

ÚVODNÍ POZNÁMKA

[Tuto úvodní poznámku napsal J. R. R. Tolkien k esejí *O pohádkách* a *Listu od Nimrala* – které jsou obsaženy v této knížce –, vydaným společně roku 1964 pod názvem *Strom a list* (Tree and Leaf):]

Tyto dvě věci, *O pohádkách* a *List od Nimrala*, se zde objevují v novém vydání a pohromadě. Už se špatně shánějí, někdo je však dosud může shledat zajímavými, zejména pak ten, kdo našel zalíbení v *Pánu prstenů*. Ač jedna představuje „esej“ a druhá „povídku“, souvisejí spolu: symboly Stromu a Listu i tím, že se obě, byť každá jinak, dotýkají toho, co je v esejí označeno jako „lidské tvoření“. Vznikly také ve stejném období (1938–9), kdy se začal odvíjet příběh *Pána prstenů* a kdy začínalo být jasné, že v dosud neznámé zemi, jež naháněla strach mně stejně jako hobitům, čeká ná-maha a hledání. Zhruba v té době jsme dosáhli Húrky a já netušil o nic víc než oni, co se stalo s Gandalfem a kdo že je to Chodec; a začínalo se mě zmocňovat zoufalství, zda přežiju, abych to zjistil.

Esej vznikl jako jedna z přednášek na paměť Andrewa Langa a v kratší podobě byl přednesen na univerzitě v St. Andrews roku 1938.¹ Tiskem nakonec vyšel, ve verzi nepatrně rozšířeně, jako součást *Esejů věnovaných Charlesi Williamsovi* (Essays Presented to Charles Williams) v nakladatelství Oxford University Press roku 1947 (kniha je dnes rozebrána). Pří-tomné vydání zaznamenává jen několik drobných změn.

Povídka byla vydána až roku 1947 (v *Dublin Review*). Od chvíle, kdy se objevila v rukopisné podobě, což se stalo velmi rychle, když jsem se jednoho dne probudil a měl ji už v mysli hotovu, nedoznala změn. Jedním z jejích zdrojů byl mocný topol, na který jsem viděl i z postele. Znenadání byl svým majitelem osekán a zmrzačen; proč, to netuším. Teď už je poražen, což je méně barbarský trest za jakékoli zločiny, z nichž snad mohl být nařčen, jako například z toho, že byl veliký a živý. Nemyslím, že měl přátele či že po něm někdo truchlí, s výjimkou mne a párku sov.

J. R. R. TOLKIEN

1 Tedy nikoli roku 1940, jak bylo nepřesně uvedeno v roce 1947.

Zamýšlím psát o pohádkách, byť jsem si vědom, že je to neuvážené dobrodružství. Pohádková říše [Faërie] je nebezpečná zem, na neopatrné tam číhají jámy a jeskyně pohlcují troufalce. A k těm já se mohu počítat, vždyť i když mám pohádky rád již od dob, kdy jsem se naučil číst, a občas jsem o nich i přemýšlel, nikdy jsem je vážně nestudoval. V zemi plné divů, ale prostě informací jsem byl stěží víc než jen zvědavý tulák (nebo nezvaný host).

Říše pohádek leží daleko a hluboko a vysoko a je plná mnoha rozličných věcí: lze tu nalézt všeliká zvířata a ptáky, bezbřehá moře a nespočetně hvězd, krásu, jež očarovává, a na každém kroku nebezpečí, radost i smutek, ostré jak meč. Člověk se snad může považovat za šťastného, že do té říše zabloudil, avšak samo její bohatství a podivuhodnost poutají jazyk poutníka, jenž by o nich chtěl vyprávět. A dokud tam přebývá, není radno, aby se příliš vyptával, jinak se brány uzavrou a klíče od nich budou ztraceny.

A přece existují otázky, na něž ten, kdo chce o pohádkách mluvit, musí nalézt odpověď, anebo se o to alespoň pokusit, ať už si lid pohádkové říše pomyslí o jeho neomalenosti cokoli. Tak třeba: Co to vlastně pohádky jsou? Jaký je jejich původ? K čemu jsou dobré? Na tyto otázky se vynasnažím odpovědět, či snad jen naznačit cosi z toho, co jsem sám nasbíral – zejména z pohádek samotných, z toho mála, které z jejich nepřeborného množství znám.

Co je to vlastně pohádka? Hledat odpověď v *Oxfordském slovníku angličtiny* by bylo v tomto případě marné. Neobsahuje totiž žádný odkaz na spojení *fairy-story* [pohádka], a nepomůže, ani pokud jde o předmět *fairies* jako takových. Dodatek ke slovníku říká, že výraz *fairy-tale* je doložen od roku 1750 a že jeho hlavní významy jsou a) vyprávění o *fairies*, či obecně pověst s tímto námětem, včetně jeho odvozených podob, b) neskutečný nebo neuvěřitelný příběh, a c) klam.

Poslední dva významy by samozřejmě námět mé úvahy učinily beznadějně širokým. První význam je naopak příliš úzký. Ne snad pro esej; vystačil by na mnoho knih, avšak zdaleka nevystihuje to, co onen výraz skutečně znamená. A to zejména tehdy ne, přijmeme-li slovníkovou definici slova *fairies*: „malé nadpřirozené bytosti, o nichž se v obecném povědomí předpokládá, že mají kouzelnou moc a jsou s to v dobrém či zlém ovlivňovat záležitosti lidí“.

„Nadpřirozený“ [anglicky *supernatural*] je slovo nebezpečné a složité ve všech svých významech, ať už pojímaných širě, či úžeji. Stěží je však lze použít o *fairies*, leda by se *super* chápalo jen jako superlativní předpona. Je to totiž právě člověk, kdo je – na rozdíl od *fairies* – nadpřirozený (a často také malý); ony jsou zato přirozené, mnohem přirozenější než on. Takový je už jejich osud. Cesta do země pohádek není ani cestou do Nebe, a já věřím, že ani cestou do Pekla, třebaže někteří soudí, že tam může vést nepřímou, odváděním desátku ďáblůvi.

Zříš-li tu úzkou pěšinu,
zarostlou trním, lebedou,
toť ona cesta pravosti,
nemnozí ač jen po ní jdou.

Zříš-li tu cestu širokou,
vedoucí polem liliovým,
toť ona stezka špatnosti,
jež míří k branám pekelným.

Zříš-li tu pěknou cestičku
vinout se svahem vřesovým,
toť cesta v krásnou Elfii,
tam se teď s tebou vypravím.

A co se malé velikosti týče: nepopírám, že to je jedna z představ, jež mají v moderním chápání významné místo. Často jsem si říkal, že by bylo zajímavé pokusit se zjistit, jak vlastně vznikla, mé znalosti však nestačí na to, abych mohl dát jistou odpověď. Za dávných dob určitě žili nějakí obyvatelé pohádkové říše, kteří byli nevelkého vzrůstu (stěží ovšem byli malinci), malý vzrůst však rozhodně nebyl charakteristickým rysem tohoto lidu. Drobná bytost (*elf* či *fairiy*) je v Anglii (alespoň se tak domnívám) ve velké míře rafinovaným výtvorem literární obrazotvornosti.¹ Snad ani není nepřirozené, že v Anglii, zemi, kde se obdiv k jemnému a krásnému tolikrát projevil v umění, se nakonec obrazotvornost obrátila k drobnému a delikátnímu, právě tak jako ve Francii dospěla až k představě dvora s jeho pudry a diamanty. Přesto mám podezření, že tato minucióznost ve stylu motýlů a květin je také důsledkem „racionalizace“, která proměnila kouzlo *Elfie* v pouhý klam a neviditelnost v křehkost schopnou ukrýt se v petrklíči či schoulit se za listem trávy. Zdá se, že to všechno přišlo do módy záhy po velkých objevech, které učinily svět příliš těsným pro *elfy* i lidi: v době, kdy se na západě ležící magická zem Hy Breasail změnila v pouhou Brazílii, zemi fernambukového dřeva.² Byla to tak či tak záležitost do značné míry literární a svůj podíl na ní měli William Shakespeare a Michael Drayton.³

- 1 Mám na mysli čas do chvíle, než začal vzrůstat zájem o folklór jiných zemí. Anglická slova, jako například *elf*, byla dlouho pod vlivem francouzštiny (z níž pocházejí rovněž *fay*, *faerie* a *fairiy*). V pozdějších dobách svým použitím v překladech získaly *elf* a *fairiy* mnoho z atmosféry germánských, skandinávských a keltských příběhů a leckteré charakteristické rysy lidu zvaného *huldu-fólk*, *daoine-sithe* a *tylwyth teg*.
- 2 O tom, že se irské *Hy Breasail* pravděpodobně spolupodílelo na pojmenování Brazílie, srv. Nansen, *V mlhách severu* (In Northern Mists), II, s. 223–30.
- 3 Jejich vliv nezůstal omezen na Anglii. Německé *Elf*, *Elfe* je, zdá se, odvozeno ze *Snu noci svatojánské* ve Wielandově překladu (1764).

Draytonova *Nymphidia* je jedním z předchůdců té dlouhé řady květinkových víl a vznášejících se šotků s tykadélky, které jsem tolik neměl rád už jako chlapec a které pak nesnášely zase moje děti. Andrew Lang choval podobné pocity. V předmluvě ke své *Nachové knize pohádek* (The Lilac Fairy Book) o soudobých únavných pohádkářích píše: „... jejich příběhy vždycky začínají tak, že nějaký chlapeček nebo holčička jde ven a tam potká stvoření, jež přebývají v prvosenkách a gardeniích a květech jabloní... A ta stvoření se snaží být zábavná, a nejde jim to, anebo začnou poučovat, což se jim daří.“

Ale jak jsem už řekl, to všechno začalo dávno před devatenáctým stoletím a je to už dlouho únavné – únavné dozajista tím, jak se to marně snaží bavit. Draytonova *Nymphidia*, pokud ji budeme považovat za pohádkový příběh (příběh o *fairies*), je jedním z nejhorších, jaký kdy byl napsán. Oberonův palác tam má zdi z pavoučích nohou

a okna oči koček jsou,
a místo krovů se střechem
svá křídla netopýři střou.

Rytíř Pigwiggen jezdí na dováděném škvoru a své milované, královně Mab, pošle darem náhrdelník z mravenčích očí, dáváje si s ní dostaveníčko v petrklíči. Samotný příběh, vyprávěný vprostřed vši této roztomilosti, je nudným líčením plným intrik a prohnáných prostředníků; chrabrý rytíř a rozzlobený manžel padnou do léčky a svůj hněv utiší douškem vody z Léthé. Bylo by bývalo lépe, kdyby Léthé celý ten příběh pohltila. Oberon, Mab a Pigwiggen snad mohou být malými *elfy* či *fairies*, zatímco Artuš, Guenevera a Lancelot jimi nejsou, avšak vyprávění o dobru a zlu na Artušově dvoře je pohádkovým příběhem daleko spíš než tato historie o Oberonovi.

Fairy, podstatné jméno významem víceméně rovnocenné výrazu *elf*, je slovo poměrně moderní: sotva se ho užívalo dřív než v tudorovské Anglii. Významný je první (a před rokem 1450 jediný) doklad v *Oxfordském slovníku angličtiny*. Pochází z díla básníka Johna Gowera: *as he were a faierie* [„jako by

byl *fairy*“]. To však Gower ve skutečnosti neříká. Říká totiž *as he were of faerie*, tj. „jako by pocházel z Faerie“. Gower popisuje mladého šviháka, který se snaží učarovat dívkám v kostele:

Na šešulce kudrnaté
spona a brož svítí zlaté,
zeleň listí věnčí čelo,
v lesíku jež vypučelo,
jen aby se všem fešný zdál;

po pannách kouká v šíř i dál,
pohledem dravce ostřížím
shůry když oběť vyhlíží –
– jako by přibyl z říše víl,
před zraky se jim objevil.¹

Toto je mladý muž z masa a kostí, avšak poskytuje lepší obrázek o obyvatelích pohádkové říše než definice pojmu *fairy*, pod nějž je dvojnásob chybně zařazen. Potíž se skutečnými obyvateli této říše totiž tkví v tom, že nevypadají vždy tak, jací doopravdy jsou, a odívají se hrdoostí a krásou, jakou bychom se rádi pyšnili my sami. Přinejmenším část té kouzelné síly, kterou pro dobro i zlo člověka vládnou, tvoří moc zacházet s žádostmi jeho srdce a jeho těla. Královna pohádkové říše, která na svém bělostném koni rychlejší než vítr odvezla Básníka Thomase², přicválala ke Stromu v Eildonských vrších v podobě ženy, byť ženy čarovně krásné. Spenser tedy dodržel tradici, když rytíře ze své říše pohádek nazval *Elfe*. Rytířům jako pan Guyon takové označení příslušelo spíš než Pigwiggenovi ozbrojenému sršním žihadlem.

Ač jsem se předmětu *elfů* a *fairies* zatím jen dotkl (a to zcela nedostatečně), musím se nyní vrátit nazpět, neboť jsem se odchýlil od svého nejvlastnějšího tématu: pohádek. Řekl jsem již, že

1 *Confessio Amantis*, verš 7065 n.

2 Autor prvních veršů citovaných v tomto eseji, viz s. 91–2. (Pozn. překl.)

pojetí pohádek jako „příběhů o *fairies*“ je příliš úzké.¹ Příliš úzké je i tehdy, když odmítneme tvrzení o malých rozměrech *fairies*, protože pohádky, *fairy-stories*, nejsou v běžném anglickém užití příběhy o *fairies* či *elfech*, nýbrž vyprávěními o pohádkové zemi, o *Faërii*, říši či státu, kde *fairies* přebývají. V ní se kromě elfů a víl a kromě trpaslíků, čarodějnic, trolů, obrů a draků nachází i mnoho jiného: jsou tu moře, slunce, měsíc, nebe a země se vším, co k ní patří: strom i pták, voda i kámen, víno i chléb, a také my, smrtelní lidé, když prožíváme očarování.

Příběhy, jejichž hlavními postavami jsou *fairies*, tj. bytosti, kterým je v moderní angličtině rovněž možno říkat *elves*, jsou vlastně poměrně vzácné a zpravidla nepřiliš zajímavé. Většina dobrých pohádkových příběhů totiž líčí dobrodružství lidí v oné nebezpečné říši či na jejím přízračném pomezí. Je to přirozené, vždyť pokud jsou *elfové* skuteční a opravdu existují nezávisle na našich příbězích o nich, pak platí i to, že se nezabývají v první řadě námi – právě tak jako my ne jimi. Naše osudy běží odděleně a naše stezky se sbíhají zřídka. I na hranicích pohádkové říše je potkáváme jen na náhodných křižovatkách cest.²

Definice pohádky – co je, či co by měla být – nezávisí tedy na žádné definici *elfů* či *fairies* či historickém svědectví o nich, nýbrž na povaze pohádkové říše: na oné nebezpečné říši samotné, na větru, který tam vane. Nebudu se pokoušet ji ani definovat, ani ji přímo popisovat. To udělat nejde. Říši pohádek nelze polapit do sítě slov, vždyť jednou z jejích vlastností je nepopsatelnost, i když ne nepostřehnutelnost. Má mnoho součástí, rozbor však ještě nemusí odhalit tajemství celku. Doufám nicméně, že to, co později řeknu o ostatních otázkách, které jsem na začátku vznesl, poskytne o mé vlastní nedokonalé vizi pohádkové říše určitý

1 S výjimkou zvláštních případů, jako jsou sbírky velšských či obecně keltských vyprávění. V nich totiž bývají příběhy o *fairies* či *shee* [z irského *side*, což znamená *fairy*] odlišovány coby *fairy-tales* od *folk-tales*, tj. příběhů o jiných divcích. *Fairy-tales* či *fairy-lore* pak představují krátká vyprávění o *fairies* nebo o jejich zásadách do záležitostí lidí. Tento rozdíl je ovšem důsledkem překladu.

2 To platí i tehdy, jsou-li pouhým výtvozem lidské mysli, jsou-li „skuteční“ jen ve smyslu jisté reflexe jedné lidské vize Skutečnosti.

obraz. Nyní řeknu jen toto: pohádka je příběh, který se k pohádkové říši vztahuje nebo který s ní zachází, ať už je jeho zásadní smysl jakýkoli: satira, dobrodružství, moralita, fantazie. Sám pojem *pohádková říše* lze snad nejpřesněji nahradit slovem Kouzlo¹ – je to však kouzlo s osobitou náladou a mocí, na hony vzdálené hrubým prostředkům lopotícího se kouzelníka-vědce. A pak je tu jedna podmínka: obsahuje-li příběh satirické prvky, zesměšňováno nesmí být jediné – kouzlo samo. To musí být bráno vážně, nesmí být vysmíváno ani zlehčováno. Obdivuhodným příkladem takové vážnosti je středověký *Sir Gawain a Zelený rytíř*.

Už jen při stanovení těchto nejasných a špatně definovaných hranic je nabíledni, že mnozí – i ti, kdo se v těchto věcech vyznají – používají pojem *fairy-tale* velice neopatrně. Letmý pohled na knihy z nedávných dob, které se tváří jako sbírky pohádek, postačí, aby se ukázalo, že příběhy o *fairies*, o jejich společenství v kterémkoli z jejich sídel, neřkuli o trpaslících a skřetech, z nich tvoří jen malou část. To, jak jsme viděli, se ostatně dalo očekávat. Tyto knihy ovšem obsahují i mnoho příběhů, které s říší pohádek nezacházejí, a dokonce se jí ani netýkají; nemají tedy vlastně právo v oněch sbírkách vůbec být.

Dám tu jeden nebo dva příklady příběhů, které bych sám z pohádkových knih vyřadil. Bude tak zřejmější, co pohádka není. A zároveň se tak připraví půda pro druhou otázku: jaký mají pohádky původ?

Pohádkových sbírek je dnes mnoho. V Anglii se pravděpodobně oblibou, obsažností a celkovou hodnotou nic nemůže rovnat dvanácti knihám dvanácti barev, za něž vděčíme Andrewu Langovi a jeho ženě. První z nich se objevila před více než padesátí lety (1889) a vydává se stále znovu. Většina vyprávění v ní obsažených více či méně zřetelně vyhovuje nárokům, které tu na pohádky klademe. Nebudu je rozebírat, i když by to mohlo být zajímavé, jen poznamenám, že žádný z příběhů v této *Modré knize pohádek* (The Blue Fairy Book) nepojednává o *fairies* a jen málokteré se o nich vůbec zmiňují. Většina pochází z francouzských zdrojů, což je výběr svým způsobem opodstatněný tehdy

¹ Viz dále, s. 126.

a možná i dnes (i když to není výběr podle mého vkusu, a to ani teď, ani když jsem byl malý kluk). Ať je tomu jakkoli, vliv Charlese Perraulta – od té doby, co byly jeho *Pohádky mé matky Husy* v osmnáctém století poprvé přeloženy do angličtiny – a podobných vyprávění z nepřeborného bohatství *Skříně pohádek* (Cabinet des Fées) je dosud tak silný, že když někoho požádáte, aby jmenoval nějakou typickou „pohádku“, nejspíš si vzpomene na některou z těchto pohádek francouzských: *Kocour v botách*, *Popelka*, *Červená karkulka* atd. Někoho by možná nejdříve napadly *Pohádky bratří Grimmů*.

