



# Pohádka

André Jolles

## I.

Užití slova *pohádka* jako označení pro literární formu je pozoruhodně omezené. Výrazy jako pověst, hádanka či přísloví nalezneme v řadě germánských jazyků, slovo *pohádka* (*Märchen*) v tomto významu však existuje pouze v němčině. I nizozemština, jež se jinak v pojmenovávání literárních forem s němčinou rámcově shoduje, zde užívá jiný název, *sprookje*. Francouzština užívá rozlišení mezi povídkou, *conte*, a *conte des fées*, angličtina má *fairy-tale*.

Slovo *pohádka* nabylo významu pojmenování určité literární formy vlastně teprve poté, co bratři Grimmové nazvali svou sbírku *Pohádky* (*Kinder- und Hausmärchen*). Přitom ovšem použili slovo, které se již dlouho užívalo, a to i pro taková vyprávění, jež sami sbírali. Již v 18. století se hovoří o *pohádkách o vlách*, *pohádkách o čarodějích a strašidlech*, o *pohádkách a povídkách pro děti a dospělé*, o *pověstech*, *pohádkách* a *anekdotách*. Musäus vydává *Lidové pohádky Němců* (*Volksmärchen der Deutschen*), Wieland, Goethe, Tieck a Novalis sice toto slovo používají pokaždé s odlišným zabarvením, avšak v podstatě stejným způsobem. A přesto teprve bratři Grimmové ve své sbírce shrnuli vše, co předcházelo, pod jeden společný pojem. Jejich sbírka se stala základem pro všechny pozdější sbírky 19. století a stejně tak vlastní výzkum pohádek je i přes odlišná vědecká východiska stále rozvíjen způsobem, jaký bratři Grimmové naznačili.

Třebaže se dostáváme do nebezpečí, že se dopustíme kruhové definice, můžeme takřka prohlásit, že pohádka je vyprávění nebo příběh takového druhu, jaké bratři Grimmové shromáždili ve svých *Pohádkách*. *Pohádky* bratří Grimmů se po vydání nejen v Německu, ale po všech krajích staly měřítkem pro posuzování podobných sbírek. Od té doby bývá zvykem považovat literární útvar za pohádku, pokud se — obrazně řečeno — více či méně shoduje s tím, co je obsaženo v *Pohádkách* bratří Grimmů. Proto dříve, nežli se pokusíme o definici pojmu pohádky, budeme obecně hovořit o *žánru bratří Grimmů*.

Pohádka tedy již neodkazuje na základní význam starohornoněmeckého *mâri* a gótského *mêrs*, „známý“, „slavný“, ani na to, že podstatné jméno „*Märchen*“ je pejorativní zdobnělinou od „*Märe*“ ve významu vyprávění, zpráva, ústní podání, a znamená tedy krátké vyprávění nebo také pouze rozšiřování fámy, v jejímž případě není

jisté, zda se zakládá na pravdě. Zabýváme se zde formou, která se v různých jazycích jmenuje značně odlišně, ale jejíž podstatu podle všeobecného mínění vyjadřuje sbírka bratří Grimmů.

Pohádky bratří Grimmů vyšly roku 1812. Úzce souvisí — aniž by ji imitovaly — s jinou sbírkou, jež vyšla o několik let dříve, s Arnimovým a Brentanovým *Chlapcovým kouzelným rohem* (*Des Knaben Wunderhorn*), jenž navazuje na podněty z předchozího století, z nichž těžila romantika a jež poukazovaly na „hlad a žízeň po životní síle a vnitřní kráse domácího národního ducha“, které dalece přesáhly Německo, u nás je však reprezentuje, ba ztělesňuje Herder. Tak jako Arnim a Brentano sbírali lyriku a hudbu žijící v lidovém prostředí, pustili se Jacob a Wilhelm Grimmové do zaznamenávání rozmanitých forem lidových vyprávění.

Přesto však — a nyní musíme obě tvůrčí dua rozdělit — panoval mezi Jacobem Grimmem na jedné straně a Achimem von Arnim na straně druhé výrazný rozpor ve způsobu, jakým principiálně uvažovali o tom, co zaznamenávali, o básnictví. Tento rozpor je natolik významný i pro naši analýzu forem a zásady naší definice forem, že je nutné, abychom mu věnovali pozornost. V tomto sporu, aktuálním v romantice, se soustředíme na vztah řeči a básnictví, k jehož definování musel dospět každý spor takového druhu, jaký vypukl mezi Arnimem a Grimmem. Právě pohádka si vyžaduje předběžný výzkum, který povede ke stěžejní debatě o *řeči a básnictví*, jež je završením, avšak současně i počátkem všech jednoduchých forem.

## II.

Ve vzájemné korespondenci Arnima a Jacoba Grimma (*Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, ed. Reinhold Steig, 1904) se kolem roku 1811 čas od času ozývá názorový střet, který musíme stručně představit a v němž se jedná o pojmy *přirozená poezie* a *umělá poezie*. Protiklad těchto pojmů, tuto „nejmilejší opozicí“ Jacoba Grimma, Arnim nepocituje. „Jsem přesvědčen,“ píše Arnim (s. 110), „že pochopíš, že jak v poezii, tak v historii a životě vůbec zcela a bez výjimky odmítám všechny *protiklady*, jež s oblibou vytváří současná filozofie, nevidím tedy žádný rozdíl ani mezi lidovou poezií a mistry pěvci [...]“. Jacob Grimm v odpovědi oponuje: „Poezie je to, co přechází přímo z mysli do slov, ustavičně tedy tryská, poháněna přirozeným pudem a vrozenou schopností jej vyjádřit. Lidová poezie vychází z mysli kolektivu, to, co nazývám umělou poezií, z mysli jednotlivce. Proto nová poezie zná své básníky, stará ne, v žádném případě není vytvořena jedním, dvěma nebo třemi básníky, nýbrž součtem celku. Jak jsem už řekl, zůstává nejasné, kterak se skládá a vzniká, ale není to o nic tajuplnější, nežli že se vodní toky slévají v jedné řece, aby dále tekly pospolu. Nedovedu si představit, že bychom znali Homéra nebo autora Nibelungů“ (s. 116).

Podotýkám na okraj, že Jacob Grimm zahrnuje pod lidovou či přírodní poezii i formy, jež označujeme za umělé formy. Na tom zde však nesejde, pro nás je důležité stanovisko obou zúčastněných, jež se od tohoto protikladu odvíjí.

Z jejich stanovisek se v průběhu korespondenčního sporu zřetelně vyvinulo několik protikladných pojmů. Pro Jacoba Grimma je umělá poezie „*vytvářená*“, přírodní poezie vychází „*sama ze sebe*“ (s. 118), „nové básnictví“ se „naprosto liší od starého básnictví“. Proto se na „starém básnictví“, tak, jak se zachovalo, nesmí měnit ani čárka,



ani písmenko, proto mu škodí jakékoliv přepracování, ať už je pořízeno za jakýmkoli účelem, proto naprosto postrádají smysl překlady, ale i úpravy do současného jazyka! Nemáme před sebou opatrného filologa, který by do posledního písmene lpěl na svém textu, nýbrž zaníceného myslitele, jenž se zdráhá mísit neslučitelné.

