a co pravá strana TS. Zároveň můžeme i zde vymezit, která místa v textu jsou vnějšími popisy (budou ve filmu vidět) a která odkazují (navádějí) k náladě, která má být pocíťována.

Jelikož LiS pracuje bezprostředně s předlohou (tvoří tedy most mezi předlohou a TS) je dobré jej při čtení s ní konfrontovat. I u předlohy si všímáme míst v textu, které mají charakter tzv. showing (scénické zobrazení), tedy místa, která usnadňují přepis do filmového jazyka: *Starý ovčák našel chalupu tak, jak ji Mladka narychlo opustila. Byl u ty ztvrdlý chléb na stole, dojačky byly čistě vydrhnuté, lože s beraní kožešinou pěkně ustláno. I byl rád, že se dostal na takové pěkné místo, a hned se v chalupě usadil jako doma. Jen se mu zdálo, že ta jablonka před oknem nějak příliš zaclání a ubírá sednici světlo*. (Drda, 1977, 246)

A dále těch míst, mezi něž patří v Drdových pohádkách i vnitřní monolog a které filmovou adaptaci spíše znesnadňují, tedy popisy nálady, pocitů atd.: *Mikeš, jak chytil růži v letu, píchl se do prstu o její trn. Jako kdyby mu tím jediným píchnutím vnikla do krve*

nějaká nákaza, od té chvíle se nemohl zbavit myšlenky na černou krasavici, která mu tu ruži hodila. Ať dělal co dělal, blesk jejích očí cítil až hluboko v srdci, a vůně té její růže, ke které co chvíli přivonival, ho opájela víc než to nejohavnivější uherské víno. (tamtéž, 242)

Taková místa nepochybně znesnadňují scénáristovu práci; určitou překážkou může být i jazykové zpracování vnějších popisů (showing). U Drdy se objevují podobné věty jako */.../ a neodešly od jabloňky dřív, dokud nevystřelilo slunce na oblohu svůj první zlatý šíp. (tamtéž, 247)* Je jasné, že se jedná o východ slunce. Ale filmaři by měli umělecké ztvárnění takových popisů respektovat. Podobná jazyková zpracování se objevují v LiS i v TS.

Jazyková stylizace ve scénářích je výraznou pomůckou k navození žádoucí atmosféry filmového díla. Týká se tedy i popisných míst v textu, není to otázka pouze vnitřních pocitů postav nebo lyrických pasáží. V LiS filmu Zlaté kapradí se objevuje např.: *V tajuplné tmě se rozsvěcuje zářivé světélko. To rozkvétá bájný květ zlatého kapradí. V jeho paprscích tři chvějné obláčky, tři lehké chuchvalce mlhy, z nichž se chvílemi vynořuje obraz dívčí tváře či postavy. Ano, jsou to tři víly...* (Weiss – Brdečka, 1962, 5); */.../nad korunami kapradí se vynoří bílá hlavička a k zázračnému květu hopkuje jehňátko. (tamtéž)* apod. Takto zpracované narážky na podobu záběrů napomáhají k výběru uměleckých prostředků filmu. Mohly by být zpracovány mnohem jednodušeji, např.: „V kapradí je vidět hlava jehněte, které Mikeš hledá, a za chvíli, když kapradí prořídne, je vidět Kdy filmy vznikaly jehně úplně celé, jak běží ke květu zlatého kapradí.“ Ale v tom případě by neobsahovaly určité požadavky a návody ke stylizaci.

Už bylo zmíněno, že slovesný text má tendenci generalizovat. Pokud se v textu objeví pojem „dívka“, jsou nám známy základní sémantické údaje, díky nimž si vytvoříme představu. Podoba naší představy dívky může být tím pádem neomezená. Vybíráme si tedy z množiny představ, která je vymezena tímto pojmem. Slovesný text má díky této vlastnosti možnost větší sugesce. V textu LiS Zlaté kapradí najdeme například tuto větu: (Postavy) *se kříví v cosi hrozného. (tamtéž, 18)* Text může pracovat s náznakem, ponechává určité tajemství. Filmaři musí k vyjádření „čehosi hrozného“ použít svých vlastních uměleckých prostředků.

Při porovnávání scénářů s předlohou si dobře ujasníme, jaká je vlastně u jednotlivých pohádek fabule (neboť scénáristé často využívají toho, co je v předloze reminiscencí či anticipací, a skládají chronologickou fabuli příběhu). S tím souvisí také to, co si filmaři zvolí jako expozici příběhu. Film Dařbuján a Pandrhola se drží fabule předlohy velmi těsně, u filmu Zlaté kapradí autoři využívali naznačených epizod v textu předlohy a rozepisovali je do plné podoby v chronologickém sledu. V textu následující

ukázky z knižní předlohy Zlatého kapradí jsou tučně vyznačená místa, která byla do scénáře, potažmo do filmu, rozepsána jako samostatné scény: *Ale takovému velkému štěstí rádo chodívá neštěstí v patách. Strhla se vojna a do té vojny musel z mužských každý, kdo jenom šavli unesl. I Mikše zavolali a marné bylo všechno vymlouvání. Odvedli ho do města, tam mu dali koně, opásali ho palašem, na hlavu vtiskli čáku a Mikeš musel chtít nechtít s ostatními švališary do daleké vojny. Co se jen navzpomínal na svou znejmilejší Mladku. Pořád ji viděl před očima, jak k němu vzpínala ruce, když je verbíři od sebe roztrhovali. „Neboj se, Mikši, nic! Vrátiš se živ a zdrav!“ volala ze všech sil. „Ale co s tebou bude, Mladko?“ vykřikl tenkrát zoufale, „co si tu počneš samotná?“ „Jen neměj strach! Dokud mne nepřestaneš mít rád, nikdo druhý nade mnou nebude mít moci!“ Tuze se Mikeš natrápil ten první čas, nežli si zvykl na hořký vojanský chleba. Častokrát se ze sna protrhoval starostí, jak se Mladce v lesní samotě daří, co asi ovce, jestli ji poslouchají, co sestry divoženky, jestli jí ze msty nestrojí nástrahy. A při takovém úzkostném nočním bdění i složil písničku, tuze smutnou, jako všechny jeho myšlenky /.../ (Drda, 1977, 238)*