Co však lze říci k tomu, že se v *Modré knize pohádek* objevuje *Plavba na Liliput*? Já tvrdím toto: pohádka to *není*, a to ani ve znění autorském, ani v té podobě, jak ji „zestručnila“ May Kendalllová. Nemá tu co dělat. Obávám se, že sem byla zařazena jen proto, že Liliputáni jsou malí, dokonce maličci – to je také to jediné, čím jsou pozoruhodní. Malý vzrůst je však v pohádkové říši, stejně tak jako ve světě našem, pouhou náhodou. Pygmejové nejsou *faeries* o nic blíž nežli Patagonci. Tento příběh nevyklučuje pro jeho satirický záměr: vždyť satira, ať už soustavná či občasná, se vyskytuje v mnoha nepochybných pohádkách, a navíc mohla být zamýšlena i v mnoha tradičních příbězích, kde už ji nejsme s to rozpoznat. Vylučuji jej proto, že nástrojem své satiry, ať je jakkoli důmyslný, patří do kategorie příběhů z cest. Takové příběhy vyprávějí o mnoha dívech, jsou to však divy, jež lze spatřit kdesi v našem vlastním prostoru a čase tohoto pozemského světa; jen vzdálenost je před námi tají. Vyprávění o Gulliverovi nemají o nic větší právo vstoupit než historiky barona Prášila nebo třeba *První lidé na Měsici* či *Stroj času*. Opravdu, *eloiové* a *morlokové* by měli větší nárok než Liliputáni. Liliputáni totiž nejsou nic jiného než lidé, na něž civíme z domovních střeš. *Eloiové* a *morlokové* však žijí daleko od nás v propasti času tak hluboké, že očarovává; a pokud pocházejí z nás, mělo by se pamatovat na to, že jeden dávný anglický myslitel kdysi odvodil *ylfe*, tedy skutečné *elfy*, přes Kaina od Adama.¹ Toto kouzlo vzdálenosti, zvláště pak vzdálenosti v čase, je tu zeslabeno jen

¹ Míneně neznámý autor *Beowulfa*, verš 111–12.

samotným nesmyslným a neuvěřitelným Strojem času. Na tomto příkladu nicméně zcela jasně vidíme, proč jsou hranice pohádkového příběhu tak nevyhnutelně nejasné. Kouzlo pohádkové říše totiž není samoučelné, jeho síla je v jeho působení: například v uspokojování prapůvodních lidských tužeb. Jednou z nich je touha probádat hlubiny prostoru a času. Jinou (jak ještě uvidíme) je přání být součástí společenství živých tvorů. Určitý příběh tak může vyprávět o naplnění těchto tužeb, ať už za pomoci strojů či kouzel nebo bez nich, a podle toho, jak se mu to zdaří, dosáhnout jakosti a příchuti pohádkového vyprávění.

Po příbězích z cest bych dále vyřadil všechny příběhy, které k vysvětlení svých očividných divů využívají mechanismu snu, snění v lidském spánku. I kdyby sdělovaný sen byl jinak pohádkovým příběhem, považoval bych takové vyprávění za hrubě nedostatečné: bylo by jako dobrý obraz v ošklivém rámu. Je pravda, že existuje spojení Snu s pohádkovou říší. Ve snu se uvolňují zvláštní síly mysli. Ve snu člověk někdy může na chvíli vládnout mocí pohádkové říše, tou mocí, která tak, jak příběh vytváří, nutí jej k tomu, aby před našima očima na sebe vzal život a barvu. Pravý sen může občas vskutku být pohádkovým příběhem s téměř elfí lehkostí a dovedností – dokud trvá. Jestliže vám však procitající spisovatel sdělí, že jeho příběh je jen představa ze spánku, záměrně tím zklamává základní a nejniternější touhu pohádkové říše: naplnění představy zázraku nezávisle na tvořící mysli. O *fairies* se tvrdívá (nevím, zda právem či neprávem), že vytvářejí iluze, že lidi podvádějí pomocí „přeludů“. To však je něco docela jiného. To je jejich věc. Takové úskoky se v každém případě přihazívají v příbězích, v nichž *fairies* samy přeludy nejsou: fantazie skrývá skutečné síly a odhodlání, nezávislé na mysli a záměrech lidí.

Pro pravou pohádku je rozhodně zásadní to, že na rozdíl od téže formy využité pro méně významné a ušlechtilé účely je předkládána jako „skutečnost“. Nad významem tohoto slova v této souvislosti se zamyslím za okamžik. Vzhledem k tomu, že pohádka pojednává o „divech“, nestrpí jakýkoli rámeček či postup naznačující, že celý příběh je pouhou smyšlenkou či iluzí. Vyprávění samo o sobě může samozřejmě být tak dobré, že lze rámeček

ignorovat. Stejně tak může být podařený a zábavný i příběh ze sna. Takové jsou příběhy o *Alence* Lewise Carrolla se svým snovým rámcem a přechody mezi snem a skutečností. Proto (a také z jiných důvodů) nejsou pravými pohádkami.¹

Existuje ještě jeden typ příběhů o divech, který bych z pohádek vyloučil (opět jistě ne proto, že bych je neměl rád), totiž zvířecí povídka. Jako příklad zvolím *Opičí srdce*, svahilský příběh z Langovy *Nachové knihy pohádek*. Zlý žralok tu zláká opici, aby se mu svezla na hřbetě, a když už jsou v půli cesty do jeho země, prozradí jí, že tamní sultán je nemocný a ke svému uzdravení potřebuje opičí srdce. Opice však svým důvtipem žraloka přelstí: namluví mu, že její srdce zůstalo viset doma na stromě v pytli, a přiměje jej tak k návratu.

Zvířecí povídky mají samozřejmě s pohádkami cosi společného. Zvířata, ptáci i jiní tvorové často mluví jako lidé i v pravých pohádkách. Do jisté míry (často nevelké) vychází tento div z jedné základní, niterné tužby pohádkové říše: z touhy lidí vytvářet společenství s ostatními živými tvory. Ovšem řeč zvířat ve zvířecích povídkách je zvláštní, k této touze má pramalý vztah a často na ni docela zapomíná. Kouzelné porozumění lidí pravému jazyku zvířat a ptáků a stromů je skutečným záměrem říše pohádek mnohem blíže. Avšak příběhy, které o lidech nejednají, nebo takové, v nichž jsou hrdiny a hrdinkami zvířata, zatímco muži a ženy, pokud se vůbec vyskytnou, jen pouhým doplňkem, anebo příběhy, kde zvířecí podoba je pouhou maskou na lidské tváři, prostředkem pro satirika či kazatele, všechny tyto příběhy jsou zvířecí povídky, a nikoli pohádky – ať už je to *Ferina lišák* nebo *Povídka kněze jeptišek*, nebo *Bratříček králik* (Brer Rabbit), či jenom *O třech malých prasátkách*. Příběhy Beatrix Potterové leží v blízkosti hranic pohádkové říše, z větší části však patrně mimo ni.² Tato blízkost je dána zejména jejich silnými morálními prvky

1 Viz závěrečná poznámka A, s. 144.

2 Oněm hranicím nejbliže je nejspíš *Gloucesterský krejčík* (The Tailor of Gloucester). *Paní Tiggywinkleová* (Mrs. Tiggywinkle) by byla stejně blízko, nebýt naznačeného řešení pomocí snu. Ke zvířecím povídkám bych radil i Žabákova dobrodružství.

– mám na mysli moralitu vnitřní, žádné alegorické *significatio*. *Králík Petr* (Peter Rabbit), třebaže se v něm mluví o jistém zákazu a třebaže zákazy existují i v pohádkové říši (tak jako nejspíš na všech úrovních a ve všech rozměrech vesmíru), zůstává zvířecí povídkou.

Opičí srdce je rovněž zcela jasně pouhou zvířecí povídkou. Mám podezření, že za svou přítomnost v „knize pohádek“ nevděčí na prvním místě své zábavnosti, nýbrž právě opičímu srdci zapomenutému ve vaku. To bylo pro Langa, který se zabýval studiem folklóru, podstatné, přestože je tu tento zvláštní nápad použit jen jako žert – v tom příběhu je opičí srdce přece úplně obyčejné a na svém místě v prsou. Tento detail je nicméně jasně jen odvozeným využitím starobylé a velice rozšířené lidové představy, která se v pohádkách objevuje¹: že totiž život nebo síla člověka či jiného tvora může přebývat v nějakém místě či v nějaké věci, anebo v nějaké části těla (zejména v srdci), která se dá vyjmout a schovat v pytlí, pod kámen či ve vejci. Na jednom konci zaznamenané historie folklóru stojí George MacDonald, který tuto myšlenku použil ve své pohádce *Obrovo srdce* (The Giant's Heart), jež svůj ústřední motiv (stejně jako mnoho dalších detailů) odvozuje z příběhů známých v ústním podání. Na opačném konci oné historie je táž myšlenka použita pravděpodobně v jednom z nejstarších písmem zachycených vyprávění, *Příběhu o dvou bratřích* na egyptském D'Orsignyho papyru. Mladší bratr tam říká staršímu:

„Já začaruji své srdce a položím je na květ cedru. Ten cedr bude podřat a mé srdce padne na zem. A ty se vydáš je hledat, a sedm let je nenalezneš. Až je však objevíš, vlož je do vázy se studenou vodou, a já budu vpravdě žít.“²

1 Takovými pohádkami jsou například *Obr, jenž neměl srdce* z Dasentových *Lidových vyprávění ze Severu* (Popular Tales from the Norse), či *Mořská panna* z Campbellových *Lidových příběhů ze západu skotské Vysočiny* (Popular Tales of the West Highlands, č. IV, srv. také č. I); méně zřetelně pak *Křišťálová koule bratří Grimmů*.

2 Budge, *Egyptská čítanka* (The Egyptian Reading Book), s. xxi.

Takové věci a podobná srovnání nás přivádějí ke druhé otázce: Jaký je původ pohádkových příběhů? To samozřejmě nutně znamená: původ pohádkových prvků. A ptát se (jakkoli opatrně) na původ pohádkových příběhů znamená ptát se na původ jazyka a myšlení.

Také otázka po původu pohádkových prvků směřuje naše pátrání k hlubinám problému. V pohádkách nicméně existuje i řada prvků, jimiž se můžeme zabývat, aniž bychom tuto klíčovou otázku museli řešit: právě takové vyjmutelné srdce, labutí šaty, kouzelné prsteny, svévolné záповědi, zlé macechy a dokonce i samotné *fairies*. Avšak studie, které onu zásadní otázku řeší, jsou (přínejmenším svým záměrem) vědecké, jejich autory jsou folkloristé a antropologové, kteří používají příběhy nikoli tak, jak bylo jejich použití zamýšleno, nýbrž jako naleziště, z něhož dobývají svědectví a informace o věcech, které je zajímají. Tento sám o sobě dobře ospravedlnitelný přístup, jenž ovšem netuší či zapomíná, jaká je pravá povaha příběhu (jakožto díla vyprávěného ve své úplnosti), takové badatele často dovádí k velmi podivným soudům. Výzkumníkům tohoto druhu připadají znovu se objevující podobnosti (jako například ono srdce) obzvláště důležité. A to do té míry, že jsou schopni sejít se své pravé cesty a vyjadřovat se v zavádějícím „těsnopise“: zavádějícím zejména tehdy, když se z jejich monografií dostane do knih o literatuře. Mají sklon tvrdit, že kterékoli dva příběhy vystavěné kolem téhož folklórního motivu jsou „totožné“. Tak se dočítáme, že *Beowulf* „je pouhou verzí *Zeměmužika* (Dat Erdmänneken)“; že „*Černý býk norvěžský* (The Black Bull of Norway) je *Kráska a zvíře*“, případně „totéž co *Éros a Psyché*“; že norská *Mořská panna* (či keltská *Bitva ptáků*¹ a její mnohé obdoby) je „týmž příběhem jako řecká báj o Iásónovi a Médece“.

Výroky tohoto druhu mohou (v nepatřičné zkratce) vyjadřovat jistý pravdivý postřeh, nemají však pravdu v pohádkovém smyslu, neplatí v umění či literatuře. Vždyť to, na čem záleží, je právě zabarvení, atmosféra, neklasifikovatelné jedinečné podrobnosti příběhu, a zejména pak jeho obecný smysl, jenž vdechuje život nerozpívaným kostem děje. Shakespearův *Král Lear* přece není totéž co vyprávění o Learovi v Layamonově *Brutovi*. Nebo vez-

1 Viz Campbell, op. cit., sv. I.

měme krajní případ, *Červenou karkulku*: skutečnost, že převyprávěné verze této pohádky, v nichž je dívenka zachráněna dřevorubci, jsou bezprostředně odvozeny z Perraultova příběhu, kde ji naopak sežere vlk, má pouze druhotný význam. Opravdu důležité je to, že pozdější verze mají šťastný konec (více či méně, a nebudeme-li přespříliš truchlit nad snědenou babičkou), zatímco Perraultovo vyprávění ne. To je velmi zásadní rozdíl a ještě se k němu vrátím.

Nepopírám samozřejmě fascinaci touhou rozplést zamotanou a košatou historii větví na Stromě příběhů – sám ji silně pociťuji. Je těsně spjata s filologickým studiem zacuchaného klubka Jazyka, ze kterého sám něco málo znám. Avšak při vši úctě k jazyku mám dojem, že je daleko důležitější pochopit a také mnohem obtížnější vysvětlit jeho podstatné vlastnosti a možnosti v určité živoucí literární památce než jeho lineární historii. Stejně je to s pohádkovými příběhy – cítím, že je mnohem zajímavější a svým způsobem také mnohem těžší zjistit, co jsou, čím se pro nás staly a jaké hodnoty v nich vytvořil dlouhý alchymický postup času. Řečeno s Dasentem: „Musíme se spokojit s polévkou, kterou před nás postaví, a ne toužit uvidět kosti vola, z nichž byla uvařena.“¹ Dasent ovšem polévkou kupodivu myslel směsici falešných vývodů o prehistorii, založených na raných domněnkách srovnávacího jazykozpytu, a „touhou uvidět kosti“ rozuměl požadavek přesvědčit se o postupech a důkazech, které k těmto teoriím vedly. Já polévkou myslím příběh, jak je podáván autorem či vypravěčem, a kostmi rozumím zdroje a stavební kameny vyprávění – a to i tehdy, když se (vzácnou náhodou) dají s určitostí objevit. Tím samozřejmě nepopírám možnost kritiky polévky jakožto polévky.

Proto se nad otázkou původu příliš nezdržím. Jsem příliš nepoučený na to, abych k ní mohl přistoupit nějak jinak. Je také ve všech třech otázkách, které jsem vznesl, pro mě nejméně podstatná. Postačí tedy několik poznámek. Je dostatečně jasné, že pohádkové příběhy (ať už v užším či širším smyslu) jsou skutečně velmi starobylé. Příbuznosti se objevují již v jejich velmi raných záznamech a existují všude tam, kde je ve hře jazyk. Máme tedy zře-

1 *Lidová vyprávění ze Severu*, s. xviii.

telně co dělat s jistým druhem problému, jaký řeší archeologové či srovnávací jazykozpytci: otázkou poměru mezi *nezávislým vývojem* (či lépe řečeno *vynalezením*) podobných rysů, *zdeděnými* rysy pocházejícími z jednoho zdroje a *šířením* takových rysů z jednoho či více center v různých časových obdobích. Úspěch mnoha diskusí na toto téma je vázán na snahu (jedné či obou zúčastněných stran) problém zjednodušit; nepředpokládám, že by mé řádky byly výjimkou. Dějiny pohádek jsou pravděpodobně mnohem složitější než dějiny tělesného vývoje lidského rodu a stejně složité jako historie jazyka. Tyto tři faktory – nezávislá invence, dědění a šíření – se jistě vždycky všechny podílely na soukání důmyslné pavučiny Příběhu. A je nad síly kohokoli krom samotných *elfů* ji teď rozplést.¹ Z těchto tří faktorů je *invence* nejdůležitější a nejpodstatnější, a také (což nepřekvapí) nejzáhadnější. Pro toho, jenž vynalézá, to jest autora příběhu, oba zbývající faktory nakonec nutně ukazují nazpět. *Šíření* (to znamená vypůjčování v prostoru), ať už jde o artefakt nebo o příběh, problém původu pouze přesouvá jinam. V centru předpokládaného šíření se nachází místo, kde kdysi žil ten, který danému příběhu vdechl život. Stejně je to s *děděním* (vypůjčováním v čase) – i tímto směrem se nakonec dostaneme jen k prapůvodnímu tvůrci. Věříme-li, že občas došlo nezávisle na sobě ke zrození podobných myšlenek, námětů či prostředků, potřebujeme prapůvodního tvůrce jen zmnožit, aniž bychom tím ovšem lépe chápali podstatu jeho nadání.

Filologie byla sesazena z onoho význačného místa, které kdysi u tohoto vyšetřujícího soudu zastávala. Na mytologii jako „nemoc jazyka“, jak ji chápal Max Müller, můžeme bez lítosti zapomenout. Mytologie totiž vůbec není nemoc, třebaže může, stejně jako vše lidské, onemocnět. Stejně tak by se totiž dalo říci, že

¹ S výjimkou obzvláště šťastných případů, anebo jde-li jen o pár podrobností tu a tam. Je vsutku jednodušší rozmotat jednu *nit* – událost, jméno, motiv – než vysledovat historii *obrazu* tvořeného nitěmi mnoha. S obrazem do tkaničky vstupuje nový prvek: obraz je víc než jen pouhý souhrn všech vláken a nelze jej jimi vysvětlit. Právě v tom spočívá vnitřní slabost analytické (či „vědecké“) metody: zjistí mnohé o věcech, které se v příběhu objevují, ale málo či vůbec nic o tom, jaký v něm mají smysl a účinek.

myšlení je nemoc mysli. Blíže pravdě by bylo tvrzení, že jazyky, zejména moderní jazyky evropské, jsou chorobou mytologie. Jazyk sám o sobě však nicméně pominout nelze. Vtělená mysl – řeč – a příběh v našem světě existují stejně dlouho. Lidská mysl obdařená schopností zevšeobecňovat a abstrahovat nevidí jen zelenou trávu uprostřed ostatních věcí (a shledává ji přitom krásnou na pohled), ale vidí i to, že je zároveň zelená a že je to tráva. A jak silným impulsem pro právě tu schopnost, jež ho stvořila, musel být vynález adjektiva: žádné kouzlo a žádné zaříkadlo v říši pohádek nemá větší moc. A není to žádné překvapení: o zaříkadlech lze přece vsutku říci, že jsou jen jiným pohledem na adjektiva, jedním slovním druhem v mýtické mluvnici. Mysl, která vynašla *lehké, těžké, šedé, žluté, nehybné, rychlé*, dala život i magii, jež těžké věci mění v lehké a schopné létat, šedé olovo proměňuje ve žluté zlato a nehybnou skálu v rychlou vodu. Dokázala-li to první, dokázala i druhé: nevyhnutelně vykonala obojí. Jsme-li s to vzít zeleň travě, modř nebesům a červeň krvi, nabýváme moci čarodějů – na jisté úrovni; a probouzí se v nás touha tou mocí zacházet i ve světě vně naší mysli. To neznamená, že tu moc využijeme všude dobře. Můžeme lidské tváři vdechnout mrtvolnou zeleň a stvořit tak hrůzu; můžeme rozsvítit neobyčejný a strašný modrý měsíc; můžeme nechat les, aby se obalil stříbrnými listy, a berany, aby se pokryli zlatým rounem, a do břicha chladného draka můžeme vložit horký oheň. Takovou „fantazií“, jak se tomu říká, vzniká ovšem nový tvar, začíná říše pohádek; Člověk se stává lidským stvořitelem.