Arnim je jiného názoru. Osobně se cítí poněkud dotčen, neboť ví, jak se v *Chlapcově kouzelném rohu* měnilo nemálo čárek a že přibylo mnohé, co v žádném případě nepatří do „staré poezie“. Ale i on si je jist svou věcí: lidové básnictví, jak o něm uvažuje Grimm, neexistuje, existuje pouze básník: „Čím méně toho lid prožil, tím má podobnější rysy a názory. Každý básník, jenž chce dojít uznání, je lidový básník [...]“ (s. 134). Jména tvůrců upadnou do zapomnění, vytratí se. Samozřejmým úkolem básníka je vycházet z lidu anebo se svým dílem lidu přiblížit: „Považoval bych za Boží pozhénnání, kdyby se mi poštěstilo vymyslet takovou píseň, jíž by se lid ujal, to však zůstává na jeho vůli, sám jsem se svým životním dílem spokojen, třebaže jenom několik lidí v mých pracích našlo něco, co cítili, co hledali, ale nedokázali vyjádřit [...]“ (s. 135).

S tím Grimm nesouhlasí a obratem odpovídá: „Pokud věříš tak jako já, že náboženství vzešlo z božského zjevení, že rovněž řeč má zázračný původ a není lidským vynálezem, pak musíš věřit a cítit, že stará poezie i její formy, prapočátky rýmů a aliterace, pocházejí z jednoho celku, bez ohledu na básnické školy nebo tvorbu jednotlivých básníků“ (s. 139).

Připomínám, že Friedrich Seiler ve svém pojednání o příslovích *Deutsche Sprichwörterkunde* (*Německá paremiologie*, 1922) hovoří o „romantizujícím přístupu“, podle něž mají mít lidová píseň, pohádka atd. „tajuplný původ v hlubinách duše lidu“. Tato korespondence ukazuje, že za romantizující — pakliže jej prosazuje prototypický romantik Arnim — by mohl být označen i jiný přístup, jenž básníka pokládá za tvůrčí sílu. Umělá poezie a přirozená poezie a vše, co z nich vyplývá, jsou romanticky zabarvená pojmenování pro zásadní protiklad, jímž se zde zabýváme.

Naostřená pera chvíli odpočívala. Arnim v roce 1811 navštívil se svou mladou manželkou Bettinou bratry Grimmy v Kasselu. Zde si prohlédl novou sbírku pohádek — a byl nadšen. Psal o ní Brentanovi, tlačil na co nejrychlejší uveřejnění, posléze v Berlíně převzal jednání s vydavatelem. Když Wilhelm Grimm po Arnimově smrti věnoval *Pohádky Bettině*, napsal: „To on nás [...] podnítl k vydání. [...] Z našich sbírek se mu nejvíce líbily právě pohádky...“

Leč rozpory nebyly zažehnány. Právě na základě *Pohádek* roku 1812 opět vypuká spor o staré a nové básnictví. Jacoba Grimma těší, že se Arnimovi jejich *Pohádky* líbily více nežli Brentanovy adaptace pohádek: „Velice mě těší, že se Ti Clemensovo přepracování nepozdává, sám jen lituji jeho vynaložené píle a ducha. Všechno chtěl předělat a okrášlit, a tak naše prosté, věrně sebrané vyprávění jeho sbírku ve všech ohledech překonává“ (s. 219). Nyní se ale nechal svést k útoku: „Moje úcta k epice, kterou podle mě nemohl člověk sám vymyslet, den ode dne roste, až bych se snad mohl stát zaujatým a už nic jiného neobdivovat. Právě v ní je obsažena čistá, ryzí nevinnost, která přitom vychází zcela sama ze sebe. Vy, noví básníci, za nic na světě nedokážete vytvořit novou barvu, jenom prostě smícháte stávající, ani byste ji nedovedli v čisté podobě nanést na plátno“ [s. 219–220].

To si Arnim nenechal líbit. Jacobu Grimmovi v odpovědi vytýká, že nové básníky nezná. Ne že by je nečetl, ale nepochopil je. Poté hájí Clemense Brentana, třebaže si je dobře vědom jeho chyb. Brentanovy pohádky nejsou „něčím, co by žilo mezi dětmi



a mohlo by se beze všeho rovnou dát dětem, nýbrž se jedná o knihu, jež v dospělých podnítlí obrazotvornost, kterou v nutném případě prokazuje každá matka — s jistou výjimkou těch opravdu vzdělaných —, když využije nějaké okolnosti, v níž děti našly půvab, a v delším vyprávění jim z ní vytvoří trvalou zábavu“ (s. 223). Význam pohádky podle Arnima spočívá právě v tomto podnícení *obrazotvornosti*. Kdyby nás nepodnítl, neukázala nám, jak musíme vyprávět, ztratila by stará pohádka svou hodnotu a půvab. Arnim ostře zdůrazňuje: „*Fixované pohádky by v důsledku znamenaly smrt celého pohádkového světa*“ (tamtéž). Hodnota starého tkví tudíž v tom, že podněcuje nové a dále je rozvíjí — „poezie není ani mladá, ani stará a nemá vůbec žádné dějiny, můžeme tak nanejvýš hovořit o určitých následcích povrchových souvislostí“ (s. 225). Nový básník tak v neustálém bezčasném rozpracovává to, o čem básnil starý. Teprve zde je jasně definováno Arnimovo stanovisko, na jehož základě také sestavil *Chlapcův kouzelný roh*. Obsaženo je zde nové, jež je podstatné, jež má všemi prostředky podněcovat, být dále zdokonalováno, a to i formou tradice, rovněž s pomocí starého, lidového. Staré nesbíráme jen proto, že je staré, ale právě za tímto účelem.

Je zcela pochopitelné, že se nyní Grimm cítil dotčen. Svými slovy shrnuje Arnimovy názory a prohlašuje: „Dějiny poezie tedy neexistují. Rozdíl mezi přírodní a umělou poezií je k smíchu [...]. Tím mi bereš to, co je mi nejmilejší [...]. Veškerá má práce, jak to cítím, spočívá v tom, že se snažím ukázat, kterak veliká, epická poezie žila a panovala nad světem, jak na ni lidé pomalu zapomínali a vyplýtvali ji, ovšem ne úplně, nýbrž bych chtěl pochopit, jakým způsobem ji stále konzumují“ (s. 234). A nyní v šesti odstavcích následuje Grimmovo básnické krédo, jež s nejhlubší vážností začíná slovy „věřím“ a jehož první věta zní: „Tak, jako je ztracen ráj, uzavřela se i zahrada staré poezie, třebaže každý ještě nosí malý ráj ve svém srdci...“ (s. 235).

Opakují: tento spor je totožný s našim pojmoslovným tápáním. Otázka, jež před více než stoletím zaměstnávala oba romantiky, Arnima a Jacoba Grimma, je i v současnosti nanejvýš důležitá, jedná se o otázku vztahu *básnictví a řeči*. Pomocí této analýzy forem se pokouším nově uchopit oba protipóly, na základě morfologické analýzy definovat pojmy, jež se tehdy nazývaly *přirozená poezie* a *umělá poezie* a jež pro nás ztělesňují *jednoduché formy* a *umělé formy*, a přiblížit se tak k řešení našeho problému.