Častým metodou práce s předlohou při tvorbě scénáře je také zachycování jednotlivých náznaků v textu předlohy, například ohledně podoby prostředí, zevnějšku postavy nebo jednání postav, různých situací atd. Autor scénáře vytváří z těchto náznaků syntézu a používá ji. V Drdově Zlatém kapradí (předloha) se objevují např. takovéto náznaky vzhledem k zpracování scénáře: */.../ těšili ho kamarádi, kteří s ním sedali u jednoho ohně.* (tamtéž, 239); */.../ jak mohl tak dlouho nosit tu chatrnou ovčáckou, bůhvíkolikrát sepranou, sušenou v kouři vojenských ohňů, na obou loktech zašívanou.* (tamtéž, 245) Ve scénáři stejnojmenné pohádky se pak objevují scény, kdy hlavní hrdina sedí se svými kamarády u ohně a vzpomínají společně na domov, zatímco v předloze žádná taková scéna popsána není.

Je otázkou, do jaké míry se filmaři snaží přiblížit se myšlenkám Drdovy předlohy, které motivy jsou vyzdvihnuty, popř. dále rozvinuty, a které naopak potlačeny, zda je modifikován děj a kompozice příběhu.

3.3 Dařbuján a Pandrhola (1959)

Film Dařbuján a Pandrhola je z velké části přímo Drdovým dílem, neboť Jan Drda je autorem LiS a spoluautorem TS (napsal jej spolu s Martinem Fričem). LiS Dařbuján a Pandrhola psal Drda s podtitulem „veselá filmová pohádka“ a literárním zpracováním se velmi podobá jeho vlastní předloze.

Zcela ve svém duchu rozvíjí motivy, charakter postav, připisuje a rozvíjí epizody a také, což je nasnadě, využívá svůj obvyklý jazykový projev. Drží se projevů vypravěče, používá frazémy lidové slovesnosti, citoslovce, originální a vtipnou slovní zásobu atd.: *Kuba se posadí, je rozhodnut, že tu musí čeládku vyhubí, plácne podruhé, ještě silněji, moucha zase frrr!* (Drda – Frič, 1959, 152); *Moribundus, páni kolegové! Podle mého rozumu moribundus!* (tamtéž, 102); */.../ Hod'te sebou! Vojto, do Pičina, Martine, do Ouběnic! Mikši, do Marysova!* (tamtéž, 101) Často přímo převádí celé své věty do dialogů i do popisných pasáží: *Tamhle kousek stranou... kdopak to jde po pěšině mezi žitništi?* (tamtéž, s. 30); *Zázrak nad zázraky! Sotva mlaskne poslední hubička, ta nejupřímnější, na posteli sedí Verunka, už ne bledá a průsvitná, ale pěkně červeňoučká, ruměnec jak růže, jen po tvářičkách od kováře učerněná...* (tamtéž, 77)

Ve scénářích si můžeme povšimnout jazykového zpracování některých popisů. Na následujícím krátkém úryvku je názorně ukázáno, že pro scénáristu (v tomto případě tedy Drdu) není důležité jen, co je popsáno, ale také jak je to popsáno, neboť právě to je vodítkem pro režiséra, jak má být scéna zrealizována, popř. pro herce, jak má být zahrána: *Šenkýř celý zkoprnělý hledá, kde nechal tesař díru.* (Drda – Frič, 1959, 15) Je otázkou, zda by stejný efekt měl podobný popis jako například „Šenkýř celý zkoprnělý se rozhlíží, kde jsou dveře.“

LiS filmu vznikal ještě ve stejný rok, kdy byly vydány *České pohádky* (1958) a film byl natočen v následujícím roce. Scénář byl psán v intencích stejnojmenné pohádky (v předloze), která zřejmě nejvíc ze všech pohádek předlohy zpodobňuje protiklad chudých a bohatých, „třídní“ rozdíly jsou zde stírány pomocí motivu spravedlivé Smrti. Drda ve scénáři klade důraz na tento protiklad, na plebejskost havířské vrstvy pracujících v městečku proti zbohatlické zpupnosti „vykořisťovatelů“. Podtrhuje a zveličuje podstatné rysy vlastností, podrobněji vykresluje prostředí chudoby, aby byl protiklad působivější (např. malé děti jsou nahé apod.)

V bezprostřední expozici příběhu nám jednoduchá replika jedné z havířek podá dostatečnou informaci k tomu, abychom (diváci, event. čtenáři scénáře) ihned pochopili, v jakém prostředí se nacházíme: *I. havířka: Vidiš ji, potvoru* (letící vránu s dítětem v uzlíku)! *Zas míří na Kocandu!* (tamtéž, 2) Příběh se odehrává v rukapáňské havířské čtvrti Kocandě. Vrány často „zásobují“ havířské rodiny dětmi, což pro ně je ovšem nežádoucí, neboť každé další dítě způsobí v jejich chudých podmínkách ztížení situace v už tak špatné životní úrovni. Vrána, která nosí malá děvčátka, je kouzelným prvkem v našem běžném světě. Drda tedy už od počátku vyprávění dává najevo, že se ocitáme v kouzelném světě nebo alespoň ve světě, který tyto kouzelné prvky připouští a jejich

přítomnost je v našem světě samozřejmostí. I tento moment je v intencích Drdova stylu, jeho stylizace světa v literatuře.