Základní mocí pohádkové říše je tedy schopnost svou vůlí okamžitě uskutečnit vidiny fantazie. Ne všechny jsou krásné či alespoň prospěšné, rozhodně ne fantazie padlého Člověka. A ten pohanil elfy, kteří tuto schopnost (ač skutečnou či vybájenou) mají, svou vlastní poskvrou. Tomuto aspektu „mytologie“ – lidskému tvoření – se na rozdíl od znázornění anebo symbolické interpretace krás a hrůz světa věnuje, řekl bych, až příliš málo pozornosti. Je to proto, že je k spatření spíše v říši pohádek než na Olympu? Proto, že je považována za součást „nižší“ mytologie, a nikoli té „vyšší“? O vztahu *lidové pověsti a mýtu* se vždycky vedly dlouhé diskuse. Ale i kdyby těchto diskusí nebylo, v ja-

kékoli úvaze o původu pohádek musí být na tento vztah, byť i jen krátce, pamatováno.

Jednu dobu převažoval náhled, že všechno pochází z „přírodních mýtů“. Obyvatelé Olympu byli personifikací slunce, svítání, noci a tak dále, a všechny pověsti o nich vyprávěné byly původně *mýty* (označení *alegorie* by bývalo případnější) o velkých živelných proměnách a dějích v přírodě. Eposy, hrdinské příběhy a ságy pak tyto pověsti lokalizovaly do reálných míst a polidštily je tím, že je přisoudily pradávným hrdinům, mocnějším než lidé, přece však už lidem. Nakonec se tyto legendy na své cestě z výšin staly lidovými pověstmi, *Märchen*, pohádkami – příběhy pro děti.

Jako by to celé byla pravda postavená na hlavu. Čím blíže je tzv. „přírodní mýtus“ či alegorie velkých přírodních dějů svému předpokládanému archetypu, tím méně je zajímavý, a tím méně je i mýtem schopným vrhnout sebestmíně světla na tento svět. Předpokládejme tedy na okamžik totéž co výše popsaná teorie – že ve skutečnosti neexistuje nic, co by odpovídalo „bohům“ mytologie: žádné osoby, jen astronomické či meteorologické objekty. Tyto přírodní objekty pak mohou být nadány osobním smyslem a slávou jen skrze dar, lidský talent, talent člověka. Zosobnění může pocházet jen od osoby. Bozi mohou získat svou barvu a krásu z nádhery přírody, byl to však Člověk, který je pro ně získal, když je vyčlenil ze slunce, měsíce a mraku; svou osobnost dostali přímo od něho, stín či záblesk svého božství obdrželi jen skrze něj z neviditelného světa, světa nadpřirozeného. Není žádný zásadní rozdíl mezi vyšší a nižší mytologií. Lid těchto mytologií žije, pokud vůbec žije, tímtož životem jako v pozemském světě králové a sedláci.

Vezměme si příklad něčeho, co vypadá jako čistý případ olympského přírodního mýtu: severského boha Thóra. Jeho jméno znamená „Hrom“, staroseverská podoba toho slova je Thórr. Označení jeho kladiva, Mjöllni, není obtížné interpretovat jako „blesk“. Thór však má (v dobách, kam naše pozdní záznamy sahají) velmi zvláštní rysy a osobitost, kterou v hromu či blesku najít nelze, i když samozřejmě některé detaily je možno k těmto přírodním úkazům připodobnit: například jeho rudý vous, mocný

hlas a násilnickou povahu, nemotornou a ničivou sílu. Nicméně postrádá valného významu, ptáme-li se: Co bylo dřív, přírodní alegorie o zosobněném hřmění v horách a blesku, jenž rozčesával stromy a skály, anebo příběhy o popudlivém a nepříliš chytřím sedláku s neobyčejnou silou, osobě ve všem (kromě vzrůstu) stejné jako staroseverští sedláci, *bændr*, kteří především měli Thóra v lásce? Do podoby takového člověka se Thór zmenšil, anebo z něj naopak povstal zvětšením. Pochybuji však, že by kterýkoli z těchto výkladů byl správný – nikoli snad sám o sobě, nikoli, jestliže trváte na tom, že něco muselo být první. Myslím, že rozumnější je předpokládat, že se sedlák vynořil právě v tom okamžiku, kdy Hrom získal hlas a tvář; že se v horách ozývalo vzdálené hřmění vždy, když vypravěč slyšel, jak nějaký sedlák běsní.

Thóra musíme samozřejmě počítat mezi příslušníky vyšší bájeslovné aristokracie, za jednoho z vládců světa. A přece je příběh, který se o něm vypráví v *Písni o Trymovi* (Thrymskvitha; součást Starší Eddy), jistě pouhou pohádkou. Je tak starý, jak staré mohou být staroseverské básně, ač příliš daleko do minulosti nesahají (někam do roku 900 po Kr., v tomto případě pak možná ještě o kousek dál). Neexistuje však žádný skutečný důvod domnívat se, že tento příběh není „primitivní“, rozhodně ne, pokud jde o jeho kvalitu – je to druh lidové pověsti a nepříliš důstojný. Kdybychom mohli jít nazpět v čase, jistě by se ten pohádkový příběh začal v jednotlivostech měnit, nebo by ustoupil příběhům jiným. Pohádkou by však zůstal tak dlouho, dokud by Thór byl Thórem. Tam, kde by pohádka přestala, by se rozléhalo jen hřmění, jež by však ještě žádné lidské ucho nemohlo slyšet.

V mytologii lze občas zahlédnout cosi skutečně „vyššího“: božství, právo na moc (na rozdíl od jejího třímání), nárok na úctu, tedy vlastně náboženství. Andrew Lang řekl, a některými je za to stále veleben,¹ že mytologie a náboženství (v užším smyslu toho slova) jsou dvě odlišné věci, které se navzájem nenávratně pro-

1 Např. Christopherem Dawsonem v *Pokroku a náboženství* (Progress and Religion).

pletly, třebaže sama mytologie je náboženského významu téměř prosta.¹

A přece se tyto dvě věci doopravdy propletly – anebo byly možná kdysi dávno od sebe odděleny a bludištěm chyb a zmatků dotápaly zpět k opětnému spojení. I pohádkové příběhy mají vcelku tři podoby: Tajemnou vůči Nadpřirozenu, Magickou vůči Přírodě a podobu Zrcadla, jež odráží posměch a lítost, vůči Člověku. Základní tváří říše pohádek je ta prostřední – Magická. Míra, ve které se (pokud vůbec) objevují obě podoby zbývající, je různá a může o ní rozhodovat vypravěč. Magické může být v pohádkovém příběhu použito jako *Mirour de l'Omme*; a stejně (ač ne tak lehce) se může stát nástrojem Tajemství. O to se alespoň pokusil George MacDonald a vytvořil příběhy plné krásy a síly, když uspěl (jako například ve *Zlatém klíči* /*The Golden Key*/, který nazval pohádkou), a někdy dokonce i tehdy, kdy tak úplně nepochodil (jako v *Lilith*, kterou označil za romanci).

Vraťme se na chvíli k „polévce“, o které jsem se zmínil dříve. Hovoříme-li o historii příběhů a zejména příběhů pohádkových, můžeme říci, že pod Hrnцем polévky – Kotlem příběhů – oheň nikdy neuhasl a že se do něj přidávají stále nové a nové přísady, chutné i nechutné. Proto, použijeme-li náhodného příkladu, skutečnost, že příběh připomínající známou *Husopasku* (Die Gänsemagd u bratří Grimmů), se ve třináctém století vyprávěl o Bertě Velkonohé, matce Karla Velikého, nedokazuje nic ani v jednom směru: ani to, že příběh (ve třináctém století) skrze již legendárního krále z dávných dob sestoupil z Olympu či Asgardu, aby se nakonec stal *Hausmärchen*, ani to, že postupoval směrem opačným. Ten příběh je velmi rozšířený a není spojován s matkou Karla Velikého ani jinou historickou postavou. Pouze z tohoto faktu nemůžeme ovšem nikterak vyvozovat, že se na matku Karla

¹ Tomuto tvrzení dávají za pravdu pečlivější a citlivější ze studií o tzv. „primitivních“ národech: totiž o lidech, kteří dosud žijí ve zděděném pohanství, kteří nejsou, jak my říkáme, civilizovaní. Kvapný přehled objeví jen jejich divoké pověsti, bližší pohled si povšimne jejich kosmologických mýtů, a jen trpělivost a vnitřní poznání nalezne jejich filozofii a víru: víru skutečně uctívající, jejímž ztělesněním vůbec nemusejí být bozi, a pokud ano, pak jen v proměnlivé míře (kterou si člověk často určuje sám).

Velikého nevztahoval, přestože právě takové závěry se z podobných dokladů často dělají. Názor, že příběh není pravdou o Bertě Velkonohé, musí být založen na něčem jiném: na těch rysech příběhu, které kritik nepovažuje „ve skutečnosti“ za možné, takže příběhu vlastně neuvěří, i kdyby se nikde jinde nevyskytoval. Anebo ten názor bude naopak založen na přesvědčivých historických dokladech o tom, že Bertin skutečný život byl docela jiný: kritik pak příběhu rovněž neuvěří, a to ani tehdy, kdyby příběh „ve skutečnosti“ považoval po všech stránkách za možný. Stěží by asi někdo pochyboval o příběhu, ve kterém arcibiskup z Canterbury uklouzne po banánové slupce, jen proto, že se podobná komická nehoda vyprávěla i o jiných lidech, a to zejména o starších ctihodných mužích. Tomu příběhu by člověk ovšem mohl nevěřit, kdyby zjistil, že arcibiskup byl varován andělem (či dokonce *fairy*), že uklouzne, bude-li mít v pátek na sobě psí dečky. Nebo by mu nevěřil tehdy, kdyby se tvrdilo, že se odehrál někdy mezi léty 1940 a 1945. Tolik na toto téma. Je to zřejmá věc, známá už z dřívějšíka, přesto jsem se však odhodlal probrat ji tu znovu (byť je to trochu mimo můj přítomný záměr), neboť je pravidelně opomíjena těmi, kdo se původem příběhů zabývají.

Co však s tou banánovou slupkou? Nám připadne až ve chvíli, kdy ji odmítnou historici. Je tím totiž mnohem užitečnější. Historik by pravděpodobně řekl, že příběh o banánové slupce začal být spojován s arcibiskupem, stejně tak jako na podkladě uspokojivých svědectví tvrdí, že pohádky o Husopasce začaly být spojovány s Bertou. Takový přístup nemůže uškodit v oboru, jemuž se říká „historie“. Vystihuje však doopravdy to, co se dělo a děje v historii vyprávění? Neřekl bych. Myslím, že blíže pravdě by bylo říci, že arcibiskup začal být spojován s banánovou slupkou a že Berta byla proměněna v Husopasku. A ještě lépe: matka Karla Velikého a arcibiskup byli vhozeni do Hrnce, octli se v Polévce, či chcete-li, v pěkné kaši. Staly se z nich prostě jen nové přísady. Byla to pro ně mimořádná čest, neboť v té polévce plavaly věci mnohem starší, mocnější, krásnější, komičtější a strašlivější, než byli oni sami (jakožto postavy z historie).

Zdá se docela jasné, že do Hrnce byl vhozen také Artuš, kdysi

historická osoba (jako taková však asi ne důležitý). Tam se spolu s mnoha jinými starými postavami a postupy z mytologie a pohádkové říše a dokonce i s několika zapomenutými kostmi z historie (jako je obrana Alfréda Velikého proti Dánům) vařil tak dlouho, až se vynořil jako jeden z králů pohádkové říše. Podobná situace nastala i u slavného severního „artušovského“ dvora dánských králů ze Scyldova rodu, *Scyldingů* z dávných anglických tradic. Král Hróthgár a jeho rod vykazují mnohé rysy skutečné historie, mnohem četnější než Artuš; přesto však jsou ve starších (anglických) pramenech spojeni s mnoha bytostmi a událostmi z pohádkových příběhů. I oni se vařili v Hrnci. Teď se zmiňuji o zbytcích nejstarších zaznamenaných anglických příběhů z říše pohádek (či jejího pomezí), přestože jsou v Anglii samé málo známy, vůbec už nemluvě o proměně medvědího syna v rytířského Beowulfa či vpádu lidožravého obra Grendela do Hróthgárovy královské síně. Chci v těchto tradicích poukázat na něco jiného: na mimořádně sugestivní případ vztahu „pohádkového prvku“ k bohům, králům a bezejmenným lidem, což (jak doufám) dokazuje, že pohádkový prvek nevzniká ani nemizí, nýbrž je stále tam, v Kotli příběhů, a čeká na velké postavy Mýtu a Historie, a na zatím ještě bezejmenné Jeho a Ji, čeká na okamžik, kdy budou do té syčící směsi vhozeni, jeden po druhém nebo všichni naráz, bez ohledu na stav či přednostní právo.

Velkým nepřitelem krále Hróthgára byl Froda, král Heathobardů. O Hróthgárově dceři Fréawaru k nám přesto doléhá ozvěna zvláštního příběhu, příběhu v severských hrdinských pověstech neobvyklého. Syn nepřitele jejího rodu, Frodův syn Ingeld, se do ní zamiloval a vzal si ji za ženu – se zákazonosnými důsledky. To je ovšem neobyčejně zajímavé a podstatné. Na pozadí tohoto starodávného sváru se vznáší postava boha, kterému Seveřané říkali Frey (tj. Pán) či Yngvi Frey a Anglosasové Ing: dávný severský bůh plodnosti a úrody. Nepřátelství oněch královských rodů bylo spjato s posvátným místem Freyova kultu. Ingeld a jeho otec mají jména, která s tímto kultem souvisí, a samo Fréawaru značí „Ochrana Pána (Freye)“. A jedna z nejdůležitějších věcí, která se v pozdější staroislandské literatuře o Freyovi vypráví, je příběh, ve kterém se na dálku zamiluje do

Gerd z rodu nepřátel bohů, dcery obra Gymiho, a ožení se s ní. Dokazuje to snad, že Ingeld a Fréawaru či jejich láska jsou „pouze mýtické“? Myslím, že nikoli. Historie často připomíná „mýtus“, protože jsou koneckonců stejné podstaty. Jestli Ingeld a Fréawaru opravdu nikdy nežili, nebo se aspoň do sebe nezamilovali, pak svůj příběh mají od bezejmenného muže a ženy, anebo spíš do příběhu dvou bezejmenných lidí vstoupili. Byli vhozeni do Kotle, ve kterém po dlouhé věky na ohni syčí tolik mocných věcí, mezi jinými také Láska na první pohled. Podobně tomu bylo i s tím bohem. Kdyby se byl žádný mladý muž nikdy nezamiloval do dívky, již náhodou potkal, a nezjistil přitom, že jejich lásce brání stará nepřátelství, pak by ani Frey nebyl od Ódinova vladařského stolce nikdy spatřil obrovu dceru Gerd. Hovoříme-li však o Kotli, nesmíme tak docela zapomenout na Kuchaře. V Kotli se vaří mnoho věcí, Kuchaři však však do něj naběračku nenoří docela slepě. Jejich výběr je důležitý. Boží jsou přece jenom boží, a tak přece jen záleží na tom, jaké příběhy se o nich budou vyprávět. Musíme tedy upřímně přiznat, že příběh o lásce se spíše přihodí nějakému dávnému princovi ze starobylého rodu, jenž svůj původ odvozuje od Zlatého Freye a Vanů, a ne od Ódina Góta, nekromanta, pána havranů a padlých. Není divu, že slovo *spell* označuje jak vyprávěný příběh, tak formulí moci nad živými lidmi.

A když jsme udělali vše, co výzkum – sběr a srovnání příběhů z mnoha zemí – udělat může; když jsme vysvětlili množství prvků, jež lze běžně nalézt zasazené do pohádkových příběhů (jako jsou macechy, zakletí medvědi a býci, lidožravé čarodějnice, zapovězená jména, a podobně) jako relikty starobylých obyčejů, kdysi praktikovaných v každodenním životě, či jako relikty víry, jež kdysi byla vírou a nikoli „fantazií“ – stále ještě zbývá cosi, nač se až příliš často zapomíná: totiž jak tyto staré záležitosti v oněch příbězích působí *nyní*.

Ony jsou dnes vsutku *staré* – a už ve starobylosti je půvab. Krása a děs pohádky nazvané *Jalovec* (Von dem Machandelbloom) s jejím dokonalým a tragickým začátkem, odporným lidožroutským pokrmem, strašlivými kostmi, jasným a pomstychtivým ptákem-duchem, vylétnuvším z mlhy, jež obklopila

strom, se mnou zůstaly od dětství; a přece výsadní pocit z toho vyprávění v mé paměti nebyla ani hrůza, ani krása, ale vzdálenost a ohromná propast času, nezměřitelná ani těmi *twe tusend Johr*. Bez onoho pokrmu a kostí – jichž jsou nyní děti zásluhou umírněných verzí té Grimmovy pohádky ušetřeny¹ – by tato vize byla z velké části ztracena. Nemyslím, že by mi děs scény toho vyprávění, ať už vycházel z jakýchkoli temných věrouk a praktik minulosti, nějak byl uškodil. Takové příběhy mají dnes mýtický či absolutní (nedefinovatelný) účinek, účinek zcela nezávislý na zjištěných srovnávacích folklóru, který jej nemůže ani zničit, ani vysvětlit: takové příběhy otevírají dvířka do Jiného času, a pokud vejdem, byť jen na chvilku, ocitneme se mimo náš čas a snad i mimo Čas vůbec.