Ve vzájemné korespondenci se nyní objeví pozoruhodné konstatování, jež nás přivede zpět k pohádce. Arnim odpovídá — setrvává u svého pojmu básníka, dokonce do jisté míry přechází do protiútku. To, co bratři Grimmové provedli ve své sbírce, je básnická práce: „Učence uspokojí jen to, co může historicky doložit. Avšak skutečný básníkův posluchač, jeho nevzdělaný současník, porozumí výlučně této aktualizaci všeobecného. Nechci Tě udivit ani zarmoutit svým tvrzením, přesto se mu však neubráním: už Vám nevěřím, i když Vy tomu věříte, že jsou Vaše *Pohádky* zapsané *tak*, jak se k vám dostaly, vzdor všem předsevzetím v člověku vítězí tvořivý pud *rozevíjet*, který naprosto nelze potlačit. Bůh tvoří a člověk, jeho věrný obraz, pokračuje v jeho díle. Nit se nikdy nepřetrhne, ale zákonitě se neustále mění druh příze...“ (s. 248).

A tím se Arnim trefil do černého, neboť Jacob Grimm byl příliš vážný filolog a upřímný člověk, aby neuznal, že na tom bude něco pravdy, třebaže nakonec nepřehodnotil ani svůj názor, ani své vnitřní přesvědčení. Odpovídá následovně (a je to poslední citát, který bych chtěl z této korespondence uvést): „Dostali jsme se k otázce věrnosti podání. Matematicky dokonalá věrnost je naprosto vyloučena a nenalezneš



ji ani v nejpravdivějších, nejzevrubnějších dějinách. To však nevadí, neboť *věrnost* je něco pravdivého, žádné zdání, to vnímáme oba, a proto skutečně v opozici k ní stojí *nevěrnost* podání. Nedokážeš vyprávět zcela přiměřeně, tak jako nedovedeš oloupat vajíčko, aniž by na skořápce nezůstalo trochu přichyceného bílku. To je důsledek veškerého lidského konání, tvar, jenž je vždy jiný. Opravdové věrnosti bych podle tohoto podobenství dosáhl, kdybych nepoškodil žloutek. Jestliže zpochybňuješ věrnost naší knížky pohádek, nemůžeš zpochybnit tuto poslední jmenovanou věrnost, neboť přesně ta v ní je. Co se týče oné nedosažitelné věrnosti, i kdyby někdo jiný — anebo my sami — vyprávěl znovu a znovu, do značné míry jinými slovy, přesto by si nepočínal o nic méně věrně, k věci by se vůbec nic nepřidalo ani se v ní nepřekroutilo“ (s. 255).

Připomínáme a zdůrazňujeme, že Jacob Grimm v pohádce rozpoznal „věc“, jež může v úplnosti zůstat sama sebou, i když ji jiní lidé vyprávějí jinými slovy. Dříve než z této „věci“ vyabstrahujeme jednoduchou formu pohádky a určíme duševní aktivitu,<sup>1</sup> jež je jejím základem, porozhlédneme se po západoevropské kultuře, kde jinde se lze ještě setkat s „žánrem bratří Grimmů“.

### III.

Souhrnný výklad dějin pohádky v západní literatuře jsem se pokusil podat na jiném místě, zde, kde nám běží o formu, se můžeme spokojit se stručným výtahem. Zatímco u ostatních jednoduchých forem zatím nelze hovořit o dějinách, v případě pohádky máme k dispozici dostatek údajů, abychom mohli sledovat přinejmenším část jejích dějin. Hlubší základ těchto dějin ale spočívá v sepětí jednoduché formy pohádky s umělou formou. Což nás poznovu přivádí, tentokrát z jiného směru, k naší opozici řeč — básnictví, jednoduchá forma — umělá forma.

Od 14. století se v Evropě objevuje forma krátké povídky, již tradičně označujeme za umělou formu *novely*. Kolébkou této formy se zdá být Toskánsko, každopádně je pro dějiny *novely* rozhodující způsob, jakým se poprvé projevuje v Boccacciově *Dekameronu*. Proto ji nazýváme *toskánskou novelou*. Je psána v příslušném vernakulárním jazyce a s ohledem na nemnoho latinských příkladů můžeme s klidným svědomím prohlásit, že latina byla vernakulárním jazykem humanistů.

Okamžitě se vydělují dva typy *novely*. Objevuje se buď v podobě sbírky *novel*, nebo jako samostatná *novela*. Sbírkou *novel* většinou přebírá formu velkého předchůdce, *Dekameronu*: jednotlivé povídky spojuje rámec, jenž mimo jiné informuje, kdo vypráví, kde a při jaké příležitosti. Není třeba zdůrazňovat, že tato forma rámcového vyprávění je starší než *toskánská novela*.

Z *Toskánska* se poté *novela* jak v podobě rámcového, tak samostatného vyprávění šířila do všech západoevropských literatur, prodělávala určité modifikace, tu a tam splývala s jinými umělými formami, neustále ji však bylo možné zřetelně rozpoznat.

1 [Ladislav Futtera překládá Jollesův termín „Geistesbeschäftigung“ (doslova: „duchovní činnost“) jako „duševní aktivita“, což je adekvátní významu Jollesova pojmu. „Duchovní činnost“ má také v češtině konotace, jollesovskému „Geistesbeschäftigung“ vzdálené. Pozn. J. V.]





Aniž bych zabíhal do podrobností, v obecné rovině bych podotkl, že se toskánská novela snaží vyprávět příhodu či událost naléhavého významu způsobem, jenž navozuje dojem reálného dění, a sice tak, že událost sama se zdá být důležitější nežli postavy, jež ji prožívají.

V záplavě toskánských novel objevíme již v 16. století něco jiného. Je třeba zdůraznit, že toto jiné svou celkovou formou úzce navazuje na nejstarší příklad toskánské novely, na Boccacciův *Dekameron*. Giovanni Francesco Straparola v roce 1550 v Benátkách uveřejnil rámcové vyprávění — *Líbezná noc (Piacevoli notti)* —, jež se co do užití rámce pevně drží své předlohy. I zde vystupují dámy a pánové, které svedly dohromady zvláštní okolnosti a kteří si doslova krátí čas vyprávěním příběhů. Rozdíl oproti toskánskému rámcovému vyprávění spočívá v tom, že část povídek nejsou novely v právě vyloženém smyslu, nýbrž vyprávění, jaká známe ze sbírky bratří Grimmů, vyprávění, jež v žádném případě nenavozují dojem reálného dění. Nalezneme zde totiž řadu látek, na něž opět narazíme buď v *Pohádkách* bratří Grimmů, nebo jiných sbírkách z mladší doby: *Kocoura v botách, Vděčná zvířátka, Krále zloděju* atd.

Tento příklad zůstal osamocen, novela dále kráčela svou cestou. Na počátku 17. století se ale historie opakovala. V letech 1634/36 byla z pozůstalosti Giambattisty Basileho vydána rámcová povídka v neapolském nářečí *Lo cunto de li cunti (Pohádka pohádek)*, později známá pod názvem *Pentameron*. Autor se i zde pevně drží předlohy *Dekameronu*. Jediný rozdíl je v tom, že ani rámeček nenavozuje dojem reálného děje, nýbrž i on náleží žánru bratří Grimmů, a že k tomuto žánru zároveň musí být přiřazeny veškeré dílčí povídky. Zdá se, jako by autor, jenž v rámcovém vyprávění paroduje Boccaccia, avšak současně se snaží zaznamenat co nejvíce lidového výraziva a popsat lidové návyky, záměrně kladl tento druh vyprávění proti zastaralé toskánské novele. A tak si můžeme v dílech folkloristů 19. století přecíst, že Basile byl první sběratel pohádek. Dlužno dodat, že rovněž u něj lze nalézt vyprávění jako *Popelka, Sedmero krkavců* či *Šípková Růženka*, jež známe z *Pohádek* bratří Grimmů.