Drda se na to soustředí i dále a svými scénáristickými poznámkami upomíná, aby se nezapomnělo na to, že se jedná o pohádku (i když řeší takovéto problémy). Taková poznámka se objevuje hned u prvního obrazu LiS: *1. obraz / model – starodávné havířské městečko s podzemím / - Do toho všeho zní starodávná flašinetová písnička / Poznámka: Smysl tohoto vstupního obrazu, jenž nemá být o mnoho delší, než kolik vyjadřují nejpotřebnější titulky, je v tom, aby navodil pohádkovou atmosféru. Městečko, jak si ho autor představuje, i důlní podzemí „štufenverk“ třeba sestavit z originálních materiálů, dosažitelných v příbramském muzeu!* (Drda, 1958, 1 – 2) Podobně a za stejným účelem charakterizuje Drda podobu dětí ve filmu: *Roztrhané a zašpiněné, střapaté a rozjivené, mají přece všechnu pohádkovou spanilost dětství.* (tamtéž, 4)

Havíři se svými rodinami v tomto filmu tvoří společenství lidí, kteří jsou mezi sebou solidární, k sobě tolerantní a pomáhají si. Přes špatnou životní úroveň je ovládá humor: *Bába: Potěš pámbu, zas kluk! Ten mě zapotil! A plat dostanu na svatýho Nikdejše!* (tamtéž, 27)

Proti tomuto světu chudých havířů je zbohatlý sládek Pandrhola v podstatě sám (se svou manželkou a několika loajálními zaměstnanci pivovaru). I jeho pivovarská chasa odsuzuje vykořisťování celé vsi.

Je zajímavé porovnat repliky, které se objevují v předloze i ve scénáři (filmu) v závěru.

Předloha: *„Čuník počká! Ty, Pandrholo, máš u mě přednost!“ Ťal, a jednou ranou mu nit života přeťal.* (Drda, 1977, 58)

TS: *Smrťák: Prase počká! Ty jsi přednější, Pandrholo! Pandrhola se v hrůze dívá, jak se k němu blíží Smrťák s kosou, najednou zavravorá, a natáhne se jak dlouhý, tak široký na zem.* (Drda – Frič, 1959, 160)

Ve scénáři je postavě Smrťáka díky pozměněné slovní zásobě kladena do úst ještě drsnější ironie než v předloze.

Samotný závěr scénáře (filmu) podtrhuje didaktickou stránku díla: *Matěj Klofát: Tak co, Kubo, pudeš dnes na šichtu? Kuba Dařbuján: I pudu, to' se ví! Dyt' já bych stejně bez tý havířiny nemoh bejt!*

3.4 Zlaté kapradí (1963, scénář 1962)

Film *Zlaté kapradí* režiséra J. Weisse z r. 1963 (scénář J. Weiss, J. Brdečka) je ze všech filmových adaptací pohádek Jana Drdy v televizních programech, popř. v programech kin, nejméně frekventovaná.

Z Drdových pohádek je tato pohádka nejbaladičtější, nejchmurnější. Můžeme říci, že se zamýšlí nad silou lásky, nad tím, co je láska a co jen povrchní touha, nad nevěrou a odpuštěním, nad trestem za nevěru a nesením odpovědnosti a viny. Pohádka má zvláštní nepohádkový konec (viz níže).

Už jen výběr pohádky, která byla zfilmována, značí, že filmaři neměli záměr převádět do filmové podoby myšlenky podobné těm, které se vyskytují ve filmu (předloze) *Dařbuján a Pandrhola*. Kdyby filmaři chtěli podobné momenty postihnout a vyzdvihnout, jistě by je našli i v této pohádce, neboť i tady je naznačována panská zvůle (generálova dcera) a protiklad chudých a bohatých, resp. neurozených a urozených (narážky generálovy dcery na Mikšův ovčácký původ a její provokace). Autoři scénáře a filmu se však rozhodli postihnout a vyzdvihnout z předlohy především baladičnost, magičnost přírody a jejího soužití s člověkem, sílu lidského citu, zradu atd.

Dobrým vodítkem, které může nám přiblížit práci scénáristů, jejich umělecké záměry, je poznámka Jana Procházky v předmluvě k LiS: *Je to osobitý, nekonvenční přístup, vymykající se dosavadním způsobům filmových prepisů pohádek. Domníváme se, že scénář skutečně skýtá možnost vytvoření působivého pohádkového díla pro velké i malé. /.../ Jde o lásku. O věrnost lásce. A také o to, že za odrození, zradu se vždy platí. Nezamýšlíme pohádku nákladnou, přeplněnou tureckými komparsy. Režisérovým záměrem je spíš styl Fanfana Tulipána.* (Weiss – Brdečka, 1962a, 2)

Z toho nám vyplývá, že scénáristé neusilovali o to držet se Drdova stylu. Přesto scénáristé stylu předlohy na některých místech využívají. Berou si z něj zejména takové prvky, které přispívají ke kouzelné atmosféře a pohádkovosti. Některé věci, např. časoprostor, zkonkréťují v duchu svých záměrů.