Zastavíme-li se, abychom si nejen povšimli, že se takové staré věci zachovaly, ale zamysleli se také, *jak* se to stalo, musíme podle mého dojít k závěru, že k tomu často, ne-li vždy, došlo právě díky tomuto literárnímu účinku. Nemohli jsme to být my, a dokonce ani bratři Grimmové, kteří to poprvé pocítili. Pohádky rozhodně nejsou kusy kamene, ze kterých dokáže fosilie odebrat jen zkušený geolog. Starobylé prvky lze vystřadit, zapomenout, vytrousit či nahradit tím nejjednodušším způsobem: to ukáže srovnání jakéhokoli příběhu s jeho blízkými obdobami. Staré prvky jsou často v příbězích ponechávány (nebo do nich vkládány), protože vyprávěči cítí, instinktivně či vědomě, jejich literární „význam“.² Dokonce i když určitá záповěď v pohádkovém příběhu dává tušit svůj původ v jakémsi tabu, jež platilo před dávnými a dávnými léty, zůstala nejspíš zachována pro svůj velký mýtický význam. Tušení onoho významu mohlo být dokonce v jádru některých tabu samotných. Toto neučiníš – anebo ti jako žebřák bude souzena nekonečná lítost. I ty nejněžnější dětské vyprávěčky to vědí. I Petr Králík nesměl do zahrady, ztratil svůj modrý kabátek a onemocněl. Zamčená dvířka kynou jako věčné Pokušení.

1 Neměly by být – pokud se ovšem nečeká, až budou mít silnější žaludek.

2 Viz závěrečná poznámka B, s. 144.

Nyní svou pozornost zaměřím na děti a dostanu se tak k poslední a nejdůležitější ze všech tří otázek: jaké (pokud existují) jsou hodnoty a funkce pohádkových příběhů *dnes*? Obecně se předpokládá, že děti jsou přirozenými či nejvhodnějšími posluchači pohádek. Recenzenti si při popisu pohádkového příběhu, o němž soudí, že by se jím pobavili i dospělí, často libují v rozvernostech typu: „tato kniha je určena dětem od šesti do šedesáti“. Nikdy jsem už ale neviděl reklamní slogan na nový model automobilu, který by začínal: „tato hračka pobaví děčka od sedmnácti do sedmdesáti“, třebaže by se to podle mě hodilo daleko víc. Existuje nějaké *podstatné* spojení mezi dětmi a pohádkami? Je třeba se pozastavovat nad tím, když si je čte dospělý? To jest, *čte-li* si je jako příběhy a *nestuduje* je jako kuriozity? Dospělí přece smějí sbírat a studovat všechno, dokonce i staré divadelní programy či papírové pytlíky.

Mezi těmi, kdo ještě stále mají dostatek moudrosti na to, aby pohádkové příběhy nepovažovali za škodlivé, panuje, zdá se, obecný názor, že mezi dětskou myslí a pohádkovými příběhy existuje přirozené spojení stejného řádu jako mezi dětským organismem a mlékem. Myslím, že je to chyba. V nejlepším případě chyba falešného sentimentu, a tudíž taková, že se jí nejčastěji dopouštějí ti, kdo z jakýchkoli soukromých důvodů (například bezdětnosti) mají sklon v dětech vidět zvláštní tvory, téměř jinou rasu, a ne normální, ač nedospělé, členy určité rodiny a celého lidského společenství.

Spojení dětí a pohádkových příběhů je ve skutečnosti neštěstím naší rodinné historie. Pohádkové příběhy byly v moderním vzdělaném světě odkázány do dětského pokoje, stejně jako je tam přemístěn otlučený nebo staromódní nábytek, a to především proto, že dospělí je už nechtějí a nevadí jim, když se s nimi špatně zachází.¹ Nejsou to děti, kdo o tomhle rozhoduje. Děti jako určitá

1 U příběhů a jiných dětských vyprávěnek hraje roli ještě jiná věc. Bohatší rodiny si najímaly k dětem ženy a prostřednictvím těchto chův, jež dosud znaly lidové a tradiční příběhy, jejich „pány“ dávno zapomenuté, se ona

třída – ač je v ni spojuje jen nezkušenost – nemají pohádky ani raději, ani jim nerozumějí lépe než dospělí, a stejně jako pohádky mají rády spoustu jiných věcí. Jsou malé, rostou a obvykle mají velkou chuť k jídlu, takže jim pohádky zpravidla šmakují. Ve skutečnosti však jenom některé děti a někteří dospělí mají pro pohádky zvláštní smysl. A mají-li jej, nebývá to u nich nic výlučného ani nutně rozhodujícího.¹ Je to rovněž smysl, který by se, myslím, ve velmi raném dětství bez vnějšího stimulu neprojevil; a pokud vychází zevnitř, s věkem neubývá, ale roste.

Je pravda, že se pohádkové příběhy odnedávna píší či adaptují pro děti. Stejně tak tomu ale může být s hudbou, poezií, romány, dějinami nebo vědeckými příručkami. Je to nebezpečné i tehdy, když je to nutné. Zkáza je prozatím odvrácena jen díky tomu, že umění a věda nebyly ještě v úplnosti přemístěny do dětského pokoje. Dětským pokojům a školním lavicím se dostávají jen takové příchuti a záblesky záležitostí dospělých, jaké jsou pro ně vhodné podle mínění dospělých, často hrubě mylného. Cokoli, co ponecháte v dětském pokoji nadobro, bude vážně poškozeno. Právě tak jako by byl poškozen nebo polámán krásný stůl, dobrý obraz či užitečný přístroj (třeba mikroskop), pokud bychom je nechali dlouhou dobu ležet bez povšimnutí ve třídě. Takto vypuzené, od plnohodnotného umění dospělých odtržené pohádky nakonec podlehnou zkáze – zatím byly zničeny právě v té míře, jaké dostoupilo jejich zapuzení.

Hodnotu pohádkových příběhů nelze tedy podle mého názoru stanovit se zvláštním ohledem na děti. Sbírky pohádek jsou ve své přirozenosti podkrovními světíčkami a komorami se starým harampádím a v dětské pokoje se mění jen čas od času a místo od místa. Věci v nich jsou neuspořádané a často zle zřízené, směsice různých údajů, záměrů a chutí; tu a tam však mezi nimi lze nalézt věc nepomíjivou a výtečnou: staré, nepříliš poškozené umělecké dílo, které mohla odložit jen tupost.

vyprávění dostávala k dětem. Je tomu ale již dávno, co tento pramen (alespoň v Anglii) vyschl, kdysi však měl jistý význam. Ani toto však nedokazuje, že by děti měly jakousi zvláštní schopnost přijímat mizející „folklor“. Chůvy jim právě tak dobře (anebo lépe) mohly vybrat obrazy a nábytek.

¹ Viz závěrečná poznámka C, s. 145.

Knihy pohádek Andrewa Langa takovými komorami asi nejsou. Vypadají spíš jako stánky na dobročinném bazaru. Podkrovními pokojíky a komorami se tu prošel někdo s prachovkou a smyslem pro věci, které si zachovávají určitou hodnotu. Jeho sbírky jsou ve značné míře vedlejším produktem jeho zralých studií mytologie a folklóru; byly však napsány a nabídnuty dětem.¹ Některé z důvodů, které pro to Lang udává, si zaslouží pozornost.

Úvod k první knize celé série hovoří o „dětích, kterým a pro které jsou vyprávěny“. „Představují,“ píše Lang, „mladý věk člověka věrného svým prvním láskám, a mají jeho neobroušenou víru, jeho svěží touhu po zázracích.“ „„Je to opravdu tak?““ dodává, „to je ta velká otázka, kterou děti kladou.“

Mám podezření, že *víra a touha po zázracích* jsou zde chápány jako totožné či těsně související. Podle mého jsou to věci zásadně odlišné, třebaže touha po zázracích není hned nebo zpočátku dospívající lidskou myslí vyčleňována z touhy jako takové. Zdá se docela jasné, že Lang pojmu *víra* používal v jeho běžném smyslu: jakožto víru v to, že věc existuje nebo se může přihodit v reálném (prvotním) světě. Je-li tomu tak, pak se obávám, že Langova slova, zbavena sentimentu, mohou znamenat jen to, že ten, kdo dětem zázračné příběhy vypráví, musí nebo může spoléhat, a v každém případě spoléhá, na jejich *důvěřivost*, na nedostatek zkušenosti, který jim v konkrétních případech znesnadňuje odlišit skutečnost od fikce, ač je tento rozdíl sám o sobě pro zdravou lidskou mysl i pro pohádkové příběhy životně důležitý.

Děti jsou samozřejmě schopné *literární víry*, a to ve chvíli, kdy ji vypravěčovo umění dokáže probudit. Tento stav mysli byl nazván „dobrovolným potlačením nevíry“. To mi však nepřipadá jako popis vystihující to, k čemu dochází. Ve skutečnosti jde o to, že se vypravěč ukazuje být úspěšným „lidským stvořitelem“. Vytváří Druhotný svět, do kterého vaše mysl může vstoupit. Uvnitř onoho světa je to, co vypráví, „pravda“: je to v souladu se

¹ To udělal Lang a jeho spolupracovníci. Neplatí to však o většině původních (či nejstarších dochovaných) verzí příběhů v jejich sbírkách obsažených.

zákony toho světa. Proto tomu, dokud jste jaksi uvnitř, věříte. V okamžiku, kdy vzniká nevíra, se kouzlo láme, magie, či spíše umění, selhává. Jste zase zpátky v Prvotním světě a na ten tak trochu nevydařený Druhotný svět se díváte zvenčí. Pokud se zásluhou své dobrosrdečnosti či tlakem okolností cítíte povinováni zůstat, musíte svou nevíru potlačit (či zadusit), jinak se pro vás poslouchání či přihlížení stane nesnesitelným. Podobné potlačení nevíry je ovšem náhražkou za skutečnost, úskok, ke kterému saháme, když se uvolujeme hrát si a předstírat, nebo když se (s větší či menší ochotou) snažíme nalézt něco dobrého na uměleckém díle, které nás neoslovilo.

Opravdový kriketový nadšenec prožívá okouzlení: Druhotnou víru. Sleduji-li zápas já, jsem na nižší úrovni než on. Mohu (více či méně) dosáhnout dobrovolného potlačení nevíry, když tam musím být a když mám nějaký jiný důvod, abych se nenudil: například dávám-li divoce, heraldicky, přednost tmavě modré barvě před světlou. Toto potlačení nevíry může tudíž být poněkud únavným, bídným, sentimentálním stavem myslí, a přiklánět se tak na stranu „dospělosti“. Představuji si, že takový je často stav dospělé myslí tváří v tvář pohádce. Zadržuje ji a podpírá sentiment (vzpomínky na dětství či představy, jak by dětství mělo vypadat); myslí si, že by se jí příběh měl líbit. Pokud by se však dospělým skutečně líbil, nemuseli by potlačovat nevíru: prostě by uvěřili.

Kdyby tedy býval Lang měl na mysli něco podobného, mohlo na jeho slovech něco být. Je možno tvrdit, že tváří v tvář dětem se s kouzlem snáz zachází. Snad je to pravda, i když si tím nejsem jist. Zdání, že tomu tak je, je často iluzí dospělých, kterou vytváří pokora dětí, nedostatek jejich kritické zkušenosti i slovníku, a jejich nenasytnost (úměrná jejich rychlému růstu). Mají rády nebo se snaží oblíbit si to, co se jim předkládá. Pokud se jim to nelíbí, nedokáží svou nechuť dobře vyjádřit či odůvodnit (a mohou ji proto skrývat). A mají rády spoustu různých věcí, aniž přitom rozlišují a aniž by se obtěžovaly svou víru rozpitvávat. V každém případě pochybuji, zda tento elixír – kouzlo působivého pohádkového příběhu – je opravdu z těch, které používáním „zvětrávají“, které s dalšími doušky ztrácejí sílu.

„Je to opravdu tak?“ – to je ta velká otázka, kterou děti kládou,“ napsal Lang. Ptají se tak, já vím, a není to otázka, kterou lze zodpovědět zbrkle či povrchně.¹ Jen stěží je důkazem „neobroušené víry“ či dokonce touhy po ní. Nejčastěji vychází z touhy dítěte poznat, s jakým druhem literatury se právě střetává. Dětské poznání světa je často tak malé, že rovnou a bez cizí pomoci nedokážou rozlišit mezi záležitostmi fantastickými, zvláštními (tj. vzácnými či vzdálenými skutečnostmi), nesmyslnými, a toliko „dospělými“ (tj. běžnými záležitostmi světa svých rodičů, které z velké části zatím nestačily probádat). Rozeznávají však jednotlivé třídy věcí, a občas je mají rády všechny najednou. Hranice mezi nimi jsou pro ně ovšem často pohyblivé či zmatené – to však neplatí jen o dětech. Všichni víme, jaké mezi jednotlivými druhy věcí existují rozdíly, ne vždy jsme si ale jisti, kam to, co jsme zaslechli, právě patří. Děti snadno uvěří tomu, že v sousedním kraji žijí obři lidožrouti. Mnoho dospělých snadno uvěří, že žijí v nějaké jiné zemi, a vezmeme-li si jako příklad jinou planetu, jen velmi málo dospělých je schopno si ji představit obydlenu jinak (pokud vůbec) než nějakými zlotřilými obludami.

Byl jsem jedním z dětí, ke kterým se Andrew Lang obracel – narodil jsem se totiž přibližně ve stejné době jako *Zelená kniha pohádek* (The Green Fairy Book) –, o kterých si myslel, že pohádky budou považovat za něco takového jako romány pro dospělé, a o nichž napsal: „Jejich vkus zůstává týž jako vkus jejich nahých předků před mnoha tisíci lety: a zdá se, že pohádky mají mnohem raději než dějiny, poezii, zeměpis nebo aritmetiku.“² Víme však toho opravdu hodně o oněch „nahých předcích“, krom toho, že dozajista nazí nebyli? Naše pohádkové příběhy, ať už obsahují prvky jakkoli staré, určitě nejsou stejné jako ty jejich. Předpokládá-li se nicméně, že my máme pohádky proto, že je měli už oni, pak nejspíš máme i dějiny, zeměpis, poezii a aritme-

1 Mnohem častěji se mě ovšem ptávaly: „Byl dobrý? Byl zlý?“ To jest, mnohem důležitější pro ně bylo odlišit dobré od špatného. To je totiž otázka v dějinách i v pohádkové říši stejně důležitá.

2 Srv. předmluvu k *Fialové knize pohádek* (The Violet Fairy Book).

tiku proto, že i oni je měli rádi do té míry, jak je jen mohli pochopit a nakolik již byli s to všechny tyto sféry vyčlenit ze svého všeobecného zájmu o všechno kolem.

A co se týče dnešních dětí, Langův popis neodpovídá mým vzpomínkám ani mým zkušenostem s dětmi. Lang se v dětech, které znal, mohl mýlit. Nemýlil-li se, pak mezi dětmi rozhodně existují značné rozdíly, a to i v úzkém rámci Británie, a obecná tvrzení, která je pojmají jako třídu (a nepřihlízejí k jejich individuálnímu nadání, k vlivu krajiny, ve které žijí, a k výchově, které se jim dostalo), jsou falešná. Já sám jsem zvláštní „touhu věřit“ neměl. Chtěl jsem vědět. Má víra závisela na způsobu, jakým mi byly příběhy staršími či spisovateli předkládány, nebo na vnitřní hodnotě příběhu. Nedokážu se ovšem upamatovat, že by kdy má radost z příběhu závisela na víře, že se takové věci „ve skutečnosti“ stát mohly nebo staly. V pohádkách nešlo na prvním místě o možnost, nýbrž o žádoucnost. Pokud probouzely *touhu*, a uspokojovaly ji, zatímco ji často nesnesitelně znovu podněcovaly, měly úspěch. Výslovně tu teď není třeba nic víc říkat, neboť se k této touze – celku složenému z mnoha příměsí, některých univerzálních, některých spojených s moderním člověkem (včetně moderního dítěte), a některých spojených dokonce jen s určitými druhy lidí – doufám ještě vrátit. Nezakoušel jsem touhu mít sny nebo prožívat dobrodružství jako *Alenka*, a jejich líčení mě toliko bavilo. Měl jsem pramalou chuť hledat zakopaný poklad či bojovat s piráty, a *Ostrov pokladů* mě nechával chladným. S Indiány to bylo lepší: měli luky a šípy (měl jsem a mám zcela nenaplněnou touhu dobře střílet z luku), v jejich příbězích se mluvilo podivnými jazyky, člověk tu a tam zahlédl záblesk dávného způsobu života, a hlavně, byly tam lesy. Ještě lepší byla země Merlina a Artuše, a nejlepší ze všeho bezejmenný Sever Sigurda Völsunga, knížete všech draků. Takové země pro mě byly nejžádoucnější. Nikdy jsem si nemyslel, že by drak mohl být stejného řádu jako kůň. A to nejen proto, že koně jsem vídával denně, ale po drakovi nikdy ani stopu.¹ Drak na sobě měl zřetelně napsáno *Z pohádkové říše*. Ať už jeho bytost přebývala v ja-

¹ Viz závěrečná poznámka D, s. 146.

kémkoli světě, byl to Jiný svět. Fantazie, vytváření či zahlédání Jiných světů, je srdcem touhy po říši pohádek. A já jsem po dracích toužil z hloubky své duše. Přebývající v mém bojácném těle, nikdy si samozřejmě nepřála mít je nablízku coby vetřelce v mém poměrně bezpečném světě, v němž kupříkladu bylo lze číst si příběhy s klidnou myslí, prostou všeho strachu.¹ Svět, v němž žila i má představa o Fáfnirovi, byl ovšem bohatší a krásnější, ať z něj hrozilo nebezpečí jakkoli velké. Obyvatel tichých a úrodných planin se může doslechnout o zmítaných horách a nevyloveném moři a ve svém srdci po nich zahořet touhou. Srdce je silné, třebaže tělo je slabé.

I když nyní cítím, jak důležitou součástí mého prvního čtení pohádky byly, musím říci, že jejich obliba u mě tehdy nepřevažovala. Opravdový smysl pro ně se probudil až po těch nepočítaných, leč zdánlivě dlouhých letech od okamžiku, kdy jsem se naučil číst, do chvíle, kdy jsem šel do školy. V té době (chtěl jsem napsat „šťastné“ či „zlaté“, ve skutečnosti však byla smutná a neklidná) jsem měl rád, ne-li raději, i mnoho jiných věcí: dějiny, astronomii, botaniku, gramatiku a etymologii. Langovu zobecnění o dětech jsem zásadně nevyhovoval vůbec, v některých jednotlivostech pak jen náhodou: neměl jsem například žádný vztah k básním, a pokud se někdy nějaká v některém příběhu vyskytla, přeskočil jsem ji. Poezii jsem objevil až mnohem později v řečtině a latině, a to zejména díky tomu, že jsem byl nucen překládat anglické básně do klasického verše. Můj pravý smysl pro pohádky probudila na prahu dospělosti filologie a k plnému životu přivedla válka.