Podle bratří Grimmů, jak tvrdí ve třetím svazku svých *Pohádek*, se „skutečné sbírky pohádek“ objevují ve Francii na sklonku 17. století v díle Charlese Perraulta. Přeskočíme tedy Lafontaine, jenž v románu *O lásce Amora a Psyché (Les Amours de Psyché et de Cupidon)* rovněž oděhl do nové podoby něco starobylého, co je srovnatelné s vyprávěními v *Pohádkách* bratří Grimmů, a přejdeme k Perraultovým *Pohádkám matky Husy (Contes de ma mère l'Oie)*. Dříve než vyšla tato sbírka pohádek v próze, napsal Perrault v letech 1691 a 1694 tři vyprávění ve verších: *Griseldu (Griselidis)*, *Oslí kůži (Peau d'âne)* a *Směšná přání (Les trois souhaits ridicules)*. Vnější formou tato veršovaná vyprávění úzce navazují na proslulou Lafontainovu *Škádlivé povídky (Contes et nouvelles en vers)*. Zatímco ale tyto *Povídky* byly z velké části přebásněnými novelami toskánské tradice, nalézáme nyní v *Oslí kůži* opět žánr spjatý s bratry Grimmy. Posléze v roce 1697 vyšly *Pohádky matky Husy* s podtitulem *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités (Příběhy čili vyprávění z dávných dob s naučeními)*. Knižka vlastně již není rámcovým vyprávěním, ale cosi ze starého rámce zde ještě prosvítá: Perrault užívá stylizace, jako by příběhy vyprávěla stará chůva jeho synovi a on sám je opět slýchal od něj. Každopádně *Pohádky matky Husy* patří do sousedství *Pohádek* bratří Grimmů. Ostatně i zde nalezneme příběhy jako *Červená karkulka, Šípková Růženka* či *Paní Zima*.

Záhy po vydání Perraultových *Pohádek* se ve Francii i po celé Evropě s podobnými vyprávěními roztrhl pytel. Můžeme s čistým svědomím prohlásit, že na počátku



18. století tento žánr ovládal literaturu. Na jedné straně nahradil velké vyprávění 17. století — román, na straně druhé veškeré pozůstatky toskánské novely. Počet těchto vyprávění se odhaduje těžko. Do této situace díky prvnímu Gallandovu překladu *Tisíce a jedné noci* z let 1704 až 1708 vstoupilo i orientální vyprávění, a tak je celé písemnictví 18. století prostoupeno pohádkami tohoto druhu. Stačí jen nahlédnout do Wielandových děl, abychom si udělali obrázek, jak významně a mnohostranně tento žánr působil.

A právě Wieland nám v řadě vyjádření, jež od něj máme k tomuto žánru k dispozici, dává jasnou představu o způsobu, jak se jej 18. století chápalo. Pohádka — i on používá toto slovo — je umělá forma, a sice umělá forma, v níž se propojují dva přirozeně lidské sklony: tíhnutí k zázračnu a láska k pravdě a přirozenosti, které mohou být uspokojovány současně. Poněvadž jak tíhnutí k zázračnu, tak i láska k pravdě jsou člověku odnepaměti vrozeny, existují všude pohádky, prastaré pohádky. Ovšem v této umělé formě závisí vše na tom, aby se obě tyto tendence dostaly do rovnováhy; pokud nenastane, ztrácí pohádka svůj půvab a hodnotu — a zajištění této rovnováhy je otázkou vkusu, záležitostí umělce. Wieland se vyjadřuje ostře: „Výtvořky tohoto druhu musí být vkusné, jinak nejsou k ničemu. Babské klepy vyprávěné tlachavým tónem se mohou předávat v ústním podání, avšak tisknout je není třeba“ [*Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen. Erster Band*, 1786, s. 15].

Mohli bychom pokračovat až do období romantiky. Nemusím zdůrazňovat, že pro Novalise tento žánr znamená něco jiného, vyššího nežli pro Wielanda. Jakkoliv je však jejich pohled naprosto odlišný a básnictví a básník nabývá u Novalise zcela odlišný, hlubší rozměr, zůstává i pro něho pohádka umělou formou a „pravý tvůrce pohádek je věštce pohlížejším do budoucnosti“ [*Werke*, ed. Gerhard Schulz, 1981 [1798-1799], s. 455].

#### IV.

Po tomto krátkém přehledu nabyla na naléhavosti otázka: Je pohádka jednoduchou formou?

Na jedné straně máme formu, o níž jsme prohlásili, že se snaží vyprávět příhodu či událost naléhavého významu způsobem, jenž navozuje dojem reálného dění, a sice tak, že událost sama se zdá být důležitější nežli postavy, jež ji prožívají.

Pozorujeme, jak se vůči ní v průběhu literárního vývoje zpočátku nesměle, avšak stále znatelněji staví do opozice jiná forma. Tato druhá forma sice nejdříve povrchově navazuje na první, přesto od počátku vykazuje odlišnou tendenci. Máme-li se předně vyjádřit záporně, zaprvé již neusiluje o to, aby podala zprávu o události naléhavého významu, neboť celý děj je vytvářen přeskokováním od události k události a určitým způsobem se uzavírá teprve na konci. A zadruhé se již nesnaží tento příběh ztvárnit tak, aby vyvolala dojem reálného děje, nýbrž ustavičně pracuje se zázračnem.

První formu nazýváme *novelou* a řadíme ji k umělým formám, druhou nazýváme *pohádkou* a tvrdíme, že se jedná o jednoduchou formu. Anebo abychom ještě jednou použili terminologii Jacoba Grimma: o první formě prohlašujeme, že náleží k umělé poezii, jež je „vytvářena“, v případě druhém se jedná o přirozenou poezii, jež se tvoří „sama ze sebe“.

Je jasné, že tento rozdíl nelze vyvodit ze způsobu, jak se s těmito formami od 16. století zacházelo v západoevropských literárněhistorických souvislostech. Jak novela, tak pohádka má své autory. S novelou jsou spjata jména jako Boccaccio, Sacchetti, Bandello, s pohádkou Straparola, Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy či Wieland.

Stejně tak nemůžeme tvrdit, že pohádky prokazatelně kolovaly v lidovém podání a teprve z ústní lidové slovesnosti přešly do literatury, kdežto novely jsou dílem fantazie jejich vydavatelů. Abychom zůstali u Boccaccia, víme, že přinejmenším devadesát z jeho sta novel již bylo zpracováno v jiných literárních dílech, nadto víme, že většinu z nich si nepřečetl v indických, arabských či latinských pramenech, nýbrž že se k němu dostaly z ústního podání, že je poznal jako posluchač.

Nesouhlasíme však s Wielandem, že se v obou případech jedná o umělé literární formy, že novela vyjadřuje pouze *jeden* lidský sklon k přirozenosti a pravdě, zatímco v pohádce se v náležitém poměru mísí dva lidské sklony: k přirozenému a pravdivému a zároveň k zázračnému. Hodláme-li obhájit naše tvrzení, že máme před sebou zásadní rozdíl forem, musíme místo toho být schopni tento rozdíl odvodit z formy samé, nezávisle na soudobé literární situaci.