Obě díla spojuje magičnost, baladičnost přírodních scén (v souvislosti s nadpřirozenými postavami a rituály lesních žen a legendě o kouzelném květu zlatého kapradí; srov. níže). U filmového zpracování je tato atmosféra umocněna černobílým obrazem. Na atmosféře filmu se podílejí i kamera a různé efekty, jako prolínání, rozostřování, kontrast, atd.

V úvodu si k tomu scénáristé pomáhají popisem nálady: *Trochu pohanská nálada*.⁵³ V TS jsou o něco přesnější, záměr je stejný: *Vidíme jen jejich stíny; tato neurčitost dodává scéně cosi pohanského čarodějného*. (Weiss – Brdečka, 1962b, 1)

Expozicí ve scénáři i ve filmu je moment, kdy Mikeš hledá zatoulané jehně. V předloze stojí tato pasáž až o něco dále: *Jednoho večera, právě v ten den, kdy chlapci ze vsi skáčou přes svatojánské ohně a děvčata chodívají studánky čistit, stala se Mikšovi mrzutá věc*. (Drda, 1977, 234)

Zajímavé je porovnat časový úsek děje ve scénáři a v předloze. V Drdově pohádce trvá děj sedm let: *Plynul už sedmý rok od té doby, kdy Mladka za červnového úplňku překročila práh ovčákovy chaty*. (úryvek těsně před koncem pohádky) (tamtéž, 258) V LiS se dozvídáme že, vojna, do níž Mikeš odchází, má trvat sedm let. Postava hospodáře, který se přistěhoval do Mikšovy chalupy nám pak podává informaci, o čase který uplynul: *Hospodář: Ani rok se ještě neobrátil a kde je jí (Mladce) konec*. (Weiss – Brdečka, 1962a, 72) Celý příběh se odehrává během necelého jednoho roku. V TS tento údaj není vůbec a můžeme uvažovat podle popisované přírody a počasí. Film začíná létem, přejde podzim a zima. V TS se na konci objevuje časový údaj „předjaří“.

Ve scénářích a filmu je více konkretizován časoprostor. V Drdově předloze můžeme dobu, v které by se mohl příběh odehrávat, jen odhadovat, např. dle turecké vojny, která vzbuzuje určitou představu o podobě vojenských uniforem, a tím přibližně o době (pro pohádku to však není důležité). Filmaři se snažili o konkrétní časové zakotvení, aby ujednotili výpravu filmu. LiS se v tomto ohledu ještě podobá více předloze, TS už obsahuje konkrétní náznaky na dobu: *!..! hráč na klarinet virtuózně zakončuje Haydnovu skladbu*. (Weiss – Brdečka, 1962b, 74) Tento detail nás odkazuje k době rokoka⁵⁴ Dalším odkazem k době děje filmu jsou například „bílé paruky“.

Scenáristé LiS trvají na českém prostoru (což je pro Drdovy pohádky nevyslovená samozřejmost, už také vzhledem k názvu pohádkového souboru): *Tam daleko v české zemi, u skomírajícího ohně, vstává Lesanka jako odsouzenec, který zná svůj ortel*. (Weiss – Brdečka, 1962a, 150) V TS se k této věci vyjadřuje konkrétní poznámka: *Poznámka: I když jsou naše větve kouzelné, musí zůstat vždycky součástí české přírody. Nesmí nikdy přerušit rámec realistické pohádky. I když kouzelné, jsou to přece jen větve a stromy českého lesa*. (Weiss – Brdečka, 1962b, 24)

Autoři scénáře si dále pomáhají Drdovým pojetím vypravěče, který udržuje kontakt s čtenáři, a jeho jazykovým vyjádřením: *Ale kam s tím na ovčáka*. (Weiss – Brdečka,

⁵³ tamtéž, s. 3

⁵⁴ J. Haydn (hudební skladatel), 1732 – 1809

1962a, 9); *Ale ouha! Mikeš se cítí pokořen.* (tamtéž, 26); *Hle, co vidí!* (tamtéž, 70); *A hle! Na prahu stojí oficír jako malovaný.* (tamtéž, 27) atd. Poslední úryvek je jiným způsobem rozvinut v TS: *A jako v pohádce stojí tu kaprál, kabát jako z cukru, klobouk na tři facky, nakroucený knír, radost pohledět!* (Weiss – Brdečka, 1962b, 64) Tímto odkazem pohádky připomínají scénáristé, že se pořád jedná o pohádkové dílo, ačkoliv příběh je velmi reálný a působí jako celovečerní film s kouzelnými prvky. Kromě toho používají na některých místech Drdovy výrazy, někdy i celé věty: „*Utančíme ho k smrti.*“ (Weiss – Brdečka, 1962a, 5); *Dívka pohlédla na lidský práh.* (tamtéž, 11); „*Vždyť by tu v té samotě zarostl mechem.*“ (tamtéž, 20); „*Leda nějaká kozonožka, divoká žínka.*“ (tamtéž) atd. V TS scénáři (potažmo ve filmu) jsou použity písně z předlohy (přesněji písňové texty). V LiS se objevuje pouze heslo „píseň“, které navádí k výběru.

Drdova textu z předlohy je používáno také v dialozích. Jiří Weiss a Jiří Brdečka upozorňují na to, že dialogy v LiS jsou pouze naznačené, že vyžadují skutečné básnické zpracování. Kompletní dialogy připravené pro film v TS scénáři vytvořil Otomar Krejča. I v nich jsou použity věty z Drdovy předlohy.