Snad jsem o této záležitosti už řekl víc než dost. Bude jasné přinejmenším to, že by podle mého mínění pohádky neměly být *zvlášť* spojovány s dětmi. Ne že by s nimi spojeny nebyly: přirozeně, neboť děti jsou lidé a pohádkové příběhy jsou přirozenou lidskou zálibou (i když zdaleka ne všeobecnou); náhodně, neboť pohádky tvoří značnou část literárního harampádí, které bylo

¹ Děti se často ptají: „Je to pravda?“ právě z tohoto důvodu. Znamená to: „Líbí se mi to, ale je to tak pořád? Jsem tady v postýlce v bezpečí?“ A odpověď: „V Anglii teď už určitě žádný drak nežije“ je to jediné, co chtějí slyšet.

v Evropě poslední doby odklizeny na půdu; a nepřírozně, zásluhou mylného porozumění pro děti, porozumění, které podle všeho sílí s tím, jak v rodinách ubývá dětí.

Je pravda, že věk „porozumění pro čas dětství“ vytvořil některé rozkošné knihy pohádek nebo skoro pohádek (jež za okouzlivější ovšem považují především dospělí). Stejně tak má ale na svědomí i strašlivé houští příběhů napsaných či přizpůsobených na skutečnou či domnělou míru dětským myslím a potřebám. Staré příběhy se zjemňují a vykuchávají, místo aby byly toliko zdrženlivé, parafráze jsou často pouze hloupé, jsou to *pigwigeniny*, které se nezmohou ani na zápletku, nebo se tváří povýšeně; anebo, což je nejhorší, se potají uchechtávají s pohledem upřeným na ostatní dospělé okolo. Nehodlám Andrewa Langa obviňovat z uchechtávání, ale jistě se sám pro sebe usmíval a jistě se až příliš často díval přes hlavičky svých dětských posluchačů do tváří ostatních chytrých lidí – k velké škodě svých *Pantouflijských kronik* (*Chronicles of Pantouflia*).

Dasent dal prudérním kritikům svých překladů severských lidových pověstí pádnou a spravedlivou odpověď. Přesto se i on sám dopustil té ohromující pošetilosti, že dětem zvláště *zakázal* číst poslední dva příběhy ze své sbírky. To, že se člověk může zabývat pohádkami, a přitom spáchat takovou věc, se zdá téměř neuvěřitelné. Nebyl by ovšem musel ani být kritizován, ani sám zakazovat, kdyby nebyl děti zbytečně považoval za ty, kdo jeho knihu nevyhnutelně budou číst.

Nepopírám, že ve slovech Andrewa Langa (i když třeba znějí sentimentálně) je kus pravdy: „Ten, kdo chce vstoupit do království pohádek, musí mít srdce malého dítěte.“ Tato vlastnost je nutná pro všechna velkolepá dobrodružství, v královstvích menších i mnohem mocnějších, než je to pohádkové. Avšak pokora a nevinnost – protože to přece spojení „srdce dítěte“ v této souvislosti určitě znamená – neimplikují nutně nekritický úžas a dokonce ani nekritickou něžnost. Chesterton jednou poznamenal, že děti, v jejichž společnosti viděl Maeterlinckova *Modrého ptáka*, byly nespokojené, „protože to neskončilo Soudným dnem a protože se hrdina ani hrdinka nedozvěděli, že Pes zůstal věrný a Kočka zradila“. „Děti totiž,“ říká Chesterton, „jsou nevinné

a milují spravedlnost, kdežto většina z nás je zkažená a přirozeně dává přednost slitování.“

Andrew Lang byl v této věci zmaten. Snažil se obhájit, že v jedné jeho pohádce princ Ricardo zabije Žlutého trpaslíka. „Nenávidím krutost,“ prohlásil, „... bylo to však v čestném souboji, s mečem v ruce, a trpaslík – pokoj jeho kostem – zemřel v brnění.“ Není však zcela jasné, zda „čestný souboj“ je méně krutý než „spravedlivý soud“ nebo zda probodnutí trpaslíka mečem je spravedlivější než poprava zlotřilých králů a zlých maček – čehož se Lang zřiká: on (tak se holedbá) posílá své zločince na odpočinek v dostatku. To je slitování nezmírněné spravedlností. Je pravda, že tato obhajoba byla určena nikoli dětem, nýbrž rodičům a pěstounům, kterým Lang nabízel k obžalobě svého vlastního *Prince Prigia* a *Prince Ricarda*.¹ To rodiče a pěstouni označili pohádkové příběhy za *juvenilia*. A toto je malý vzorek falšování hodnot, ke kterému dochází.

Používáme-li pojmu *dítě* v jeho dobrém smyslu (neboť má zákonitě i smysl špatný), nesmí nás to dohnat k tomu, že budeme slova *dospělý* používat výhradně ve smyslu špatném (neboť má zákonitě také smysl dobrý). Stárnout přece nutně neznamená stávat se zároveň horším, i když se to často děje. Děti mají dospět, a ne se stát Petrem Panem. Nemají ztratit nevinnost a úžas, nýbrž pokračovat po stanovené cestě, po cestě, po níž jistě není lépe s nadějí kráčet nežli dojít cíle, po níž však člověk, má-li k cíli dorazit, s nadějí kráčet musí. Je to právě jedna z lekcí pohádkových příběhů (pokud lze hovořit o lekcích u věcí, které nepoučují), že i neopeřenému, nemotornému a sobeckému mláděti mohou nebezpečí, smutek a stín smrti propůjčit důstojenství a někdy i moudrost.

Nerozdělujme lidský rod na hezounké děti *eloiů* a *morloků* – „elfy“, jak je často idiotsky nazývalo osmnácté století – s jejich pohádkovými příběhy (pečlivě prořezanými) a na temné *morloky*, obsluhující své stroje. Jestli pohádka jako taková stojí vůbec za čtení, pak si zaslouží, aby byla psána pro dospělé a aby ji dospělí četli. Ti do ní samozřejmě vloží a zase si z ní odnesou víc,

1 Srv. předmluvu k *Nachové knize pohádek*.

než svedou děti. Děti pak budou moci doufat, že tak, jak je tomu s každým skutečným uměním, i ony dostanou pohádkové příběhy, které budou moci číst a které přece pochopí, právě tak jako se jim může dostat vhodných úvodů do básnictví, dějepisu a přírodních věd. I když je pro ně snad lepší, a u pohádek zejména, budou-li číst věci, které jsou nad jejich schopnosti, než takové, jež by jich nedosahovaly. Jejich knihy jim – stejně jako jejich šaty – musí dovolit růst, a navíc v nich musí růst podporovat.

Tak to bychom měli. Mají-li dospělí číst pohádky jako přirozenou součást literatury a přitom si nehrát na děti, nepředstírat, že je pro děti vybírají, a nebýt chlapci, kteří nikdy nevyrostlí, jaké pak musí být hodnoty a funkce pohádek? To je, myslím, ta poslední a nejdůležitější otázka. Některé ze svých odpovědí na ni jsem už naznačil. Především: pokud jsou napsány dovedně, bude prvořadou hodnotou pohádkových příběhů ta hodnota, kterou sdílejí s ostatními literárními formami. Pohádky také nabízejí – ve zvláštní míře či zvláštním způsobem – následující věci: Fantazii, Obnovu, Únik a Útěchu, tedy takové věci, které děti zpravidla potřebují méně než dospělí. O většině z nich se ovšem velmi běžně soudí, že jsou všeobecně škodlivé. Stručně o nich pojednám, a začnu *Fantazii*.

Lidská mysl je schopna vytvářet mentální představy věcí, které nejsou v dané chvíli přítomny. Schopnost vytvářet představy je (či byla) přirozeně označena jako Imaginace. V poslední době však začala být v technickém, nikoli běžném, jazyce Imaginace často považována za cosi vyššího než jen pouhé vytváření představ, které se připisuje činnosti Fantazie [anglicky *fancy*] (což je redukováná a zlehčující podoba staršího výrazu *fantasy*): dochází tak k pokusu omezit – a tím jej vlastně nesprávně používat – pojem Imaginace na „schopnost dodávat ideálním výtvorům vnitřní konzistenci skutečnosti“.

Jakkoli je směšné, aby se člověk tak nepoučený jako já k této záležitosti vyjadřoval, odvažuji se říci, že toto slovní rozlišení považuji za filologicky nepatřičné a tuto analýzu za nepřesnou. Mentální schopnost vytvářet představy je jedna věc či jedna stránka věci, a měla by být po právu nazývána Imaginací. Vnímání dané představy, pochopení a ovládnutí toho, co z ní vyplývá, což jsou věci nezbytné pro její úspěšné vyjádření, se mohou lišit pronikavostí a silou: to je však rozdíl ve stupni, a nikoli druhu Imaginace. Dosažení výrazu, který vytváří „vnitřní konzistenci skutečnosti“ (či její zdání),¹ je vskutku věc (či stránka věci) jiná a potřebuje také jiné jméno – Umění, rozhodující spojení mezi Imaginací a konečným výsledkem, Lidským tvořením. Ke svému účelu potřebuji slovo, které svým významem zahrne jak Umění lidského stvořitele, tak jistou zvláštnost a podivuhodnost Výrazu, odvozeného z Představy. To jsou vlastnosti, jež mají pro pohádkový příběh zásadní význam. Odhodlávám se proto osobovat si pravomoci Hupity-Dupityho a použít k tomuto účelu pojmu Fantazie: a to v tom smyslu, který kombinuje starší a vznešenější významy tohoto slova jakožto ekvivalentu Imaginace s odvozenými představami o „neskutečnosti“ (to jest, o nepodobnosti Prvotnímu světu) a o nezávislosti na nadvládě vypořizovaných „skutečností“, zkrátka a dobře, o fantastičnosti. Ne-

¹ Tj. který podněcuje či navozuje Druhotnou víru.

jsem si toho pouze vědom, mám z toho i radost, že existuje etymologická a sémantická souvislost Fantazie s Fantastičností: s představami věcí, které nejenže „v dané chvíli nejsou přítomny“, ale které se v našem prvotním světě vůbec nevyskytují, nebo se o to nich všeobecně soudí. Toto přiznávám, zlehčující tón však nepřijímám. Že se jedná o představy věcí, které nepocházejí z prvotního světa (je-li to skutečně možné), je klad, a nikoli vada. Fantazie je tedy v tomto smyslu nikoli nižší, nýbrž vyšší formou Umění, je to vskutku jeho nejčistší forma, a tedy také (podaří-li se jí uskutečnit) i forma nejmocnější.

Fantazie samozřejmě začíná s výhodou – je nadána zvláštností, která poutá. Tato výhoda je však používána proti ní a přispívá k její špatné pověsti. Mnozí lidé jsou neradi „upoutávání“. Nelíbí se jim, když se do Prvotního světa seabemíň zasahuje, a to ani v té malé míře, v níž jsou schopni to zaznamenat. Proto hloupě a dokonce zle směšují Fantazii se Sněním, ve kterém žádného Umění není;¹ s mentálními poruchami, ve kterých schází dokonce i kontrola; a s přeludy a halucinacemi.

Avšak chyba ani zášť, zrozená z neklidu a následného znelíbení, nejsou jedinou příčinou tohoto zmatení pojmů. Fantazie má také jeden základní nedostatek: je těžké ji uskutečnit. Spíš víc nežli méně se, řekl bych, podílí na lidském tvoření. Tak či tak, praxe ukazuje, že dosáhnout „vnitřní konzistence skutečnosti“ je tím obtížnější, čím nepodobnější jsou představy a přeskupení prvotního materiálu skutečnému uspořádání Prvotního světa. Tento druh „reality“ je snazší vytvořit se „střízlivějším“ materiálem. Fantazie tak často zůstává nerozvinuta; byla a je používána povrchně, pouze napůl vážně, nebo jen pro ozdobu: zůstává toliko bizarní. Každý, kdo zdědil fantastickou schopnost lidské řeči, může říci: *zelené slunce*. Mnozí jsou schopni si jej představit nebo popsat. To však ještě není dost – i když už třeba jde o něco silnějšího než leckterý „medailón“ či „obraz života“, sklizející literární ocenění.

Vytvořit Druhotný svět, v němž by zelené slunce působilo

1 Toto neplatí o všech snech. Některých se Fantazie podle všeho účastní. Je to ovšem výjimečné. Fantazie je racionální, nikoli iracionální aktivita.

věrohodně a probouzelo by Druhotnou víru, vyžaduje pravděpodobně úsilí a přemýšlení a jistě nějakou zvláštní dovednost, druh elfího umění. Jen málokdo se o něco tak těžkého pokouší. Pokusí-li se však a uspěje seabeměně, vzniká vzácné Umění: skutečné vyprávění, vytváření příběhu v jeho prvotní a nejmocnější podobě.

V lidském umění se Fantazii nejlépe daří ve slovech, v pravé literatuře. V malířství kupříkladu je viditelná prezentace fantastické představy technicky příliš snadná; ruka má sklon předbíhat či dokonce vyvrátit mysl.¹ Výsledek je pak často hloupý či morbidní. Je neštěstím, že drama, umění zásadně odlišné od literatury, je tak pravidelně vnímáno pohromadě s ní nebo jako její odnož. Za další takové neštěstí můžeme počítat i zlehčování Fantazie. Alespoň částečně vzniká z přirozené touhy kritiků vynášet ty formy literatury nebo „imaginace“, kterým sami, ať už zásluhou svého založení či kritického školení, dávají přednost. A kritika v zemi, která zrodila takové drama a která se pyšní díly Williama Shakespeara, má sklon být přesprávně dramatická. Drama je ovšem Fantazii přirozeně nepřátelské. I ta nejjednodušší Fantazie v dramatu stěží kdy uspěje, je-li předváděno tak, jak má, viditelně a slyšitelně. Fantastické formy nesmí být předstírány. Lidé v kostýmech mluvících zvířat mohou dát vzniknout komedii či věrné nápodobě, Fantazii však nevytvoří. To myslím dobře dokládá nezdár hybridní formy – pantomimy.² Čím blíže má k „dramatizaci pohádkového příběhu“, tím je horší. Je snesitelná jen tehdy, když ze zápletky a její fantazie zbyde pouze málo zřetelný rámec pro frašku, a když se v žádném okamžiku představení od nikoho nevyžaduje ani neočekává jakákoli „víra“. To samozřejmě částečně vyplývá ze skutečnosti, že režiséři jsou nuceni nebo se snaží používat technických prostředků, aby Fantazii či Kouzlo dokázali zpodobit. Viděl jsem kdysi tzv. „pantomimu pro děti“, čistého *Kocoura v botách*, dokonce s proměnou obra v myš. Kdyby se to bývalo technicky povedlo, bylo by to buď diváky vyděsilo, anebo by bývalo šlo o špičkové kouzelnické číslo.

1 Viz závěrečná poznámka E, s. 146.

2 V britské angličtině má tento výraz také význam „pohádková revue s groteskními rysy“. Tak ho užívá také Tolkien. (Pozn. překl.)

Avšak při tom, jak to bylo provedeno (byť s poměrně vynalézá-
vým osvětlením scény), se nevíra nemusela potlačovat dlouho.

Čtu-li *Macbetha*, přijdou mi čarodějnice ještě snesitelné: mají
v příběhu svou funkci a jistý náznak temného významu; i když
jsou to zvládnuté, ubohé představitelky svého stavu. Na
divadle jsou téměř nesnesitelné, a byly by zcela, kdybych se
neobrněl vzpomínkami na to, jak působí, když se hra čte. Prý bych
se na ně díval jinak, kdybych smýšlel stejně jako lidé alžbětinské
doby, s jejími hony na čarodějnice a čarodějnickými procesy. To
ovšem znamená: kdybych čarodějnice považoval za možné, či
vlastně pravděpodobné v Prvotním světě. Jinak řečeno: kdyby
přestaly být „Fantazii“. To je z této debaty jasné. Rozplynout se
nebo být znehodnocena, takový je pravděpodobný osud Fantazie,
pokud se jí pokusí užít dramatik, a to i takový dramatik, jako byl
Shakespeare. *Macbeth* je skutečně dílem dramatika, který měl,
přinejmenším tentokrát, raději napsat příběh, jestliže pro to umění
měl um a trpělivost.

Důležitějším důvodem než nepřiměřenost pódiových efektů,
je, řekl bych, skutečnost, že drama se ze své přirozenosti již
pokusilo o jakousi napodobeninu či přinejmenším substituci kou-
zla – o *viditelné a slyšitelné představení pomyslných lidí v příbě-
hu*. To už je sám o sobě pokus zfalšovat kouzelnickou hůlku.
Uvést do tohoto quasimagického světa – a třeba i s automatickým
úspěchem – další fantazii nebo kouzlo znamená vlastně žádat
vnitřní či terciární svět. Jeden svět je tu pak navíc. Udělat takovou
věc přitom nemusí být nemožné. Já jsem však nikdy neviděl, že
by se podařila. Nesmí se ovšem alespoň prohlašovat za správný
způsob dramatu, ve kterém se chodící a mluvící lidé považují za
přirozené nástroje Umění a iluze.¹

Právě z tohoto důvodu – že postavy a dokonce i scény si člo-
věk na divadle nepředstavuje, ale skutečně je vidí – se drama
zásadně liší od umění vypravěčského, i když používá podobné
prostředky – slova, verše, zápletku. Pokud tedy dáváte přednost
dramatu před literaturou (jak to zřetelně činí mnoho literárních
kritiků) nebo své kritické teorie odvozujete v první řadě od diva-

¹ Viz závěrečná poznámka F, s. 147.

delních kritiků či dokonce od dramatu samotného, máte sklon
nechápat čisté vypravěčství a podřizovat je omezením divadel-
ních her. Budete například dávat přednost postavám, a to i těm
nejhanebnějším a nejhloupějším, před věcmi. O stromech jakož-
to stromech se toho totiž do divadelní hry vejde málo.

Drama pohádkové říše – tedy ty hry, které podle hojných
dokladů elfové lidem často předvádějí – dokáže stvořit Fantazii
s realismem a bezprostředností, která přesahuje jakékoli lidské
prostředky. Člověk pak obyčejně překročí hranice Druhotné víry.
Přihlížíte-li dramatu, které má svůj původ v pohádkové říši, pak
jste, nebo si myslíte, že jste, tělesně v Druhotném světě. Tato
zkušenost může být velice podobná snění a byla a je s ním (pa-
trně) občas (lidmi) směřována. V dramatu pocházejícím z pohád-
kové říše jste však ve snu, který tká jakási jiná mysl, a poznání
této znepokojivé skutečnosti vám může uniknout. Zakoušet Dru-
hotný svět *přímo*: takový nápoj je příliš silný a vy věříte Prvotní
vírou, ať jsou události před vašimi očima jakkoli zázračné. Jste
klamáni – zda je to záměrem elfů (vždy nebo kdykoli), je jiná
otázka. Oni sami sebe rozhodně neklamou. Pro ně je tohle forma
Umění, a to odlišná od Čarodějnictví či Magie. Nežijí v ní, třeba-
že si v ní snad mohou dovolit trávit delší čas než umělci lidští.
Prvotní svět, Skutečnost, je táž u *elfů* i u lidí, byť je jinak hodno-
cena a vnímána.