Porozhlédneme-li se po rozličných novelách, objeví se před námi nekonečná různorodost událostí všemožného druhu. To, co je jim společné, je způsob ztvárnění. Dále vidíme, kterak další události, jestliže odpovídají podmínkám a je v nich přítomna jistá naléhavost, mohou být neustále ztvárňovány tímto způsobem, a tím se stát novelami. Boccaccio příběhy a události tohoto druhu přebíral z literárního podání, víme však, že je zrovna tak možné si počínat svobodně a naši formu novely vztáhnout na libovolnou část světa a že vždy, když tak učiníme, bude tato část ztvárněna jako novela. Ještě dále: víme, že naše svoboda je tak značná, že s pomocí obrazotvornosti můžeme vytvořit literární útvar, který bude tuto část světa, i když se od ní oddělí, v této formě samostatně reprezentovat.

Porozhlédneme-li se po rozličných pohádkách, rozeznáme i zde množství různorodých událostí, u nichž se také zdá, že je jim společný určitý způsob ztvárnění. Pokusíme-li se však tuto formu stejným způsobem vztáhnout ke světu, okamžitě zjistíme, že je to nemožné. Ne proto, že v pohádkách musí být události zázračné, zatímco ve světě nejsou, nýbrž proto, že události, jak je nalezneme v pohádce, jsou myslitelné pouze v pohádce. Stručně řečeno: můžeme bez okolků vztáhnout svět na pohádku, ale ne pohádku na svět.

Zaměříme-li se na účinek novely, vidíme, jak tvořivým způsobem vniká do světa, formuje část tohoto světa, váže ji k sobě tak, že tato část světa je v této formě definitivně a nezrušitelně reprezentována.

Hovoříme-li o účinku pohádky, vidíme, že v první řadě utváří sama sebe, připravena pojmut do sebe v této podobě svět.

Můžeme shrnout následovně: jak novela, tak pohádka je formou. Formativní zákonitost novely je však taková, že můžeme jejím prostřednictvím závazně utvářet všechny zápletky, tradované, skutečné nebo vymyšlené, pokud je v nich přítomen společný rys naléhavosti. Formativní zákonitost pohádky je oproti tomu taková, že kdykoli ji konfrontujeme se světem, svět se promění *podle principu vlastního a příslušejícího jen této formě*.







## V.

To, co zde tvrdíme o pohádce a novele, však můžeme zevšeobecnit: jedná se o rozdíl mezi jednoduchou formou a umělou formou vůbec. Právě tento rozdíl měl na mysli Jacob Grimm. Tam, kde se v našem pojetí forma vztahuje ke světu, tvořivým způsobem do něj vniká, závazně utváří jeho část, jež je organizována na základě jednoho společného rysu, hovoří o *vytváření*. Tam, kde naopak necháváme svět vstoupit do formy, jež se řídí podle principu vlastního a příslušejícího jen této formě, v níž se svět proměňuje na základě této formy, tvrdí, že se tato forma tvoří *sama ze sebe*. Ve shodě s ním uznáváme zásadní rozdíl mezi jednotlivými formativními zákonitostmi, na rozdíl od něj však nepřipouštíme, že by jedna forma měla náležet minulosti, druhá přítomnosti. Kdyby toto platilo, pak bychom jednu mohli pozorovat, druhou však pouze sbírat. K tomuto důsledku dospěl také Grimm. Podle našeho mínění jsou obě formy nezvratně a všestranně účinné a patří k prvořadým úkolům literární vědy prozkoumat jak jejich rozdíly, tak podobnosti.

Pokud budeme ještě chvíli hovořit o liniích, v nichž se novela a pohádka pohybují, zjišťujeme následující: novele, jež zpracovává část světa, záleží na tom, přetvořit v tomto závazném zpracování vše *ustáleným, zvláštním a jedinečným* způsobem. Naopak v pohádce, jež se otevřeně staví proti světu a pojímá svět do sebe, si svět i v přetransformované podobě zachovává svou *proměnlivost, všeobecnost* a to, co nazýváme *neustálostí*.

Opět můžeme dodat, že tato věta platí nejen pro novelu a pohádku, ale i obecně pro umělou formu a jednoduchou formu. Lze též připomenout, co jsme řekli o vztahu kazuistiky a umělé formy.

Zaměříme-li se v první řadě na *řeč*, můžeme prohlásit, že *řeč* v umělé formě se snaží být natolik ustálená, zvláštní a jedinečná, až si ji nakonec dokážeme představit jedinečně jako *řeč* jednotlivce, jenž je díky nespornému nadání schopen dosáhnout definitivního zpracování nejvyšší závaznosti jen zde a jen tímto způsobem, a tomuto spojení nadto propůjčí ustálenou, zvláštní a jedinečnou osobitost. Jinými slovy, umělá forma je nakonec realizovatelná pouze prostřednictvím *básníka*, přičemž básníkem samozřejmě nemíníme tvůrčí, ale konající sílu.

Proti tomu v jednoduché formě zůstává *řeč* proměnlivá, všeobecná a neustálá. Říkáme, že pohádku, pověst či legendu můžeme znovu vyprávět „vlastními slovy“. Že hranice těchto „vlastních slov“ jsou leckdy značně úzké, jsme viděli v případech rčení, přísloví a také u hádanky. I pro legendu, pověst a pohádku však platí, že kdybychom změnili či vypustili to, co jsme nazvali *řečovým gestem*, forma by vždy ztratila svou platnost. Nicméně ve vyprávění vlastními slovy se skrývá něco pravdivého, ovšem nikoli tehdy, pokud slova, v nichž se jednoduchá forma realizuje, jsou slova jednotlivce, pokud z pozice bezprostřední konající síly směřuje formu k jedinečné realizaci jednotlivce, který jí nádavkem propůjčuje svou osobitost, nýbrž tehdy, když je zde konající silou *řeč*, v níž se forma vždy může realizovat. Jak u umělé, tak i u jednoduché formy můžeme hovořit o „vlastních slovech“, v případě umělé formy však máme na mysli *vlastní slova básníka*, jimiž je forma jedinečně a definitivně uskutečněna, u jednoduché formy pak *vlastní slova formy samé*, v nichž se může uskutečňovat vždy znovu tímž způsobem.

Co jsme zde demonstrovali na řeči, lze rozšířit na vše, co je společné oběma formám, na postavy, dějiště, události. Nehodláme zabíhat do podrobností, postačí, když



prohlásíme, že i ony si v jednoduché formě zachovávají charakter proměnlivosti, všeobecnosti a neustálosti — postavte vedle sebe princeznu z pohádky a princeznu z novely a poznáte ten rozdíl.

Použili jsme častokrát slova aktualizace a také tento pojem je možné užít pro obě formy. Neboť je zcela představitelné, že tatáž část světa je v umělé formě zpracována jiným básníkem. Ale dále opět vidíme, že i v tomto zpracování je zjevná snaha být ustálený, zvláštní a jedinečný a že oproti tomu aktualizace jednoduché formy znovu poukazuje na proměnlivost, všeobecnost a neustálost formy samé.