LiS ponechává jména z předlohy. Hlavní hrdina má jméno Mikeš, lesní víla Mladka. Postavy Mikšových kamarádů, které jsou v předloze pouze naznačené, mají jména, která Drda používá ve svých pohádkách, Jíra a Matěj. V TS byly hlavní postavy přejmenovány na Juru a Lesanku, Jíra na Martina.

Výstavba příběhu v Drdově předloze a ve scénářích se v mnohém neliší. Scénáře se snaží rozvinout epizody, které jsou v předloze pouze zkratkovitě naznačeny (srov. ukázka níže) Jako praktický příklad takového rozvinutí může posloužit ukázka z předlohy v porovnání se zpracováním ve scénářích (ukázky z LiS a TS jsou ponechány v autentické grafické podobě).

Předloha: *Mikeš byl zatím daleko na tureckém pomezí a takřka každý den v náruči zubaté holky, co o ní složil smutnou písničku. Kolem něho padali kamarádi, kteří s ním z domova vyjeli, padali i ti druzí, které první padlé zatím vystřídali.* (Drda, 1977, 239)

Literární scénář: *Obraz č. 29*

Bojiště po bitvě.

Cizí kraj, uherská rovina.

Turci a císařští odvážejí a pohřbívají své mrtvé.

Chmurné krákorání vran a vojenská písnička o údělu vojáka. (Weiss – Brdečka, 1962a, 35)

Technický scénář: Bojiště po bitvě.

Exteriér – den bez slunce.

POLOCELEK – jízda

Cizí kraj, uherská rovina.

Vodorovný horizont. Bílé nebe.

A mrtví.

Na nehybných tělech přeletují

krákorající havrani.

Chmurné krákorání vran,

možná vojenská písnička

o údělu vojáků.

Kamera jede.

*Mrtvý kůň. Dragoun se zkrvavenou
hlavou.*

Probodnutý Turek. Šavle mu ční z hrudi.

Docela blízko dětský obličej husara.

I jemu ční šavle z těla.

Hned vedle strnulá grimasa zkrvaveného

*Turka. Ústa otevřená k výkřiku už
neměla čas se zavřít.*

A zase mrtvý kůň.

Proražený buben v popředí.

A mrtvý bubeník.

Převrácené dělo.

A zase přeletují havrani.

/.../

V pozadí další vojáci

vykopávají hroby. (Weiss – Brdečka, 1962b, 80 – 81)

Zatímco text předlohy posouvá děj hned dopředu, ve scénářích se pozastaví, aby vykreslil atmosféru konkrétního uherského bojiště po bitvě. Ve scénářích se jedná o jeden záběr. Text působí jako věcný výčet položek, které můžeme vidět. Je členitý. Plyne rychle. Ve stručném výčtu je napětí. Stejně tak záběr odkrývá jedno po druhém. Ale záběr je pomalý a plynulý. Kdyby ve scénáři nebyl odkaz k pohybu kamery a k nepřetržitosti záběru,

vyvstával by před námi potenciální obraz s rychlými střihy a detaily, což by jistě nepřispělo k chmurné a smutné atmosféře scény, naopak by scéna způsobila nežádoucí napětí. Nejedná se o ohraničené jednotlivosti, ale o jejich postupné odkrývání.

Toto místo nám dobře ukazuje, jaké jsou prostředky slovesného textu snažícího se co nejvíce přiblížit k dynamice obrazu. V této souvislosti je jistě zajímavá otázka, zda by se scénáristům mohl povést podobný popis záběru bez poznámky o jízdě kamery. V tomto smyslu je technický scénář velice specifickým slovesným útvarem, který má licenci explicitně vyjádřit co nejkonkrétnější podobu nahlížení, perspektivy. Jednoduchou technickou instrukcí „kamera jede“ způsobí to, že případný čtenář vnímá text jako souvislý obraz, zatímco se mu v textu ukazují skutečnosti jako ohraničené.

V závěru pohádky Zlaté kapradí Jan Drda, autor předlohy, pracuje se změnou vypravěčovy perspektivy, který vidí Mikše vracející ho se domů, ale hovoří o něm jako o neznámém, zmrzačeném tulákovi. Ve chvíli, kdy ochutná jablko z jabloňky (Mladky) a vzpomene si na svou lásku, vysvobozuje Mladku ze zakletí (srov. níže).

V LiS je popisována i Mikšova samotná cesta domů. Prochází podzimní krajinou až do zimy a na začátku jara dojde k jabloňce. Není zde použit symbol jablka. Zastupuje jej suchý list. V okamžiku, kdy padá na Mikšovu tvář, se rozpomene na Mladku (prolínání a vzpomínka na tehdejší *letní slávu: V letním vánku tančí šumící větve. Pocit velkého štěstí.* (Weiss – Brdečka, 1962a, 20); *Leží mezi trsy jahod, malátní štěstím.* (tamtéž, 21) Mladka se promění, Mikeš zůstává zmrzačený a prošedivělý. Závěrečnou formulí, kterou uzavírají příběh, si pomáhají k navození zvláštní atmosféry konce. Používají k tomu Drdova slova, resp. se odvolávají přímo na něj: *A jak praví vypravěč: Třebaže je to divné, to je pohádky konec.* (tamtéž, 77)