Pro tento elfí um potřebujeme zvláštní slovo, avšak všechna
slova, která dosud byla pro jeho označení použita, byla znejasně-
na a zmatena s jinými. Výraz „kouzlo“ je pohotově při ruce: i já
jsem jej tu už použil (na s. 96), neměl jsem to však dělat – kouzla
by měla být ponechána kouzelníkům. Umění je lidský proces,
který kromě jiného (protože to není jeho jediný ani konečný cíl)
vytváří Druhotnou víru. Uměním podobného druhu, byť s větším
umem a lehkostí, vládnou i elfové, nebo se to o nich říká; tuto
mocnější a ryze elfí schopnost bych – nemaje po ruce výraz méně
sporný – nazval Očarováním. Očarování vytváří Druhotný svět,
do nějž mohou vejít tvůrce i divák, a dokud v něm zůstanou,
jejich smysly budou cítit uspokojení; čistota tohoto světa způso-
buje, že je svou touhou i směřováním umělecký. Kouzlo pozmě-
ňuje, nebo se tak alespoň tváří, Prvotní svět. Nezáleží na tom, kdo

že ho to pronáší, zda bytost smrtelná či nikoli, ono zůstává jiné než Umění a Očarování: není to umění, ale technika, touží po *moci* nad tímto světem, vládou nad věcmi a vůlí lidí.

O onen elfí um, Očarování, usiluje Fantazie, a je-li úspěšná, pak se mu ze všech forem lidského umění nejvíce blíží. V jádru mnoha lidských příběhů o elfech leží otevřená či skrytá, čistá či smíšená touha po živoucím, naplněném lidském tvoření, jež – jakkoli se jí může navenek podobat – se vnitřně naprosto liší od chtivé posedlosti po sobecké moci. Ta je znakem pouhého kouzelnictví. Především tato touha tvoří lepší (avšak stále ještě nebezpečnou) část elfí bytosti, a právě od elfů můžeme zvědět, po čem lidská Fantazie nejvíce touží a oč nejvíce usiluje – třebaže elfové jsou, a tím spíš že jsou, jenom výtvořem jí samotné. Ona tvůrčí touha je klamána toliko napodobeninami, ať už jsou to nevinné, leč neohrabané prostředky člověčího dramatika či zlovolné lsti kouzelníků. V tomto světě je pro lidi nedosažitelná, a tudíž nepomíjející. Nezkažena nehledá blud, čáry či nadvládu; hledá sdílené obohacení, druhy, ne otroky, pro práci i radost.

Mnohým se Fantazie, toto umění lidského tvořitelství, které si podivně zahrává se světem a vším, co je v něm, které kombinuje podstatná jména a přerozděluje jména přídavná, zdá být podezřelá, ne-li nezákonná. Některým připadá přinejmenším jako dětinský vrtoch, jako cosi, co se pro národy a lidi hodí, jen dokud jsou mladí. Pokud jde o její ospravedlnění, uvedu zde jen krátký výňatek z dopisu, který jsem kdysi napsal člověku, jenž mýty a pohádkové příběhy označil za „lži“; abych však vůči němu byl spravedlivý, musím říci, že byl natolik laskav a zmaten, že vyprávění pohádek charakterizoval jako „šeptání lží skrze stříbro“:

„Můj pane,“ děl jsem, „ač dávno odcizeni, ztraceni ještě nejsme, ani proměnění. Cti jsme snad pozbyli, ne však majestátu, chodíme v cárech, leč královského šatu: My, lidští stvořitelé, Světlo lomené, co z jediné Bílé se odráží a žhne v tolika barvách, skládáno bez konce v živoucí tvary, jež sdělují si srdce.

Všecky škvíry světa ač jsme zabydlili
Elfy a Skřety, ač jsme si vymyslili
odvážné Bohy, již v tmách i světle dleli,
a sili sémě dračí – my to právo měli
(pro dobré i zlé), a stále ještě máme:
ten řád, jenž nás stvořil, dosud uctíváme.

Fantazie je přirozená lidská činnost. Dozajista neničí a dokonce ani neuráží Rozum; rovněž tak neotupuje smysl pro vědeckou pravdu a nezatemňuje její vnímání. Právě naopak. Čím pronikavější a bystřejší rozum, tím dokonalejší fantazii vytvoří. Kdyby se lidé někdy ocitli ve stavu, kdy by nechtěli znát nebo nemohli poznat pravdu (fakta či důkazy), Fantazie by skomírala tak dlouho, dokud by se nevyléčili. Jestli se do toho stavu někdy dostanou (a nezdá se to být zcela nepravděpodobné), Fantazie zahyne a změní se v morbidní klam.

Tvůrčí Fantazie je totiž založena na krušném poznání, že věci jsou ve světě uspořádány tak, jak to vypadá – na poznání skutečnosti, nikoli však na otrocké závislosti na ní. Tak byl nesmysl, který se projevuje v příbězích a verších Lewise Carrolla, založen na logice. Kdyby lidé skutečně nebyli bývali schopni rozlišit žáby od lidí, nikdy by nebyly vznikly pohádky o žabích králích.

Fantazii lze samozřejmě přehnat. Lze ji pokazit. Lze ji využít ke zlému. Může dokonce oklamat ty, kdo jí dali vzniknout. Avšak o které z lidských věcí v tomto hříšném světě to neplatí? Lidé nevynašli jen elfy, oni si představili také bohy a uctívali je, uctívali dokonce i ty, které nejvíce znetvořilo zlé srdce jejich tvůrců. Falešné bohy však tvořili také z jiných věcí: ze svých představ, ze svých praporů, ze svých peněz; i jejich vědy a jejich sociální a ekonomické teorie si vyžádaly lidské oběti. *Abusus non tollit usum*. Fantazie zůstává lidským právem: tvoříme podle své míry a nepůvodně, neboť jsme sami stvořeni: a nejen stvořeni, nýbrž stvoření k obrazu a podobě svého Tvůrce.

OBNOVA, ÚNIK A ÚTĚCHA

O stáří (osoby i doby, v níž žijeme) snad platí, jak se často předpokládá, že zneschopňuje. Je to však myšlenka, na jejíž podstatu přivádí pouhé *studium* pohádkových příběhů. Analytické *studium* pohádek je právě tak špatnou přípravou pro potěšení z nich či pro jejich psaní, jakou by pro psaní divadelních her či pro radost z nich bylo *studium* dějin dramatu všech dob a zemí. *Studium* se vskutku může stát skličujícím. Student může snadno pocítit, že přes veškerou svoji snahu stačil posbírat jen několik málo listů (z nichž mnohé jsou už potrhané či zetlelé) z přebohatého listoví Stromu příběhů, jímž je vystlán Les dní. Zdá se marné k té spoustě ještě něco přidávat. Kdopak dokáže vymyslet nový list? Všechny tvary od poupěte až po rozevřený květ a všechny barvy od jara až do podzimu lidé už dávno vynašli. To ale není pravda. Semínko toho stromu lze znovu zasadit téměř kdekoli, i v půdě země tak zahalené kouřem, jako je Anglie (jak říkal Lang). Jaro jistě není o nic méně krásné jen proto, že jsme již o podobných událostech slyšeli: o událostech podobných, nikdy – od počátku světa až po jeho konec – o jedné a téže události. Každý lístek, ať je to dub či jasan či hloh, je jedinečným ztělesněním svého tvaru, a pro některé z nás může být právě letos jeho ztělesněním s velkým Z, prvním spatřeným a rozpoznáním, přestože listí na dubech raší už nekonečné generace.

Při kreslení si nezoufáme (nebo si nemusíme zoufat) jen proto, že každá čára musí být buď křivka, nebo přímka, ani se nemusíme bát malovat proto, že existují jenom tři „základní“ barvy. Můžeme si vskutku připadat zkušenější, neboť jsme dědici mnoha generací našich předků, kteří se umění věnovali a měli z něj radost. Toto zděděné bohatství může skrývat nebezpečí nudy nebo úzkostlivé snahy být původní, což může naopak probouzet nechuť ke krásné kresbě, jemnému vzoru a „pěkným“ barvám, nebo vést k pouhému zpracovávání starých látek a jejich rafinovanému a necitlivému vyumělkování. Skutečná úniková cesta z takové zemdlenosti však není učinit věci záměrně nemotornými, těžkopádnými či znetvořenými, ani všechny beze zbytku temný-

mi a nelítostně násilnými; ani mísit barvy tak dlouho, až jemnost přejde v šed', a komplikovat tvary do stále fantastičtějších podob až k hlouposti a dál k deliriu. Dřív než takových stavů dosáhneme, je nám třeba obnovy. Měli bychom opět pohlédnout do zelené barvy a nechat se vyburcovat (ne však oslepit) modrou a žlutou a červenou. Měli bychom potkat kentaura i draka, a pak možná znenadání, tak jako dávní pastýři, spatřit ovce, psy, koně – a vlky. K této obnově nám pomáhají pohádky. Jen záliba v nich nás v tomto smyslu snad může přimět vrátit se do dětských let – nebo je vůbec neopustit.

Obnova (což zahrnuje také znovunabytí zdraví) znamená znovunalezení – znovunalezení jasné představy. Neříkám „vidět věci tak, jak jsou“, abych se nezapletl do filozofie, i když bych si mohl dovolit říci „vidět věci tak, jak je vidět máme (nebo jsme měli)“ – jakožto věci na nás nezávislé. V každém případě si musíme umýt okna, aby věci, až budou jasně vidět, mohly být osvobozeny od jednotvárné a rozostřené otřelosti a všednosti – od naší chtivosti. Ze všech tváří jsou to právě tváře našich *familiares*, které se nejhůř propůjčují Fantazii a na které lze nejhůř pohlédnout s novou pozorností a postřehnout, v čem se sobě podobají a v čem ne: že jsou to tváře, a přece tváře jedinečné. Tato otřelost je vlastně trestem za jejich „přivlastnění“: věci, jež jsou otřelé a (ve špatném slova smyslu) běžné, jsou právě ty, které jsme si podle práva či v duchu přivlastnili. Říkáme, že je známe. Stalo se s nimi to, co s těmi věcmi, které nás kdysi přitahovaly svým třpytem, svou barvou nebo svým tvarem, a my jsme na ně položili ruce a pak jsme je uzamkli do svých pokladnic, získali je, a získavše je, přestali jsme se na ně dívat.

Samozřejmě že pohádkové příběhy nejsou jediným prostředkem obnovy ani ochrany proti ztrátě. K tomu stačí pokora. A pak je tu (zejména pro pokorné) *Mooreeffoc* a chestertonovská Fantazie. *Mooreeffoc* je fantastické slovo, a přece jej můžete spatřit napsané v každém městě této země. Je to hotelová restaurace [*Coffee-room*], kterou si prohlížíte zevnitř ve skleněných dveřích, tak jak ji viděl Dickens za pošmorného londýnského dne. Chesterton to slovo používal k označení toho, jak podivné začnou být věci, jež zevšedněly, když je člověk náhle uvidí novým pohle-

dem. Takovou „fantazii“ většina lidí shledá docela prospěšnou a látka ji nikdy chybět nebude. Má však, myslím, jen omezenou moc – z toho důvodu, že obnova svěžesti vidění je její jedinou předností. Slovo *Mooreeffoc* však ve vás zničehonic může vyvolat pocit, že Anglie je vlastně úplně cizí země, ztracená buď v jakési dávné minulosti, již zahlédá jenom historie, či v nějaké podivné šeré budoucnosti, dosažitelné jen strojem času; může způsobit, že spatříte, jak úžasně zvláštní a pozoruhodní jsou její obyvatelé a jejich obyčej je jídlo. Víc než to – působit jako nějaký časový teleskop namířený na jedno místo – ale nesvede. Tvůrčí fantazie, právě proto, že se především snaží o něco jiného (totiž něco stvořit), však dokáže odemknout vaše pokladnice a věci v nich zamčené pustit ven jako ptáky z klece. Všechny drahokamy se pak promění v květy či plameny a vám se dostane varování, že vše, co jste měli (nebo věděli), bylo nebezpečné a mocné, ne doopravdy spoutané, že to bylo svobodné a divoké; že to nebylo vaše o nic víc, než nakolik to bylo vámi.

Tomuto osvobození pomáhají také „fantastické“ prvky v básních a próze jiných žánrů, a to i tehdy, jsou-li jen zdobné či příležitostné. Nepomáhají ovšem tak důkladně jako v pohádkách, záležitostech, které jsou na Fantazii založeny nebo Fantazii obklopují, záležitostech, jimž je Fantazie jádrem. Fantazie je sice stvořena z Prvotního světa, ale dobrý řemeslník miluje svůj materiál a zná a cítí hlínu, kámen i dřevo způsobem, jaký může dát jen umění tvořit. Ukování Gramu odhalilo chladné železo, stvoření Pegasa zušlechtilo koně, ve Stromu Slunce a Měsíce je oslaven kořen i kmen, květ i plod.

Pohádkové příběhy se ve značné míře (a ty lepší hlavně) zabývají jednoduchými a základními věcmi, Fantazii nedotčenými, avšak o to víc ozářenými prostředím, v němž jsou zasazeny. Tvůrce příběhu, který si dopřeje svobodně zacházet s Přírodou, se totiž stává jejím obdivovatelem, a nikoli otrokem. Právě v pohádkách jsem poprvé vytušil moc slov a zázračnost takových věcí, jako je kámen a dřevo a železo, strom a tráva, dům a oheň, chléb a víno.

Skončím úvahou o Úniku a Útěše, které spolu přirozeně těsně souvisí. Ač pohádky samozřejmě nejsou jediným prostředkem

Úniku, jsou dnes považovány za nejzřetelnější a (některými) za nejostudnější druh „únikové“ literatury. Je proto na místě se v souvislosti s nimi zamyslet nad pojmem „únik“ v literární kritice obecně.

Tvrdím, že Únik je jednou z hlavních funkcí pohádkových příběhů, a protože je neodmítám, je jasné, že nepřijímám onen potměšilý či lítostivý tón, jímž se nyní o „Úniku“ tak často mluví: tón, kterému používání tohoto výrazu mimo literární kritiku nedává nejmenší opodstatnění. V té oblasti, jíž lidé, kteří toto slovo špatně používají, tak rádi říkají Skutečný život, je Únik coby pravidlo zřetelně velmi praktický a možná i hrdinský. Ve skutečném životě je obtížné Únik hanět, leda by selhal; v literatuře bývá shledáván o to horším, čím lépe se povede. Dozajista tu máme co činit se špatným používáním slov a také se zmatením myšlenek. Vždyť proč bychom se měli posmívat člověku, který se poté, co se ocitl ve vězení, pokouší dostat odtamtud pryč a jít domů? A nedaří-li se mu to, proč bychom se měli smát, jestliže přemýšlí a mluví o jiných věcech, než jsou dozorcí a vězeňské zdi? Svět tam venku není o nic méně skutečný jen proto, že jej vězeň nevidí. Pokud kritici používají slovo Únik v tomto smyslu, zvolili slovo špatné a navíc matou, a to ne vždy v dobré víře, Únik vězně s Útěkem zběha. Právě tak totiž mohl mluvčí Strany označit opuštění bídné existence ve Führerově či jiné říši (nebo dokonce jen její kritiku) za zradu. Stejně tak tito kritici – aby přivodili ještě větší zmatek a uvrhli tím své odpůrce v opovržení – dávají nálepku svého pohrdání nejen Útěku, ale i skutečnému Úniku a tomu, co jej často provází: Rozhořčení, Hněvu, Zavržení a Vzpouře. Nejen že zaměňují únik vězně za útěk zběha, ale zdá se, že dávají přednost povolnosti kolaboranta před odporem vlastence. Takovému myšlení nelze odpovědět jinak, než že „zem, kterou jste milovali, je odsouzena k záhubě“, a tím jakoukoli zradu ospravedlnit, ba dokonce ji oslavit.

Malý příklad: nezmíníte-li se (natož abyste je stavěli na odiv) ve svém příběhu o sériově vyráběných elektrických pouličních lampách, jde (v předchozím slova smyslu) o Únik. Váš postoj však asi (ba téměř určitě) pramení z uvážlivého odporu k tomu tak typickému produktu automatizované doby, která spojuje pro-

pracovanost a důmyslnost možností s ošklivostí a (často) s podřadným výsledkem. Ty lampy mohou být z vašeho příběhu vyloučeny prostě proto, že jsou to špatné lampy – a je možné, že tato skutečnost je jedním z poučení, která příběh nabízí. Ovšem pozor: slyšíme, že „elektrické lampy se staly trvalou součástí našeho života“. Chesterton již dávno správně poznamenal, že kdykoli slyšel, že se něco „stalo trvalou součástí našeho života“, bylo mu jasné, že to bude brzy nahrazeno něčím jiným – jakožto žalostně zastaralé a podřadné. „Postup Vědy, urychlený potřebami války, neúprosně pokračuje... některé věci činí zastaralými, novinky ve využití elektřiny dává tušit...“: tolik jeden inzerát, který říká totéž, jen výhrůžněji. Elektrickou pouliční lampu lze snad vskutku přehlédnout, a to prostě proto, že je tak bezvýznamná a pomíjívá. Pohádkové příběhy mají rozhodně na mysli mnohé věci podstatnější a trvalejší. Kupříkladu blesk. Eskapista nepodléhá rozmarům prchavé módy zdaleka tolik jako jeho odpůrci. Nedělá si z věcí své pány či bohy (což by mohlo být docela moudře považováno za špatné) tím, že by je uctíval coby nevyhnutelné, ba „neúprosné“. A jeho odpůrci, tak snadno plní opovržení, nemají žádnou jistotu, že mu tohle postačí – že nevyburcuje lidi, aby pouliční lampy povalili. Eskapismus má jinou a ještě ošklivější tvář: reakci.

Nepřilíš dávno – byť se to může zdát neuvěřitelné – jsem jistého učenice v Oxfordu slyšel prohlašovat, že „vítá“ nedaleké automatizované velkotovárny a řvoucí dopravu (která překáží sama sobě), ježto to prý jeho univerzitu „uvádí do kontaktu se skutečným životem“. Snad měl na mysli to, že způsob, jakým lidé ve dvacátém století žijí a pracují, zneklidňujícím způsobem nabývá na barbarskosti a že hlasitá ukázka tohoto procesu v oxfordských ulicích třeba poslouží jako varování, že není nadlouho možné uchovat oázu zdravého rozumu uprostřed pouště hlupství pouhými ploty, bez skutečných ofenzivních kroků (praktických i intelektuálních). Obávám se však, že toto na mysli neměl. Spojení „skutečný život“ se mi však v tomto kontextu rozhodně nezdá odpovídat akademickým měřítkům. Představa, že automobily jsou „živější“ než kupříkladu kentauři a draci, je podivná; že jsou „skutečnější“ než třeba koně, je žalostně absurdní. Jak skutečný,

jak překvapivě živý je tovární komín vedle jilmu – ubohého a zastaralého, neskutečného snu eskapistova!