Tímto posledním tvrzením jsme se ale nyní vrátili k literárněhistorické situaci, jež nastala poté, co se v západoevropské literatuře objevila pohádka a již můžeme popsat následovně: tovaryšstvo básníků a spisovatelů, věnující se po staletí umělým formám, věří, že musí a může jednoduchou formu aktualizovat tímž způsobem, jako aktualizuje své umělé formy. Bezpočet novelistů se pokouší zacházet s pohádkou jako s novelou, zpracovat ji stejným způsobem, ztvárnit ustáleně, zvláštně a jedinečně, propůjčit jí svou osobitost. Zjistit, co se potenciálně může stát a co se občas stává, když se v literatuře spojí určitá jednoduchá forma s umělou formou, krátce, co z takového křížení může vzejít, je prvořadým úkolem literárněvědného výzkumu, který si zde nemůžeme dovolit. Na tomto místě můžeme pouze říci, že se v takovém případě jednoduchá forma tomuto spojení brání, že se přetvoření tímto způsobem vzpírá, že zůstává sama sebou. Brání se tak silně a zůstává stále stejnou, že vzdor nepočítaným předělvkám a posunům rozumní mužové nadaní citem pro řeč a formu jako Herder nebo Grimmové rozpoznali, co je v této směsi hybridní a neslučitelné, rozpoznali čistou jednoduchou formu a vydělili ji, jak nám ukázali ve sbírce písní *Stimmen der Völker in Liedern (Hlasy národů v písních)* či v pojmech přirozená a umělá poezie.

Tím jsme se znovu dostali k poslednímu dějství korespondenčního sporu mezi Jacobem Grimmem a Arnimem. Vždy, když je jednoduchá forma aktualizována, vydá se směrem, který může vést k definitivnosti, jež je koneckonců vlastní umělé formě, míří k ustálenosti, zvláštnosti a jedinečnosti a vzdává se přitom něčeho z proměnlivosti, všeobecnosti a neustálosti. Toho jsme si již všimli, když jsme probírali vztah legendy k životopisu, pověsti k sáze a mýtu k mytickému vyprávění. Sem směřuje výtky, kterou činí Arnim Jacobu Grimmovi, když říká: „Už Vám nevěřím [...], že jsou Vaše *Pohádky* zapsané tak, jak se k Vám dostaly.“ Řečeno pomocí našeho pojmosloví: každá aktualizace odvádí od toho, co jednoduchá forma usiluje poskytnout. Na to Grimm odpovídá: „Dostali jsme se k otázce věrnosti podání,“ načež používá metaforu oloupaného vajíčka. To by převedeno do naší terminologie znamenalo: aktualizaci se nelze vyhnout, avšak tato aktualizace musí nanejvýš bezprostředně odkazovat na jednoduchou formu jako takovou a co nejméně směřovat k ustálenosti, zvláštnosti a jedinečnosti umělé formy.

Proto se Jacob Grimm odmítal zabývat pohádkou, jak byla zachycena v literatuře, místo toho zamířil mezi lid. Do jaké míry jsou *Pohádky* bratří Grimmů v tomto smyslu „věrné“ a do jaké míry jsou přece jen ovlivněny literárními předchůdci z 18. století, musí doložit zvláštní výzkum. I na základě toho, jakou podobu nakonec získaly *Pohádky* bratří Grimmů, je však zjevné, že *Jacob Grimm pohádku uznal za jednoduchou formu*.



## VI.

Řekli jsme, že v pohádce se svět proměňuje podle principu vlastního a příslušejícího jen této formě. Tento princip jsme ve všech jednoduchých formách označili jako duševní aktivitu. Hodláme tak učinit i zde a nyní se pokusíme určit duševní aktivitu pohádky.

Je zajímavé, že kdykoliv se v dějinách literatury, jak jsme je vylíčili, pohádka a novela staví proti sobě nebo vedle sebe, se zdůrazňuje se zvláštní zálibou, že pohádka je moralistní vyprávění. Netřeba zacházet do podrobností, postačí, když připomeneme, že Perrault svá vyprávění nazval *Příběhy čili vyprávění z dávných dob s naučeními*, že každá pohádka je vskutku zakončena rýmovanou moralitou a že se v předmluvě prohlašuje: „Všude se odměňuje ctnost a trestá nepoctivost. Tato vyprávění chtějí ukázat, jaký užitek přináší být poctivý, trpělivý, rozvážný, pracovitý, poslušný [...] a jaké má neblahé následky, když člověk takový není. Jakkoli nejsou tyto příběhy nic než lehkovážná a podivná dobrodružství (*aventures*), jsem přesvědčen, že v dětech vzbudí touhu podobat se těm, kteří zde dojdou štěstí, a současně bázeň z neštěstí, jež postihne hříšníky za jejich zlé skutky. [...] Vyprávění jsou jako zaseté zrno, nejprve z nich vzejde radost i starost, z níž však poznovu rozkvete snaha konat dobro“ [*Les contes de Perrault en vers et en prose*, 1875 [1694], s. 7].

Na první pohled zde odhalíme jistý protimluv: jestliže jsou vyprávění lehkovážná (*frivole*), jak mají do srdcí mládeže zasít zrno dobra? Jestliže jsou podivná (*bizarre*), jak se na nich mají doložit pevně daná životní pravidla? Pokud se podíváme pozorněji, všimneme si arci, že zde jisté postavy dojdou štěstí, avšak je více než sporné, do jaké míry se zde zrovna odměňuje ctnost a trestá nepravost. Vezměme si takového *Kocoura v botách*. Z čeho vyplývá, že je mlynářův syn poctivý, trpělivý, rozvážný nebo pracovitý? Poslušný jistě je, neboť udělá vše, co mu kocour přikáže. A tento kocour sám: od začátku až do konce lže a podvádí, ba i jiné nutí přemlouváním a hrozbami ke lži, nakonec sežere kouzelníka, jenž mu způsobil pramalé či vůbec žádné neštěstí. Je snad Šípková Růženka příkladem obzvláštních ctností, anebo princ, který bez velkých okolků hubičkuje spící dívky? Ani Paleček a Červená karkulka se mi nezdaří být bezvýhradně ctnostnými hrdiny. Na druhou stranu však nemůžeme říci, že by na nás lstivý kocour nebo lehkovážný princ působili nemorálně.

Třebaže pohádkové postavy a příhody nepůsobí ve vlastním smyslu morálně, přece jen nelze popřít, že poskytují určité uspokojení. A toto uspokojení nespočívá ani tak v tom, že by zde bylo současně uspokojováno naše „tíhnutí k zázračnu“ a „láska k přirozenosti a pravdě“, jako spíš v tom, že v těchto vyprávěních vše dopadne tak, jak by podle našeho cítění na světě *nutně mělo* dopadnout.