TS konec hodně graduje. Jura jde krajinou, jsou zde prolínačky, mění se ráz krajiny, počasí, Jura je prošedlý a zarostlý. Srov. úryvek z pohádky o Princezně Jasněnce a ševci, který létal: *Deštěm i nepohodou, sněhem i větrem šel a šel, ani se neholil, ani nestříhal, takže brzy vypadal jako bradatý, rozcuchaný stařec.* (Drda, 1977, 142) Na pravé straně scénáristé využívají různě vzdálený zvuk šalmaje (zesilující), což přispívá ke gradaci: *Režijní poznámka: V tomto i příštích obrazech putování se krajina jeví jen v nejdůležitějších náznacích. Záběry Jury v montáži prolínání jsou stále bližší. Jde spíš o nejsuggestivnější zobrazení živelů, které činí Jurovu cestu zvláště obtížnou.* (Weiss – Brdečka, 1962b, 202)

Opět je tu použita scéna se suchým listem a vzpomínkou. Ovšem v TS a ve filmu je konec proveden mnohem smírnější, než je tomu v předloze a v LiS. Zde Jura po proměně

Lesanky omládne a uzdraví se: *Spoután štěstím toho zázraku zůstává Jura klečel u jejích nohou.* (tamtéž, 209)

U obou filmů hraje velkou roli doba, v které vznikaly. Jsou mezi nimi čtyři roky. Zatímco film *Dařbuján a Pandrhola* je ještě výplodem kinematografie padesátých let, která byla ovlivněna socialistickým realismem, film *Zlaté kapradí* je svou obrazovou stylizací už bližší kinematografii let šedesátých.

Filmové zpracování pohádky *Dařbuján a Pandrhola* se pietně drželo Drdova textu (přesněji řečeno Jan Drda jako scénárista se držel svého vlastního textu) a pasáže, které fungovaly jako aktualizační činitele dobového politického záměru či dění (s motivy pilné práce, odsouzení majetných, skromné radosti dělného života), byly záměrně podtrženy a vyzdviženy.

Zpracování pohádky *Zlaté kapradí* si vytvořilo vlastní jazyk, který podtrhoval lyrizovanou stránku předlohy a ještě ji více rozvíjel. Do pozadí tak ustupovaly pasáže fungující jako výchovné návody k orientaci postav v životě. V souvislosti s tímto filmem je třeba respektovat také zmíněný posun doby, film má blíže k poetice 60. let, k době „tání“, kdy se umělecká díla snažila, jako film *Zlaté kapradí*, postihnout základní rysy lidského života. Narozdíl od filmu *Dařbuján a Pandrhola*, kde jde o sociální polarizaci.

Weissův film *Zlaté kapradí* je dokladem toho, že z Drdova díla lze „vytáhnout“ i jiné prvky než pouze ty, které se vyjadřují k problémům ve společnosti.

4. Závěr

Tvorbu spisovatele J. Drdy můžeme rozdělit na dvě linie.⁵⁵ První z nich, kterou specifikuje a propojuje autorovo vypravěčské umění (jazykový projev, stylizace světa, charakterizace postav atd.), je možné považovat za jádro autorova uměleckého vyjadřování. V druhé linii tvorby, v které vznikaly politicky angažovaná díla, se originální autorský styl vytrácí a zdá se, že tato linie není autorovým pravým uměleckým vyjádřením.

J. Drda svou autorskou dráhu začal jako novinář, schopný a obratný fejetonista. Jeho fejetony se jeví jako zárodek tvorby, která po nich následuje. Přesněji řečeno zárodek autorova symbolického vyjadřování, autorovy stylizace světa a jeho vidění, autorův jazykový projev a způsob vyprávění.

Tyto náznaky se v plné podobě projevily poprvé v románě *Městečko na dlani* (1940), z něhož se díky spontánnímu způsobu vyprávění, díky charakterizaci postav a vytváření stylizovaného světa, v němž se ve velké míře uplatňují zdroje lidové slovesnosti a moudrosti a objevují se v něm prvky kouzelného světa, stala originální práce a J. Drda byl označován za úspěšného debutanta.⁵⁶

Svou tvůrčí metodu dále uplatňoval a rozvíjel v dalších románech *Živá voda* (1941) a *Putování Petra Sedmilháře* (1943).

V dramatu *Hrátky s čertem* se jasně hlásí k pohádce jako jednomu ze zdrojů své inspirace. Využívá zde pohádkové alegorie k aktualizaci klasických lidových námětů.

Své umělecké vyjadřování tak, jak jej používal, Jan Drda na nějaký čas opouští a podřizuje svůj styl více jiným než uměleckým záměrům.

Napojení na první linii, tedy návrat k původní podobě svého autorského stylu, můžeme spatřovat ve vzniku pohádkového souboru *České pohádky* (1958). Zde opět spatřujeme především návaznost na Drdovu stylizaci světa a hlášení se k lidové slovesnosti, už jen výběrem žánru a prací s tradičními pohádkovými náměty.

Záměrem *Českých pohádek* je opět aktualizace (stejně jako v *Hrátkách s čertem*). Drda využívá klasických pohádkových okruhů a přibližuje je současnému světu. K aktualizaci přispívají nejvíce změny v typizaci tradičních pohádkových postav a ve výstavbě klasické pohádky. Je k tomu ovšem využíván i jazykový projev autora. Autor se v pohádkách snaží vyzdvihnout především sociální protiklady. Výrazně se tu prosazuje

⁵⁵ Srov. Rambousek, J. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003, s. 313 - 317 (2003)

⁵⁶ Srov. Černý, V. *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992, kapitola Jan Drda: *Městečko na dlani*, s. 668 - 669

pojetí „lidovosti“ postav v protikladu k urozenosti či chudoby proti bohatství. Pohádky charakterizuje plebejskost.

Některé pohádky jsou však na hranici autorské adaptace, určitého ohlasu tradiční pohádky a „třídní“ rozpory nechávají stranou nebo je řeší pouze okrajově.