Co se mě týče, nemohu přesvědčit sám sebe, že střecha nádraží v Bletchley je „skutečnější“ než mraky. A jako artefakt ji shledávám méně podnětnou než legendární baň nebeskou. Most ke čtvrtému nástupišti je pro mě méně zajímavý než Bifröst strážný Heimdalem s jeho rohem Gjallarhornem. Z divokosti svého srdce nedokážu zapudit otázku, zda by železniční inženýři se všemi těmi prostředky, které mají k dispozici, neodvedli lepší práci, kdyby v jejich výchově bývalo bylo víc fantazie. Pohádky by nejspíš byly lepšími magistry svobodných umění než onen akademik, o kterém jsem se zmínil.

Mnohé z toho, co by on (neboť to musím předpokládat) a ostatní (jistě) nazvali „seriózní“ literaturou, není nic jiného než hraní si pod skleněnou střechou vedle obecní plovárny. Pohádkové příběhy snad vynalézají příšery, které létají v oblacích či přebývají v hlubinách, ale aspoň se z nebe či moře nesnaží uniknout.

A pokud necháme „fantazii“ chvíli stranou, nemyslím si, že by se čtenář či tvůrce pohádkových příběhů měl kdy stydět za to, že „unikne“ do starých časů: že bude dávat přednost nejen drakům, ale i koním, hradům, plachetnicím, lukům a šípům, nejen elfům, ale i rytířům a králům a kněžím. Vždyť je konec konců možné, aby racionální člověk po jisté úvaze (naprosto nesouvisející s pohádkou či romancí) dospěl k zavržení – jež „úniková“ literatura naznačuje pouhým mlčením – hodnot pokroku, jako jsou továrny, anebo kulometry a bomby, které se zdají být nejpřirozenějšími a nejnevyhnutelnějšími, řekněme dokonce „nejneúprosnějšími“ produkty oněch továren.

„Syrovost a ohyzdnost moderního evropského života“ – skutečného života, který bychom měli vítat – „je znakem biologické méněcennosti, nedostatečné či nesprávné reakce na okolní prostředí.“¹ Ten nejšilenejší hrad, jaký kdy vypadl z obrova pytle

1 Christopher Dawson, *Pokrok a náboženství*, s. 58, 59. Autor dále říká: „Veškerá viktoriánská pompa cylindrů a redingotů bezpochyby vyjadřovala to podstatné z kultury devatenáctého století, a proto se s touto kulturou rozšířila po celém světě tak, jak to žádná móda odívání nikdy předtím nedokázala.

v divokých keltských příbězích, není jen mnohem méně ohyzdný než automatizovaná továrna, je také (použijeme-li velmi moderní obrat) „ve velmi reálném smyslu“ mnohem skutečnější. Proč bychom neměli uniknout „ponuré asyrské“ nesmyslnosti cylindrů a hrůze morlokovských továren nebo ji zavrhnout? Vždyť je zavrhuji i autoři té nejúnikovější formy vši literatury, příběhů science-fiction. Tito proroci často předpovídají (a mnozí po něm podle všeho touží) svět jako jedno velké nádraží s prosklenou střechou. Zpravidla se však od nich jen velmi stěží dozvíte, co v tom světě jako město budou lidé *dělat*. Mohou sice opustit „veškerou viktoriánskou pompu“ a dát přednost oděvům volného střihu (se zdrhovadly), v rámci své svobody se však nejspíš budou věnovat mechanickým hračkám a pohybu velkými rychlostmi, hře, jež se rychle přejí. Soudě podle některých těchto příběhů, lidé budou právě tak chlípni, pomstychtiví a chamtiví jako kdykoli předtím, a sny idealistů v těchto příbězích nedosáhnou dál než k báječným představám o dalších takových městech na jiných planetách. Je to skutečně věk „lepších prostředků a horších cílů“. Patří k zásadnímu neduhu takových dní – probouzet touhu po úniku, avšak nikoli úniku ze života, ale z našeho času a bídy, kterou jsme si nadrobili –, že si pronikavě uvědomujeme, jak ohyzdné jsou věci, jež vytváříme, a jak jsou zlé. Pro nás jsou tedy zlo a ohyzdnost nerozlučně spjaty. Je pro nás obtížné představit si pospolu zlo a krásu. Strach ze spanilé víly, který prochází dávnými věky, téměř nedokážeme pochopit. A co znepokojuje ještě víc: samo dobro je zbaveno krásy, která mu přísluší. V pohádkové říši si vskutku lze představit obra, který žije v hradu příšerném jako ze zlého snu (protože zlo v obrovi tomu tak chce), ne však dům stavěný v dobrém – hostinec, útulek pro pocestné, hodovní síň ctného a vznešeného krále –, který by přitom byl až k nevolnosti ohyzdný. V současnosti by bylo ukvapené doufat,

Je možné, že naši následovníci v ní rozpoznají druh ponuré asyrské krásy, případný symbol nelítostného a velkého času, který ji zrodil; ať tomu však bude jakkoli, postrádá onu přímou a nevyhnutelnou krásu, již by každé oblečení mělo mít, neboť jí, stejně jako její mateřské kultuře, chybělo spojení s přírodou a právě tak s lidskou přirozeností.“

že najdeme nějaký, který by takový nebyl – nebyl-li ovšem postaven dřív, než jsme se narodili.

Toto však je moderní a zvláštní (či nahodilý) „únikový“ rys pohádek, který sdílí s romancemi a jinými příběhy z minulosti či o minulosti. Mnoho příběhů z minulosti se „únikovými“ teprve stalo, protože přežily z dob, kdy práce vlastními rukou lidí zpravidla těšila, do našeho času, kdy mnozí k takovým věcem cítí odpor.

Jsou však i jiné a zásadnější „úniky“, které se v pohádkách a legendách vždycky objevovaly. Prchat lze před věcmi ponuřejšími a strašlivějšími, než je hluk, puch, nelítostnost a výstřednost spalovacího motoru. Před hladem, žízní, chudobou, bolestí, smutkem, nespravedlností, smrtí. A i když lidé nestojí tváří v tvář takovým těžkým skutečnostem, existují odvěká omezení, která pohádky umožňují tak trochu překročit, a dávná přání a touhy (dotýkající se samotných kořenů fantazie), jež pohádky nabízejí tak trochu uspokojit a utěšit. Občas jsou to omluvitelné slabůstky a podivínství: navštívit mořské hlubiny, volný jako ryba; letět nehlučně, půvabně a úsporně jako pták, což je touha, kterou šidí letadla, s výjimkou okamžiků, kdy je zahlédneme ve výšce a díky dálce a větru nehlučné, jak se obracejí ve slunci – tedy právě tehdy, když si je představujeme, a nikoli používáme. Jsou i hlubší touhy: například přání mluvit s druhými živými tvory. Na této touze, staré jako Pád člověka, je především založena řeč zvířat a podivných tvorů v pohádkách a zejména kouzelné porozumění jejich vlastní řeči. Toto je kořen, a nikoli „zmatek“, připisovaný myslím lidí z nezaznamenané minulosti, údajný „nedostatek vědomí toho, že jsme se odlišili od zvířat“.¹ Jasně vědomí onoho odlišení je velmi staré; rovněž tak vědomí, že šlo o odtržení: leží na nás podivný osud a vina. Jiní tvorové jsou jako jiné říše, s nimiž Člověk přerušil vztahy, a vidí je teď jen zvenku a zpozvzdálí, jsa s nimi ve válce či ve stavu nejistého příměří. Je jen několik lidí, kteří se těší výsadě cestovat; ostatní se musí spokojit s jejich příběhy. I třeba jen o žábách. Když Max Müller mluvil o zvláštní, leč velmi rozšířené pohádce *Žabí král*, zeptal se svým

1 Viz závěrečná poznámka G, s. 148.

upjatým způsobem: „Jak mohl takový příběh vůbec kdy vzniknout? Lidské bytosti byly, doufejme, vždy natolik osvícené, aby věděly, že svatba mezi žabákem a královskou dcerou je absurdní.“ Ach ano, v to skutečně doufejme! Kdyby tomu tak totiž nebylo, vyprávění by postrádalo smysl, neboť zásadním způsobem závisí právě na této absurditě. Původ folklóru (či dohady o něm) jsou tu zcela vedlejší. Je zbytečné uvažovat o totemismu. Ať už se za tímto příběhem skrývají jakékoli zvyky či víra, žabák se v něm¹ objevuje a zůstává zachován dozajista právě proto, že byl tak zvláštní a svatba s ním tak absurdní, ba dokonce odporná. I když, samozřejmě, ve verzích, které nás zajímají, to jest keltské, německé a anglické,² k žádné svatbě mezi žabákem a princeznou vlastně nedochází: žabák je zakletý princ. A smysl příběhu není v tom, že by v žabách bylo lze spatřovat potenciální partnery, nýbrž v nutnosti plnit sliby (a to i ty, které mají nesnesitelné následky), zásadě, která spolu s pravidlem o dodržování zákazů prolíná celou pohádkovou říší. Toto je jedna z not elfijských rohů, a nikoli nota tlumená.

A nakonec je tu touha nejstarší a nejhlubší, Velký únik: Únik před Smrtí. Pohádky poskytují mnoho příkladů i způsobů tohoto ducha – ducha pravého *úniku*, ducha *prchání*. Stejně je tomu ovšem i s jinými příběhy (zejména těmi, které inspirovala věda) a jinými studii. Pohádky vytvářejí lidé, a nikoli *fairies*. Lidské příběhy o elfech jsou nepochybně plné Úniků před Nesmrtelostí. Od našich příběhů však nelze očekávat, že se vždy povznesou nad naši běžnou úroveň. Často se to stává. O máločem člověka poučí tak jasně jako o tíze onoho druhu nesmrtelnosti, či spíše nekonečně pokračujícího žití, jemuž vstříc se prchá. Takové věci má pohádka obzvláštní dar učit, v dávných dobách i dnes. Smrt je téma, které nejvíc inspirovalo George MacDonalda.

„Útěcha“ pohádkových příběhů má však ještě jiný rys, než je pomyslné uspokojování odvěkých tužeb. Daleko důležitější než ono samo je Útěcha Šťastného konce. Téměř bych se odvážil

1 Nebo ve skupině příběhů.

2 *The Queen who sought drink from a certain Well and the Lorgann* (Campbell, XXIII); *Der Froschkönig*; *The Maid and the Frog*.

tvrdit, že všechny úplně pohádkové příběhy ji musejí poskytovat. Přinejmenším bych řekl, že Tragédie je pravou formou Dramatu, jeho nejvyšší funkcí – a opak je pravdou o pohádce. Protože se nezdá, že bychom měli výraz, který by tento opak vystihoval, nazvu jej *eukatastrofou*. *Eukatastrofický* příběh je pravou formou pohádky a její nejvyšší funkcí.

Útěcha pohádek, radost ze šťastného konce, či lépe řečeno z dobré katastrofy, náhlého radostného „obratu“ (protože žádná pohádka nikdy doopravdy nekončí):¹ tato radost, která je jednou z věcí, jež pohádkové příběhy dokáží tak báječně vytvořit, nemá ve své podstatě nic společného s „únikem“ ani „prcháním“. V pohádce – či jiném světě – je to náhlá a zázračná milost, o níž nelze předpokládat, že se ještě někdy vrátí. Nepopírá existenci *dyskatastrofy*, smutku a nezdaru – tyto věci jsou nutné, aby mohla být zakoušena radost z vysvobození. Popírá (navzdory mnohým dokladům o ní) obecnou a konečnou porážku a v tom je *evangeliem*, poskytujíc prchavý záblesk Radosti, Radosti za hradbami tohoto světa, pronikavé jako hoře.

Je znakem dobré pohádky, jejího vyššího či úplnějšího druhu, že ať jsou děje v ní sebedivočejší, její dobrodružství sebefantastičtější nebo sebestrašnějši, přece v dítěti či dospělém, kteří jí naslouchají, v okamžiku, kdy dojde k onomu „obratu“, zatají dech, rozbuší a rozradostní srdce až k slzám, a to stejně naléhavě jako kterýkoli jiný druh slovesného umění, a přece po svém.

Tento účinek někdy dokonce mají i pohádky moderní. Není to snadné: záleží na celém příběhu, z kterého obrat povstává a který přesto zrcadlí jeho slávu. Příběh, jenž v této věci sebedivočejší, nemůže zcela propadnout, ať má jakékoli vady nebo ať je jeho záměr jakkoli nejasný či zmatený. Je tomu tak i v Langově *Princi Prigiovi*, pohádce v mnoha směrech neuspokojivé. Když „všichni rytíři obživli a pozvedli své meče a volali ‚ať žije princ Prigio‘“, zakoušená radost se tak trochu podobá té zvláštní mýtické pohádkové radosti, větší než sama událost. Nepodobala by se jí vůbec, kdyby popisovaná událost nebyla součástí „fantazie“ opravdovější než valná část příběhu, která je v zásadě lehkou

1 Viz závěrečná poznámka H, s. 148.

vážnější, neboť má onen napůl uštěpačný úsměv dvorské, rafinované *Conte*.¹ Mnohem mocnější a pronikavější je účinek opravdového vyprávění o pohádkové říši.² Když onen náhlý „obrat“ přijde tam, zasáhne nás pronikavý záblesk radosti a touhy, jež příběh na okamžik opustí, ba dokonce roztrhne jeho pavučinu a nechá dovnitř zašlehnout světlo:

Sedmero dlouhých let tobě jsem sloužila,
na horu skleněnou pro tě se soužila,
šaty tvé krvavé do vody hroužila,
což neprocitneš teď, abych tě spatřila?

*A on ji uslyšel a obrátil se k ní.*³

1 Toto je pro Langovu tvůrčí nevyrovnanost příznačné. Na povrchu jde o příběh v duchu francouzské „dvorské“ *conte* se satirickým zvratem a zejména v duchu Thackerayho *Růže a prstenu* (*The Rose and the Ring*) – typu, který vzhledem ke své přirozené povrchnosti či dokonce lehkovážnosti nevytváří a ani neusiluje vytvořit něco tak hlubokého; vespod se ovšem skrývá opravdovější duch romantického Langa.

2 Typu, kterému Lang říkal „tradiční“ a kterému ve skutečnosti dával přednost.

3 *O černém býku norském.*

EPILOG

Tato „radost“, kterou jsem určil jako znak pravého pohádkového příběhu (či romance), jako jeho pečeť, zasluhuje hlubší úvahu.

Snad každý spisovatel, který vytváří druhotný svět, fantazii, každý lidský stvořitel touží být do určité míry skutečným tvůrcem anebo doufá, že ze skutečnosti vychází: doufá, že zvláštní tvářnost tohoto druhotného světa (když už ne všechny jeho podrobnosti)¹ je odvozena ze Skutečnosti, anebo do ní naopak vplývá. Dosahuje-li skutečně toho, co lze slovníkovou definicí výstižně popsat jako „vnitřní konzistenci skutečnosti“, je obtížné pochopit, jak je možné, jestliže se jeho dílo na skutečnosti nějakým způsobem nepodílí. Zvláštní povaha „radosti“ v úspěšné Fantazii tak může být vysvětlena jako náhlý záblesk skryté skutečnosti či pravdy. Není to jen „útěcha“ ve smutku tohoto světa, nýbrž i zadosťučnění a odpověď na onu otázku: „Je to pravda?“ Odpověď, kterou jsem na tuto otázku dal ponejprv, zněla (docela správně) takto: „Pokud jste si svůj malý svět vytvořili jaksepatří, pak ano – v tomto světě je to pravda.“ Umělci (anebo umělecké části jeho já) toto postačí. Avšak v krátkém prozření zásluhou „eukatastrofy“ vidíme, že odpověď může být dalekosáhlejší – může to být vzdálený záblesk nebo ozvěna *evangelia* ve skutečném světě. Toto slovo naznačuje smysl mého epilogu. Je to vážná a nebezpečná záležitost. A je ode mne opovážlivé se takového tématu vůbec dotýkat. Pokud však snad z boží milosti bude mít to, co řeknu, v nějakém ohledu jakousi platnost, bude to samozřejmě jen jedna stránka pravdy nezměrně bohaté: a konečné jen proto, že i chápání Člověka, jemuž byla určena, je konečné.

Odvážím se tedy říci, že už dlouho mám pocit (a to pocit radostný) – přistupujeme-li k Příběhu křesťanství z tohoto úhlu –, že Bůh spasil zkažené tvůrčí bytosti, lidí, způsobem odpovídajícím

1 Neboť ne všechny detaily musí být „pravdivé“: jen zřídka bývá inspirace tak silná a trvalá, že dá vykynout všemu těstu a nezanechá leccos, co je pouhým přízemním výmyslem.

cím této stránce (právě tak jako stránkám dalším) jejich podivné povahy. Evangelia v sobě mají pohádkový příběh, nebo příběh větší, který veškerou podstatu pohádek zahrnuje. Obsahují mnohé zázraky – zázraky podivuhodně umělecké,¹ krásné a dojemné: „mýtické“ v jejich dokonalém, uzavřeném významu; a mezi těmito zázraky je největší a nejúplnější z představitelných eukatastrof. Tento příběh však vstoupil do Dějin a prvotního světa; touha a usilování lidského tvořitelství byly pozdviženy k plnosti Stvoření. Kristovo narození je eukatastrofou historie Člověka. Vzkříšení je eukatastrofou příběhu Vtělení. Tento příběh začíná i končí radostí. On především má v sobě „vnitřní konzistenci skutečnosti“. Neexistuje žádný jiný příběh, o jehož pravdivosti by se lidé přesvědčili raději, neexistuje žádný jiný příběh, který by tolik skeptických lidí přijalo jako pravdivý pro něj sám. Jeho Umění totiž zní svrchovaně přesvědčivým tónem umění Prvotního, to jest Stvoření. Odmítnout je vede jen k smutným nebo hněvivým koncům.

Není obtížné představit si ono zvláštní vzrušení a radost, kterou bychom zakusili, kdyby nějaká obzvlášť krásná pohádka byla shledána „prvotně“ pravdivou a její děj historií, aniž by přitom nutně ztratila svůj mýtický či alegorický význam. Není to obtížné, protože se od nás nežadá, abychom se pokusili představit si věc povahy neznámé. Zakoušeli bychom přesně tutéž radost, byť ne ve stejném stupni, jakou nám dává poznat „obrat“ v pohádce: taková radost má chuť prvotní pravdy. (Jinak by její jméno nebylo radost.) Hledí kupředu i zpět (směr je teď nedůležitý) k Velké eukatastrofě. Křesťanská radost, *Gloria*, je stejného druhu – je však svrchovaně (nekonečně, kdyby naše chápání nebylo konečné) vznešená a radostná. Ovšem svrchovaný je i tento příběh; a je pravdivý. Umění je potvrzeno. Bůh je Pán, Pán andělů, a také lidí – a elfů. Legenda a Historie se setkaly a proluly.