V *Kocourovi v botách* před sebou máme chudého mlynářova syna. Je postaven do opozice vůči svým bratrům, oba zdědili něco cenného: mlýn a osla. On sám oproti tomu dostal něco bezcenného: kočku. Tato skutečnost či tento stav nejsou samy o sobě nemorální, přesto v nás však vyvolávají pocit nespravedlnosti a pocit, že tato nespravedlnost musí být napravena. V průběhu vyprávění je tento pocit uspokojen, a sice tak, že právě ono bezcenné, kočka, se stává prostředkem nápravy a že štěstí znevýhodněného syna nakonec přesahuje štěstí jeho bratrů, stejně jako bylo zpočátku ve srovnání s nimi nepatrné. Samozřejmě se nejedná o etiku ve filozofickém smyslu slova. Nikde se neříká, co a kdo je ctný, co a kdo ne. Neznamená to, že je mly-



nář zlý, když se staršími syny zachází lépe než s nejmladším, ani oba bratři nejsou v této pohádce horší než třetí. To vše neznámá nic jiného, než že náš smysl pro spravedlnost vinou určitého stavu či události zakolísal a nyní je pomocí sledu dalších událostí a neobyčejného dění uspokojován a opět uváděn do rovnováhy. O něco ostřeji je situace předvedena v Popelce, kde proti chudé dívce stojí zlá macecha a dvě zlé nevlastní sestry, ale i zde je spíše než samotná zloba příbuzných zdůrazňována nespravedlnost. A uspokojení, jež nakonec pocítujeme, neplyne ani tak z toho, že je pilná, poslušná a trpělivá dívka odměněna, jako spíš z toho, že celý děj odpovídá očekávání a požadavkům, jež klademe na spravedlivý svět.

Toto očekávání, jak by vše vlastně mělo na světě dopadnout, se nám zdá být pro formu pohádky určující, jedná se o duševní aktivitu pohádky. Perrault a jiní jistě správně upozorovali, že je tato forma „moralistní“, avšak není moralistní ve smyslu filozofické etiky. Řekneme-li ve shodě s Kantem, že etika odpovídá na otázku: „Co musím učinit?“, a že náš etický soud proto určuje hodnotu lidského jednání, pak by sem pohádka nepatřila. Řekneme-li však, že mimoto existuje etika, jež odpovídá na otázku: „Jak má vše na světě nutně dopadnout?“, a etický soud, jenž není zaměřen na *jednání*, nýbrž *děni*, pak uvidíme, že tohoto soudu se ve formě pohádky zmocňuje řeč.

V protikladu k filozofické etice, etice jednání, nazývám tuto etiku *etikou dění*, respektive *naivní morálkou*, přičemž slovo naivní užívám v téměř významu jako Schiller, když hovoří o naivním básníkovi. Náš naivně etický soud je soudem citovým. Není estetický, poněvadž k nám hovoří apodikticky a kategoricky. Není ani utilitaristický, ani hédonický, jeho měřítkem není ani užitek, ani libost. Stojí mimo náboženství, neboť je nedogmatický a nezávislý na Božím řízení. Jedná se o čistě etický, a sice absolutní soud. Máme-li na základě toho definovat naši formu, můžeme říci, že v pohádce je obsažena forma, v níž je dění, sled věcí, seřazeno tak, aby dokonale odpovídalo požadavkům naivní morálky, tedy aby dle našeho absolutního citového soudu bylo „dobré“ a „spravedlivé“.

Pohádka jako taková stojí v nejvyhraněnější opozici vůči tomu, co jsme uvyklí ve světě reálně sledovat. Zde sled věcí zřídka odpovídá požadavkům naivní morálky, většinou není „spravedlivý“ — pohádka se tedy staví proti světu „skutečnosti“. Avšak tento svět skutečnosti není svět, v němž by věcem byla přiznána všeobecná platnost, nýbrž svět, v němž dění protirečí požadavkům naivní morálky, svět, jež naivně pocítujeme jako nemorální. Můžeme prohlásit, že duševní aktivita zde působí dvěma směry, na jednu stranu negativně uchopuje a chápe svět jako skutečnost, jež neodpovídá etice dění, na druhou stranu pozitivně utváří jiný svět, v němž jsou všechny požadavky naivní morálky splněny.

Tento naivně nemorální, tento „skutečný“ svět, jenž je zde negován, nazýváme *tragickým*, přičemž ani zde nemáme na mysli estetický soud, nýbrž soud, jenž k nám hovoří kategoricky a apodikticky, tedy citový soud. Tragický znamená, jak bylo onehdy stručně, avšak velmi trefně řečeno: když musí být, co je nemožné, anebo: když nemůže být, co je nutné. Tragický, můžeme zde prohlásit, je rozpor mezi světem, pocítovaným jako naivně nemorální, a našimi naivně etickými požadavky na dění.

Dalo by se očekávat, že z tohoto dvojité orientovaného působení duševní aktivity vzejdou také dvě formy, že vedle formy, v níž je sled věcí seřazen tak, aby dokonale



odpovídal požadavkům naivní morálky, nalezneme formu, v níž bude koncentrován naivně nemorální svět. Zkrátka, že musí existovat něco jako antipohádka. Skutečně takový případ existuje. Vezmeme-li příběh o Héře a Leandrovi, kteří se nemohou sejit, poněvadž je dělí příliš hluboká voda, a nakonec umírají, anebo příběh o Pýramovi a Thisbé a lvu, pak máme před sebou zjevné aktualizace této jednoduché formy. Odpovídají světu tragiky, tragický sled věcí je zde koncentrován do řečového gesta jako *příliš hluboká voda* nebo *lev*, jež v sobě nese odloučení a smrt. Nebylo by obtížné nalézt větší počet těchto antipohádek, případně — řečeno pomocí *contradictio in adjecto* — těchto *tragických pohádek*. Obzvláště hojně se mi zdají být právě ve starověku, zrovna tak se objevují v keltském prostředí. Že tato forma není jako taková uznávána, a tím pádem nemá žádný název, spočívá zaprvé v tom, že se v novějších dobách — jak bylo patrné z našich příkladů — většinou smísila s umělými formami a je nám přístupná jen v této aktualizaci, a za druhé v tom, že tuto jednosměrně působící formu potlačila druhá forma, jež vychází z duševní aktivity naivní morálky a jež jako celek působí dvěma směry. Když už jsme se dostali k umělým formám, pak vidíme, že je nutné i tragickou pohádku odlišovat jako jednoduchou formu.

Právě forma pohádky je formou, v níž duševní aktivita působí dvojím způsobem, formou, v níž se tragično předvádí, ale také se zde ruší. Vyplývá to již ze skladby skutečností a událostí. S oblibou jsou vybírány stavy a jevy, jež odporují našemu vnímání spravedlivého dění: chlapec zdědí méně než jeho bratři, je mladší a hloupější než lidé kolem něj, chudí rodiče se zbaví svých dětí, anebo nevlastní rodiče s dětmi špatně zacházejí, ženich je odloučen od své nevěsty, lidé upadnou do tenat zlých duchů, musí splnit nadlidsky těžké úkoly, uprchnou, jsou pronásledováni. Ale v průběhu děje se toto vše vždy zruší, dopřeje se k závěru, který odpovídá našemu chápání spravedlivého děje. Špatné zacházení, podceňování, hřích, vina či svévole se v pohádkách objevují jen proto, aby postupně byly s definitivností zrušeny a prostřednictvím naivní morálky vyřešeny. Všechny chudé dívky nakonec dostanou svého prince, všichni hloupí a chudí mládenci svou princeznu, ano, i smrt, jež určitým způsobem představuje vrchol naivní nemorálnosti, se v pohádce ruší: „Jestli neumřeli, žijí podnes.“ —

Z této vnitřní stavby pohádky vyrůstá morální uspokojení, o němž jsme hovořili. Jakmile vstoupíme do světa pohádky, negujeme svět skutečnosti, pocítovaný jako nemorální.