Pohádková tvorba J. Drdy zůstává v povědomí veřejnosti zejména díky filmovým adaptacím. Ve filmech *Hrátky s čertem* (1956) a *Dařbuján a Pandrhola* (1959) (podle stejnojmenných předloh) se odráží zmíněné „třídní“ pojetí a plebejskost.

Filmová zpracování pohádek *O princezně Jasněnce a ševci, který létal* (1987, pod názvem *O princezně Jasněnce a létajícím ševci*) a film *Zlaté kapradí* dle stejnojmenné předlohy (1963) se i v předlohách zabývají „třídními“ a sociálními problémy mnohem méně.

Záměrně byla pro srovnání v této práci vybrána dvě filmová zpracování, jejichž tvůrci přistupovali k adaptaci Drdových předloh rozdílným způsobem a která byla natočena v rozmezí relativně krátkého časového úseku. U každé z těchto dvou filmových pohádek bylo zvýrazněno, nebo naopak potlačeno něco jiného z Drdovy předlohy. V porovnání jsou to dvě rozdílná filmová díla, svým výrazem, pojetím pohádkovosti a aktualizace. Přesto u obou filmů pracovali scénáristé bezprostředně s předlohou. Z výsledku tohoto srovnání se dá tedy říci, že Drdovým záměrem v *Českých pohádkách* nemusela být pouze aktualizace, jíž jsou řešeny současné problémy, ale že se kromě toho snažil pokračovat ve svém vypravěčském umění, tvořit dále svůj stylizovaný svět i jakýsi ohlas tradiční české pohádky.

Nejnovější filmové adaptace jsou dokladem stálého zájmu filmových tvůrců o pohádkovou tvorbu Jana Drdy. Zfilmované pohádky *Český Honza* (1999, pod názvem *Z pekla štěstí*) nebo *O Matějovi a Majdalence a Jak princezna hádala, až prohádala* (2008, pod názvem *Nejkrásnější hádanka*) už nenesou stopy žádných časových tendencí. Berou si z Drdova stylu především obraznost, orientaci k českému prostředí, spontánnost vyprávění a hlavně povrch Drdou stylizovaného světa.

I přes kontroverzi kvality Troškových adaptací pohádek (posledních dvou zmíněných) a zejména fenoménu jejich pokračování, je nutno konstatovat, že Drda tak zůstává v povědomí diváků (veřejnosti). Vzhledem k tomu, že filmová zpracování Drdy Zdeňkem Troškou jsou spíše jen podívanou na vnější motivy Jana Drdy, byly v této práci ponechány stranou jakýchkoliv srovnávání či rozborů.

Aktuálnost tvorby pohádkové tvorby Jana Drdy je možné doložit také velkým množstvím divadelních inscenací autorových pohádkových dramát v současnosti.

Nebylo jednoduché třídit mezi zavádějícími informacemi o Janu Drdovi. Máloukteré práce se snaží o objektivitu. Většina z nich zabředá do neobjektivního oslavování Drdových pohádek jako národně kulturní události (dobové recenze) nebo jako přínos k materialistickému pojetí lidové kultury. Nejvýhodnější tedy bylo primárně se spoléhat na text autorovy tvorby.

5. Bibliografie

- Černý, V. *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992, kapitola Jan Drda: Městečko na dlani, s. 668 - 669
- Drda, J. *České pohádky*. Praha: Československý spisovatel, 1977
- Drda, J. *Dařbuján a Pandrhola (veselá filmová pohádka)*. literární scénář k filmu, Oddělení písemných archiválií NFA. Praha: FS Barrandov, 1958
- Drda, J. *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965
- Drda, J. Kdy, jak a proč jsem napsal *Hrátky s čertem*, doslov In *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 139 - 145
- Drda, J. *Městečko na dlani*. Praha: Československý spisovatel, 1960
- Drda, J. *Svět viděný zpomaloučka*. Praha: Národní práce, 1944
- Drda, J. - Frič, M. *Dařbuján a Pandrhola*, technický scénář k filmu, Oddělení písemných archiválií NFA. Praha: FS Barrandov, 1959
- Erben, K. J. *Pohádky*. Praha: Československý spisovatel, 1983
- Franz von, M. L. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál, 1998
- Haman, A. - Pytlík, R. Jan Drda, heslo In *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, Praha: Nakladatelství Brána, 1995, s. 140 - 141
- Hrubý, P. *Osudné iluze (čeští spisovatelé a komunismus 1917 - 1987)*. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2000, kapitola Jan Drda: roky hanby a „hodina pravdy“. s. 166 - 173
- Janoušek, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Díl I. (1945 - 1948). Praha: Academia, 2007
- Janoušek, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945 - 1989*. Díl II. (1948 - 1989). Praha: Academia, 2007
- Kožmín, Z. Jan Drda, *České pohádky*. *Zlatý máj*, 1958, roč. 2, č. 9, s. 285 - 286
- Kunc, J. Jan Drda, heslo In *Slovník soudobých českých spisovatelů : krásné písemnictví v letech 1918-45*. Díl 1, A-M Praha : Orbis, 1945, s. 115 - 119
- Nejedlá J. Dvě studie o stylu v próze Jana Drdy. In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica 2 - 4*, Slavica pragensia XII, 1970, s. 141 - 166
- Píša, A. M. O dramatikovi Hrátek s čertem, doslov In *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 149 - 172
- Polák, J. *České pohádky Jana Drdy*. *Nový život*, 1958, roč. 1958, č. 8, s. 619 - 622
- Rambousek, J. *Nesoustavná rukověť české literatury*. Praha: Torst, 2003, s. 313 - 317