Avšak v Božím království přítomnost největšího nesklíčuje malé. Vykoupený Člověk je i nadále člověkem. Příběh a fantazie pokračují dál a pokračovat by měly. Evangelium legendy nezru-

¹ Umění zde tkví spíše v příběhu samém než v jeho vyprávění, neboť Autorem evangelíí nebyli evangelisté.

šilo, nýbrž posvětilo, zejména jejich „šťastný konec“. Křesťan musí i nadále pracovat, myslí i tělem, trpět, doufat a umírat. Nyní však může pochopit, že všechny jeho sklony a schopnosti mají svůj smysl, který může být naplněn. Tak štědře byl obdarován, že se nyní snad může odvážit tušit, že svou Fantazií může vskutku napomáhat rozmanitému obohacování stvoření. Všechny příběhy se mohou stát skutečností; a přece se nakonec, vykoupené, mohou podobat i nepodobat tvarům, jež jsme jim dali, právě tak, jako se Člověk, konečně vykoupený, bude podobat i nepodobat tomu padlému, kterého známe.

POZNÁMKY

A (s. 99)

Základ (nikoli jen využití) jejich „zázraků“ je satira, výsměch nerozumu. A „snový“ prvek není jen pouhým mechanismem úvodu a zakončení, nýbrž neodmyslitelnou součástí děje a proměn. Toho si děti, pokud je necháme být, povšimnou a přijmou to za své. Ovšem mnoha dětem je, tak jako kdysi mně, *Alenka* předkládána jako pohádka, a dokud toto nedorozumění trvá, pocítují i nechuť k snovým prvkům. V *Žabákových dobrodružstvích* není o žádném snu ani zmínka. „Krtek pracoval po celé ráno velmi pilně, zabývá se jarním úklidem svého malého domku.“ Tak tento příběh začíná, a ve stejně správném tónu také pokračuje. Tím pozoruhodnější je, že A. A. Milne, velký obdivovatel této výtečné knihy, v předmluvě ke své zdramatizované verzi příběhu použil výstřední scény, v níž dítě telefonuje s narcisem. Ale možná to zas tak pozoruhodné není, neboť vnímavý obdivovatel (na rozdíl od obdivovatele velkého) by se o dramatizaci takového příběhu nikdy nepokusil. Tak lze předvádět přirozeně jen jednodušší přísady vyprávění, jako je pantomima či satirická bajka. Ona hra, jakožto nižší forma dramatu, poskytuje zábavu v únosné míře, a to zejména těm, kdo nečetli knihu. Nicméně některé děti, které jsem na Milnova *Žabáka z žabiho hrádku* (Toad of Toad Hall) vzal, si jako zásadní vzpomínku odnesly pocit nevolnosti ze začátku představení. Jinak vzpomínaly raději na knihu.

B (s. 112)

Tyto detaily se samozřejmě do příběhů pravidelně dostávaly proto, že měly vypravěčskou hodnotu, a to i v dobách, kdy se vyznačovaly praktickým životním smyslem. Kdybych měl napsat příběh, v němž by byl oběšen člověk, pak by se v pozdějších dobách, pokud by ten příběh přežil (což by samo o sobě bylo příznakem toho, že měl jistou trvalou a ne jen místní či dočasnou hodnotu), mohlo soudit, že byl napsán v době, kdy se lidé skutečně věšeli. Mohlo: soudit by se to v onom budoucím čase nedalo s jistotou. K tomu by budoucí badatel musel přesně vědět, kdy se oběšením usmrcovalo a kdy jsem žil. Mohl jsem si tu událost přece vypůjčit z jiných dob či míst, z jiných příběhů; mohl jsem si ji zcela jednoduše vymyslet. Ale i kdyby ten soud byl shodou okolností správný, ona scéna by se v příběhu ocitla jen proto, a) že jsem si byl vědom dramatického, tragického a hrůzného účinku této události ve svém příběhu, b) že ti, kdo ten příběh předávali dále, cítili onu sílu natolik, že v něm událost ponechali. Vzdálenost v čase, sama starobylost a cizost tématu může později ostří tragédie a hrůzy nabrousit, avšak ono ostří tam

musí být od počátku – i dávný elfi brousek je potřeboval. Nejméně užitečná otázka, jakou si přinejmenším literární kritici mohou položit či zodpovědět o Ifigenii, Agamemnonově dceři, tedy zní: Pochází legenda o jejím obětování v Aulidě z dob, kdy se běžně prováděly lidské oběti?

O výskytu těchto detailů v příbězích jsem užil pouze slova „pravidelně“, protože je pochopitelné, že to, co dnes považujeme za příběh, bylo kdysi zamýšleno jako něco jiného: například jako záznam o nějaké skutečnosti nebo obřadu. Mám na mysli skutečný záznam. Příběh vynalezený k objasnění obřadu (což byl proces podle některých soudů velmi častý) zůstává v první řadě příběhem. Jako příběh vzniká a přežívá (zřetelně mnohem déle než samotný rituál) jen díky hodnotě svého vyprávění. V některých případech mohly být detaily, které jsou nyní nápadné jen proto, že jsou zvláštní, kdysi tak všední a opomíjené, že se do příběhu dostaly zcela mimochodem: něco podobného, jako když řekneme, že někdo „smekl klobouk“ nebo „chytíl vlak“. Takové běžné detaily však dlouho nepřezijí změnu v každodenních zvycích. Zejména v dobách výhradně ústního podání. V období písma (a rychlého měnění zvyků) může příběh zůstat nezměněn tak dlouho, že i jeho zcela běžné podrobnosti získají na kuriozitě a podivnosti. Právě toto má v sobě většina díla Dickensova. Člověk dnes otevře jeho román, který byl poprvé zakoupen a čten v době, kdy se věci dály v běžném životě přesně tak, jak jsou v něm popsány, a zjistí, že tyto detaily všedního dne jsou našim dnešním zvykům vzdáleny stejně jako doba alžbětinská. To je ovšem zvláštní moderní situace. Antropologové a folkloristé podobné okolnosti v úvahu neberou. Pokud se však zabývají v písmu nezachyceným ústním podáním, tím spíše by si měli uvědomovat, že mají co dělat s útvary, jejichž prvořadým smyslem bylo vystavět příběh a jež přežily především z téhož důvodu. *Žabí král* (viz s. 137) není *Credo* ani příručka totemového práva: je to podivný příběh s jednoduchým mravním naučením.

C (s. 114)

Pokud je mi známo, děti, které mají raný sklon psát, nijak zvlášť neinklinují k pokusům o pohádkový příběh – pokud to není téměř výhradní forma literatury, která jim byla předkládána. Pokud se o něj přece pokusí, velmi zřetelně se jim nepodaří. Pohádka není snadná. Pokud mají k něčemu blízko, pak je to zvířecí povídka, kterou dospělí s pohádkou často pletou. Nejlepší dětské příběhy, které jsem četl, byly buď realistické (svým zaměřením), nebo v nich vystupovala zvířata a ptáci, kteří byli v podstatě zoomorfními lidskými bytostmi, obvyklými právě ve zvířecích povídkách. Domnívám se, že se tato forma používá tak často především proto, že umožňuje značnou míru realismu – zobrazení událostí a hovorů v rodině, které děti dobře znají. Forma samotná je jim ovšem zpravidla navržena či určena dospělými.

V dobré i špatné literatuře, která se dnes malým dětem předkládá, má podivnou převahu. Nejspíš se soudí, že jde dobře dohromady s „přírodopisem“, polovědeckými knihami o zvířatech a ptácích, které rovněž pokládáme za vhodnou duševní potravu pro mladé. To vše ještě posilují medvídci a králíčky, kteří téměř vystřídali panenky z pokojíků i těch nejmenších holčiček. Děti často skládají dlouhé a důkladné ságy o svých panenkách. Pokud budou panenky vypadat jako medvědi, stanou se hrdiny oněch ság medvědi – budou však mluvit jako lidé.

D (s. 118)

K zoologii a paleontologii („pro děti“) jsem se dostal právě tak brzy jako k pohádkové říši. Viděl jsem obrázky žijících zvířat a skutečných (tak mi to aspoň říkali) prehistorických živočichů. „Prehistorická“ zvířata se mi líbila nejvíc: žila přinejmenším kdysi dávno a hypotézy o nich (založené na poněkud sporých dokladech) nemohly nezablýsknout fantazií. Neměl jsem ale rád, když se mnou o těchto tvorech mluvili jako o „dracích“. Dodnes dokážu pocítit stejné podráždění jako v dětství, kdy mě příbuzní (nebo knížky, které jsem od nich dostal) poučovali: „sněhové vločky jsou jako klenoty z pohádek“, „...jsou mnohem krásnější nežli klenoty z pohádek“, „divy mořských hlubin jsou skvělejší než pohádková zem“. Děti očekávají, že jim rozdíl, které cítí, ale nedokáží analyzovat, dospělí vysvětlí nebo že je alespoň uznají, a ne že je budou opomíjet či popírat. Sám jsem byl ke krásám „Skutečného světa“ silně vnímavý, připadalo mi však matoucí směřovat je s divy „Jiného světa“. Byl jsem dychtivý poznávat Přírodu, vlastně dychtivější než číst si ve většině pohádkových knih; nechtěl jsem ale být vmanévrován do přírodních věd a podvodně vyháněn z pohádkové říše lidmi, kteří jako by předpokládali, že skrze jakýsi prvotní hřích dávám přednost pohádkám, ale že ve shodě s nějakou novou věroukou bych měl být veden k zaujetí pro přírodní vědy. Příroda nepochybně znamená studium na celý život či na věky (pro ty, kdo jsou tak nadáni); v člověku je však i cosi, co „Příroda“ není, co se tedy nemusí zabývat jejím studiem a co v ní vlastně nenachází sebemenší uspokojení.

E (s. 125)

Například v surrealismu se běžně vyskytuje morbidita a neklid, které v literární fantazii nalézáme tak zřídka. Už samu mysl, která taková zobrazení vytvořila, lze často podezřívát z morbidnosti: není to však nutné vysvětlení všech takových případů. Zvláštní rozrušenost mysli může často vznikat právě ze samotného aktu kreslení věcí tohoto druhu. Je to stav svou povahou a vědomím morbidity podobný vjemům při vysokých horečkách, kdy mysl

nabývá zneklidňující schopnosti snadno a překotně vytvářet různé postavy, spatřovat zlověstné a groteskní podoby všech objektů okolo.

Hovořím zde samozřejmě o primárním výrazu Fantazie ve „výtvarném“ umění, nikoli o ilustracích či o biografu. Ať jsou ilustrace samy o sobě jakkoli dobré, pohádkám příliš neprospívají. Zásadní rozdíl mezi veškerým uměním (včetně divadla), které nabízí *viditelnou* podobu věci, jež prezentuje, a opravdovou literaturou je v tom, že v prvním případě jde o podobu jedinou. Literatura působí od mysli k mysli a je tak mnohem plodnější. Je zároveň univerzálnější a naléhavěji konkrétní. Mluví-i o *chlebu, vině, kameni* či *stromu*, odkazuje k těmto věcem jako k třídám, odkazuje k jejich představám; každý posluchač jim však ve své představivosti přesto vtiskne zvláštní osobní podobu. Bude-li příběh vyprávět o tom, jak někdo „jedl chléb“, režisér či malíř mohou pouze ukázat „krajíc chleba“, tak jak vyhovuje jejich představě a chuti. Posluchač příběhu bude naproti tomu uvažovat o chlebu jako takovém a vybaví si jej v některé z podob, která je mu blízká. Praví-li se v příběhu: „vylezl na kopec a v údolí dole pod sebou spatřil řeku“, ilustrátor může více nebo méně zachytit svou vlastní vizi takové scény, avšak každý, kdo ta slova uslyší, si vytvoří svůj vlastní obraz, stvořený ze všech kopců, řek a údolí, která kdy spatřil, ale zejména z toho Kopce, Řeky a Údolí, které pro něj byly prvním ztělesněním toho slova.

F (s. 126)

Odvolávám se samozřejmě především na fantazii forem a viditelných tvarů. Drama může vzniknout tak, že na lidi zapůsobí určitá fantastická událost, událost z říše pohádek, taková, která nevyžaduje žádné technické prostředky nebo o které lze předpokládat či vyprávět, že se stala. V dramatickém výsledku se však o fantazii nejedná – jeviště ovládají lidské postavy a soustřeďují na sebe pozornost. S dramatem tohoto druhu (jeho příkladem jsou některé Barrieho hry) lze zacházet lehkovážně, lze jej využít k satirickým účelům nebo sdělení případného dramatika „poselství“ – poselství lidem. Drama je antropocentrické. Pohádkové příběhy a Fantazie antropocentrické být nemusí. Máme například mnoho příběhů o tom, jak muži a ženy zmizeli a strávili dlouhá léta mezi *fairies*, aniž by si povšimli, jak plyne čas, nebo aniž by zestárli. Barrieho *Mary Rose* je hrou na toto téma. Na scéně se neobjeví jediná *fairy*, zato krutě zkoušené lidské bytosti jsou tam neustále. Navzdory sentimentální hvězdě a andělským hlasům na konci (v tištěné verzi) je to hra úmorná a snadno se může stát pekelnou – to když se „andělské hlasy“ na konci nahradí elfím voláním (tak jak jsem tu hru viděl hrát já). I nedramatické pohádkové příběhy mohou být patetické či hrozné, pojednávají-li o obětovaných lidech. Avšak také nemusejí – ve většině z nich jsou na tom *fairies* stejně jako lidé. V některých pohádkách jde ve sku-

tečnosti o ně. Mnohé z krátkých folklórních záznamů o takových příhodách jsou pouhé „doklady“ o *fairies*, zrnka ve věkovité hromadě „lidové moudrosti“ o nich a způsobech jejich existence. Utrpení lidských bytostí, které s nimi přicházejí do styku (začasté svéhlavě), se tak ocitá v docela jiném světle. Je možné napsat drama o utrpení oběti radiologického výzkumu, těžko však o radiu samotném. Lze se ovšem zajímat v první řadě o radium (ne radiology) – a právě tak o pohádkovou říši (ne ovšem týrané smrtelníky). Z prvního zájmu vznikne vědecká kniha, z druhé pohádkový příběh. Drama nezvládne ani jedno.

G (s. 137)

Nepřítomnost tohoto vědomí je pouhou hypotézou o lidech ztracené minulosti, ať už lidé dneška, pokoření či oklamání, trpí jakýmikoli zmatky. Je právě tak oprávněná jako hypotéza, že toto vědomí bylo kdysi silnější než dnes, což je tvrzení, které je ve větším souladu s tím málem, jež bylo o myšlenkách dávných lidí v tomto směru zaznamenáno. To, že fantastické představy, které smísily lidskou podobu s podobami zvířecími a rostlinnými nebo které zvířatům propůjčily lidské schopnosti, jsou prastaré, samozřejmě nikterak ve prospěch tohoto zmatku nesvědčí. Pokud to vůbec něco znamená, dokazuje to opak. Fantazie nerozostřuje obrysy skutečného světa, protože na nich závisí. V našem západním, evropském světě bylo toto „vědomí odlišení“ v moderní době vlastně napadeno a oslabeno, a to nikoli fantazií, ale vědeckými teoriemi. Tedy ne příběhy o kentaurech, vlkodlacích či zakletých medvědech, nýbrž hypotézami (nebo dogmatickými dohady) přírodovědců, kteří člověka klasifikovali nejen jako „zvíře“ – tato správná klasifikace je pradávna –, ale jako „pouhé zvíře“. Následovalo pokřivení citu. Rozbujela se přirozená láska těch lidí, kteří nejsou ještě tak docela zkaženi, ke zvířatům a lidská touha „octnout se v kůži“ jiných živých tvorů. A tak teď máme lidi, kteří mají raději zvířata než lidi, kteří litují ovce tolik, že proklínají pastýře tak, jako by to byl vlk, kteří pláčou nad zabitým koněm a urážejí mrtvé vojáky. To nyní, a nikoli tehdy, kdy vznikly pohádky, existuje „nedostatek vědomí odlišení“.

H (s. 139)

Slovní zakončení „a pak spolu šťastně a spokojeně žili až do smrti“ – které se považuje za stejně příznačné pro konec pohádky jako „bylo nebylo“ pro její začátek – je umělé. Nikoho totiž neoklame. Závěrečné fráze tohoto typu jsou jako okraje a rámy obrazů, a nelze je považovat za skutečný konec jakéhokoli zlomku bezešvé Sítě příběhů o nic víc, než lze rám obrazu vizionářské scény považovat za její skutečné okraje či okno za rám Vnějšího

světa. Tyto fráze mohou být obyčejné či propracované, jednoduché či extravagantní, stejně umělé a stejně nezbytné jako rámy obyčejné či vyřezávané či zlacené. „A jestli neodešli, jsou tam dodnes.“ „A já na té svatbě taky byl, tančil a zpíval a víno pil...“ „A pak spolu šťastně a spokojeně žili až do smrti.“

Zakončení tohoto druhu pohádkám vyhovují, protože pohádky vycitíují a chápou nekonečnost Světa příběhů lépe než moderní „realistické“ příběhy, vtěsnané už do úzkých hranic svého omezeného času. Ostrý řez v té nekonečné tapisérii je nikoli nevhodně vyznačen formulí, a to někdy i formulí groteskní či komickou. Vývoji moderní ilustrace (která je tak velmi fotografická) nešlo odolat, a tak hranice padly a „obrázek“ končí s okrajem papíru. Tato metoda může být vhodná pro fotografii, naprosto však nevyhovuje obrázkům, které ilustrují pohádky nebo jsou jimi inspirovány. Začarovaný les potřebuje kraj, či dokonce umně provedenou hranici. Vytisknout jej na celou stránku jako „záběr“ Skalistých hor v *Picture Post*, jako by to opravdu byl „snímek“ pohádkové země nebo „skica našeho malíře pořízená na místě“, je hloupost a zlořád.

Pokud jde o pohádkové začátky: formulí „bylo nebylo“ lze sotva zlepšit. Působí okamžitě. Její účinek oceníte, když si přečtete třeba pohádku *Strašlivá hlava* (The Terrible Head) v *Modré knize pohádek*. Jde o Langovu vlastní adaptaci příběhu o Perseovi a Gorgoně. Začíná „Bylo nebylo...“ a nejmenuje žádný letopočet, zemi ani osobu. Tento přístup provádí něco, co lze nazvat „proměnou mytologie v pohádku“. Spíš bych ale řekl, že mění vznešený pohádkový příběh (neboť taková je řecká pověst) do zvláštní podoby, která je dnes u nás dobře známa – v dětské vyprávění či povídačce. Bezejmennost není přednost, ale náhoda, a neměla být napodobována; neurčitost je v tomto ohledu zlehčením, deformací způsobenou zapomnětlivostí a nedostatečným umem. O nadčasovosti toto, myslím, neplatí. Onen začátek není chudobný, nýbrž významný. Jediným tahem vytváří vědomí velkého, nezmapovaného světa času.