Tato negace je provedena do nejmenších detailů. V první řadě lze na jejím základě vysvětlit onu přítomnost zázračna, kterou už básníci, již se zabývali pohádkou, označovali za její rys. Tam, kde v duševní aktivitě skutečně znamená naivně nemorální, se žádná událost nesmí podobat skutečnosti. Tak vzniká zjevný paradox, který tvoří vlastní základ pohádky: *zázračné není v této formě zázračné, nýbrž samozřejmé*. Pohádku zde můžeme srovnat s legendou. V jejím případě byl *zázrak* jediným přípustným potvrzením ctnosti, jež se projevila tím, že se zhmotnila. V pohádce je *zázračno* jedinou přípustnou zárukou, že bude nemorálnost skutečnosti zrušena. Tak, jak jsme teprve na základě zázraku definovali legendu jako takovou, jak je pro ni zázrak nutný a samozřejmý, je teprve na základě zázračna pochopitelná pohádka. Není žádný zázrak, že chudě oděná Popelka dostane nejkrásnější šaty nebo že sedm kůzlátek opět vyskočí z vlkova břicha, to je přesně to, co očekáváme, čeho se po formě dožadujeme, zázrak, to jest v této formě nesmysl, by byl, kdyby se tomu tak nestalo, čímž by pohádka a její svět ztratily svoji platnost.





Druhá vlastnost, již jsme v pohádce rozpoznali, se vysvětlí stejným způsobem. Dějiště leží „ve vzdálené zemi za sedmero horami“, čas je „dávno, pradávno“, čili dějiště je všude a nikde, čas pořád a nikdy. Jakmile pohádka získá příznaky historičnosti — a to se občas stává tehdy, pokud se setká s novelou —, ztratí část své síly. Historická dějiště, historický čas se přibližují nemorální skutečnosti, ničí sílu samozřejmě a nutně přítomného zázračna.

Totéž platí o postavách, také ony musí požívat bezpečné neurčitosti, o niž se roztríští nemorální skutečnost. Kdyby princ v pohádce nesl jméno historického prince, byli bychom okamžitě odvedeni od etiky dění k etice jednání. Už bychom se neptali: „A co se s tím princem stalo?“, nýbrž bychom se ptali: „Co ten princ udělal?“, a s tím už by se dostavily pochybnosti o této nutné přítomnosti zázračna. Stejně tak je tomu i s oněmi bytostmi, jež v pohádce hrají tak důležitou roli, že jí ve Francii a Anglii propůjčily název: s vílami a jim příbuznými strašidly a obry. I oni jsou zjevný výtvar duševní aktivity, kterou reprezentují v obou směrech. Strašidlo, netvor, lidožrout, ježibaba reprezentují směřování k tragičnu, víly pomocnice a vše, co k nim patří, jsou se svými kouzelnými dary naopak nejjistější prostředek, jak uniknout skutečnosti. Oba druhy bytostí jsou zázračné, v obou případech se však nejedná o skutečně jednající postavy, nýbrž realizátory etického dění, které může jeden druh komplikovat, druhý uvádět do souladu s naším citovým soudem. Takto tedy proti našemu Kocourovi v botách nestojí bytost, jež mu způsobila pramalé či vůbec žádné neštěstí a kterou lstivě zahubí, nýbrž prostředek, díky němuž musí dojít k spravedlivé nápravě. Bezcenná kočka, díky níž získá chudý mlynářův syn víc, než mu osud upřel, zde vítězí nad bytostí, která ze své podstaty stojí v cestě spravedlivému ději, štěstí. Poklady zlého kouzelníka nenáleží jemu, patří tomu, kdo na počátku dostal příliš málo.

Konečně k řečovému gestu pohádky. Vzhledem k tomu, jak výrazně se dostává do popředí, a zároveň se právě v něm děj uspořádává do určeného řádu, pokládáme je za vlastní „obsah“ pohádky. Ve folkloristice se zvláštní zálibě těší slovo motiv, jemuž jsme se z dříve uvedených příčin vyhýbali. Existují „pohádkové motivy“, dle nichž se pohádky klasifikují. Již to dokonce zašlo tak daleko, že se tvrdívá, že pohádka prý není nic jiného než vcelku libovolná složenina těchto motivů, že by se mohla takříkajíc rozložit na motivy a opět sestavit z jiných motivů. Netřeba o tom ztrácet příliš slov. Pohádka je dění, dění ve smyslu naivní morálky. Odstraníme-li toto dění s jeho tragickým začátkem, rozvíjením směrem k spravedlnosti, s tragickými překážkami a etickým zakončením, zbude jakási kostra postrádající smysl, jež nám nedokáže poskytnout morální uspokojení a jež může nanejvýš posloužit jako mnemotechnická pomůcka při opětovném utváření formy. S určitostí však můžeme prohlásit, že se toto dění, jež ve svém celku tvoří formu, která vychází z duševní aktivity, samo dále dělí na nedělitelné jednotky, a že tyto jednotky, naplněné celkem a zrozené z celku, jsou zachyceny v podobě jazykového tvaru. Stejně jako jsou v legendě řečová gesta naplněna ctností a zázrakem, v pověsti příbuzností a vším, co s příbuzností souvisí, je tomu v pohádce s tragičnem a spravedlností ve smyslu naivní morálky. Nespravedlnost v tomto smyslu znamená *být hloupý, mít na sobě hadry*, tragično: *přes noc přebrat a roztrdit hromádku nejrůznějšího obilí, vydat se na konec světa, porazit netvora*, spravedlnost: *získat poklad, vdát se za prince*. Avšak toto řečové gesto je neustále naplňováno tím, co ničí nemorální skutečnost, což neustále znamená, stejně jako v případě času, dějiště a postav, nějakým druhem zázračna.



Existuje v pohádce také nějaký předmět či něco hmotného, čím by prostupovala síla formy? Právě proto, že pohádka stojí v opozici k tomu, co jsme uvyklí ve světě reálně sledovat, proto, že je svět pohádky od světa skutečnosti oddělen radikálněji nežli svět jakékoli jiné formy, je nesnadné ve světě, jenž je chápán jako skutečný, a proto je negován, nalézt nějaký předmět, jímž by prostupovala síla formy a který by mohl zastupovat pohádku tímž způsobem jako relikvie formu legendy nebo runa formu hádanky. Přesto se mi zdá, že i zde nastává něco podobného u předmětů, jež pohádka přebírá ze skutečnosti, aby je přetvořila podle zákonitostí zázračna. Když se v Perraultově *Popelce* největší dýně na zahradě promění v kočár, když se myši v díře promění v koně, nebo když v jiné pohádce ořech přestává být ořechem, nýbrž v jádru obsahuje zázračné šaty nebo zlatou slepici s kuřátkem, nepočítal bych toto k řečovému gestu, nýbrž bych raději řekl, že dýně, myši nebo ořech i zde zůstávají předměty skutečnosti, jež jsou podle potřeby naivní morálky neobyčejným způsobem naplňovány zázračnem, takže je již skutečnost nepovažuje za svůj majetek.

Musím však přiznat, že jsem pro předměty tohoto druhu nenalezl žádný název.

Z němčiny přeložil Ladislav Futtera.

Jolles, André: Märchen. In týž: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968 [1930], s. 218–246.