Pytlík, R. Jan Drda, heslo In Forst, V. a kol. *Lexikon české literatury*. Díl 1, A - G. Praha: Academia, 1985, 597 - 598

Pytlík, R. Pohádka a současnost. *Česká literatura*, 1960, roč. 8, č. 4, s. 619 - 622

Šmahelová, H. *Návraty a proměny*. Praha: Albatros, 1989

Tille, V.: *Soupis českých pohádek*. Díl I, 1929; díl II, sv. 1, 1934; sv. 2, 1937

Voráček, J. „České pohádky“ Jana Drdy a jejich vztah k lidové tradici. In *Acta Universitatis Carolinae. Philologica* 3, Slavica pragensia III, 1961, s. 223-228

Voráček, J. Jan Drda, heslo In Chaloupka, O. a kol. *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*. Praha: Albatros, 1985

Weiss, J. - Brdečka, J. *Zlaté kapradí*, literární scénář k filmu, Oddělení písemných archiválií NFA, Praha: FS Barrandov, 1962a

Weiss, J. - Brdečka, J. *Zlaté kapradí*. technický scénář k filmu, Oddělení písemných archiválií NFA, Praha: FS Barrandov, 1962b

Resumé

Tvorbu spisovatele Jana Drdy propojuje umělecký styl, vytvářený autorovým specifickým způsobem vyprávění, jazykovým projevem a fantazijním světem, který je spontánním propojením reality s prvky kouzelného (nadpřirozeného) světa. Tento svět vzniká stylizací autorova přístupu k světu a jeho vidění. Svým stylem navazuje Drda na lidovou slovesnost, a proto i jeho pohádková tvorba, jejíž hlavním záměrem je aktualizace tradičních pohádkových okruhů, organicky zapadá do jeho díla a navazuje na něj.

V pohádkovém dramatu *Hrátky s čertem* (1946) se Drda poprvé přihlašuje k pohádce jako k jednomu ze zdrojů své inspirace. Aktualizace v této komedii měla protifašistický smysl. V pohádkové práci pokračuje Drda souborem autorských pohádek *České pohádky* (1958). V nich se aktualizace týká především dobových společenských problémů. Tyto pohádky mají výrazné rysy plebejskosti. Nejsou ale jen aktualizací. Drda jimi navazuje na svůj způsob uměleckého vyjadřování inspirovaného lidovou slovesností.

O Drdovu pohádkovou tvorbu jeví soustavný zájem filmoví tvůrci. Už v době těsně po vzniku Českých pohádek se různil přístup filmařů k zpracovávaným předlohám. Někteří svým filmovým ztvárněním podtrhovali aktualizované motivy, jiní se snažili vyzdvihnout spíše styl a poetiku Drdových pohádek. Druhý zmíněný přístup filmařů je dokladem, že Drdovy pohádky nejsou jen aktualizací, ale také svébytným uměleckým vyjádřením tradičních pohádkových námětů a motivů.

Klíčová slova

autorská pohádka

Vladimír Propp

lidová pohádka

kontinuita symbolů

aktualizace

plebejství

„třídní“ pojetí pohádek

vypravěčský styl

intersémiotický převod

literární scénář

technický scénář

filmové zpracování předlohy

2. Problémy a cíl práce

2.1 Drdův vztah k pohádce

Tento problém je možné nastítnit na vzniku díla České pohádky (1958). Mezi nimi a Drdovým prvním výslovně pohádkovým dílem (Hrátky s čertem, prem. 1945, vyd. 1946) je zpětně třináct let. Vzniká tedy otázka, zda Drdova tvorba už od počátku naznačuje směr, do kterého tento soubor autorských adaptací přirozeně zapadá, nebo jestli jeho vznik podléhá spíše vlivu vnějších činitelů, kterými mohou být např. kontroverzní Drdův populismus, tendence vytvořit dílo společensky neutrální (únik), podlehnutí módnímu plebejství či snad dokonce úpadek tvůrčí síly.

Jaký je Drdův vztah k pohádce? Inklinuje Drda k pohádkové tvorbě už od svých tvůrčích počátků?

2.2 Drdova práce s pohádkou

Co je nejčastější motivací autorských zásahů do lidových látek? Lidová látka je pro Drdu východiskem k pohádkovému literárnímu útvaru. Ve svém adaptačním procesu používá různé prostředky, kterými je dosahováno modifikací, významových i formálních posunů, které jsou ve výsledku konfrontovány s obecnou (vnitřní) čtenářovou představou o pohádce.

Jaká jsou specifika Drdových pohádek? Drda vytváří ve svých pohádkových dílech specifický pohádkový svět. Čím se liší Drdovy pohádky od lidových pohádek (v pojetí časoprostoru, typizaci postav, výstavby pohádky atd.).

Jaká je úloha jazyka v Drdově aktualizačním procesu? Tím je myšlen jazyk vypravěče, promluvy postav, toponyma a antroponyma.

2.3 Filmové adaptace Drdových pohádek

Jaká je míra zdařilosti filmových adaptací Drdových pohádek? Snaží se filmař (autor scénáře) používat Drdův styl v jazykovém vyjádření budoucího filmového zpracování?

Při konfrontaci předlohy s literárním a technickým scénářem si uvědomíme skutečnost, že scénář je velice specifickým literárním dílem. Přibližuje se obrazu, namítá potenciální podobu záběrů, snaží se pomocí slovesného textu co nejvěrohodněji nastítnit