

## O POHÁDKÁCH

Zamýšlím psát o pohádkách, byť jsem si vědom, že je to neuvážené dobrodružství. *Faerie* 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 prosté informací jsem byl stěží víc než jen zvědavý tulák (anebo 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 *Faerie* pomyslí o jeho neomalenosti cokoliv. 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 nepřeberného množství znám.

### POHÁDKA

Co je to vlastně pohádka? Hledat odpověď ve slovníku *Oxford English Dictionary* 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; vydal 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 šíře, 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 ďáblovi.

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 nějací obyvatelé *Faerie*, kteří byli nevelkého vzrůstu (stěží ovšem byli malínci), malý vzrůst však rozhodně nebyl charakteristickým rysem tohoto lidu. Drobná bytost (*elf* či *fairy*) je v Anglii (alespoň se tak domnívám) ve velké míře rafinovaným výtvozem literární obrazotvornosti.<sup>1</sup>

Snad ani není nepřírozené, 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 stéblem 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.<sup>2</sup> Byla to tak či tak záležitost do značné míry literární a svůj podíl na ní měli William Shakespeare a Michael Drayton.<sup>3</sup> Draytonův *Dvůr víl* („*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 *Fialové knize pohádek* („*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. Draytonův *Dvůr víl*, pokud jej 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 střechou  
svá křídla netopýři střou.

Rytíř Pigwiggen jezdí na dovádívém škvoru a své milované, královně Mab, pošle darem náhrdelník z mravenčích očí, dávaje si s ní dostaveníčko v petrklíči. Samotný příběh, vyprávěný vprostřed vši této roztomilosti, je nudným líčením plným intrik a prohnaných kuplířů; chrabry rytíř a roz-zlobený manžel spadnou do bahna a svůj hněv utiší douškem vody z Lé-thé. Bylo by lépe, kdyby Léthé celý ten příběh pohltila. Oberon, Mab a Pig-wiggen 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 ve slovníku *Oxford English Dictionary*. 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 faierie*, tj. „jako by pocházel z *Faerie*“. Gower popisuje mladého šviháka, který se snaží učarovat dívkám v kostele:

Na šesulce kudrnaté  
spona a brož svítí zlaté,  
zeleň listů 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.<sup>4</sup>

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 *Faerie* totiž tkví v tom, že nevypadají vždy tak, jací doopravdy jsou, a odívají se hrdostí a krásou, jakou bychom se rádi pyšnili my sami. Přinejmenším část té kouzelné síly, kterou pro dobro i zlo člověka vládou, tvoří moc zacházet s žádostmi jeho srdce a jeho těla. Královna pohádkové říše, která na svém bělostném koni rychlejším než vítr odvezla Básníka Thomase,<sup>4</sup> přicválala ke Stromu v Eildonských vrších v podobě ženy, byť ženy čarovně krásné. Spenser tedy dodržel tradici, když rytíře ze své *Faerie* 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 nejlustnějšího tématu: pohádek. Řekl jsem již, že pojetí pohádek jako „příběhů o *fairies*“ je příliš úzké.<sup>5</sup> 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 *Faerii*, říši či státu, kde *fairies* přebývají. Ve *Faerii* 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 nepřilíš 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 se odvíjejí odděleně a naše stezky se zřídka sblíhají. I na hranicích *Faerie* je potkáváme jen na náhodných křižovatkách cest.<sup>6</sup>

Definice pohádky – co je, či co by měla být – nezávisí tedy na definici elfů či *fairies* či historickém svědectví o nich, nýbrž na povaze *Faerie*: na oné Nebezpečné říši samotné, na větru, který tam vane. Nebudu se pokoušet ji ani definovat, ani ji přímo popisovat. To udělat nejde. *Faerii* 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 *Faerie* určitý obraz. Nyní řeknu jen toto: pohádka je příběh, který se k *Faerii* vztahuje nebo který s ní zachází, ať už je jeho zásadní smysl jakýkoliv: satira, dobrodružství, moralita, fantazie. Sám pojem *Faerie* lze snad nejpřesněji přeložit slovem Kouzlo<sup>7</sup> – je to však kouzlo s osobitou náladou a mocí, na hony vzdálené hrubým prostředkům lopotického 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 *Pan Gawain a Želový rytíř* („Sir Gawain and the Green Knight“).

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 trpasličích 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 *Faerii* 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 vdčíme Andrewu Langovi a jeho ženě. První z nich se objevila před více než padesáti 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* („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 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, tak silný vždycky byl vliv Charlese Perraulta – od té doby, co byly jeho

*Pohádky matky husy* v osmnáctém století poprvé přeloženy do angličtiny – a podobných vyprávění z nepřeborného bohatství *Cabinet des Fées*, že stále ještě platí, když někoho požádáte, aby vám jmenoval nějakou typickou „pohádku“, že si nejspíš 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 Lilliput* („A Voyage to Lilliput“)? Já tvrdím toto: pohádka to není, a to ani ve znění autorském, ani v té podobě, jak ji „zestručnila“ May Kendallová. Nemá tu co dělat. Obávám se, že sem byla zařazena jen proto, že Liliputáni jsou malí, dokonce malíci – to je také to jediné, čím jsou pozoruhodní. Malý vzrůst je však v zemi *Faerie*, stejně tak jako ve světě našem, pouhou náhodou. Pygmejové nejsou *fairies* o nic blíž nežli Patagonci. Tento příběh nevylučuji 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. Ten příběh vylučuji proto, že nástrojem své satiry, ať je jakkoli důmyslný, patří do kategorie lživých báchorek. Takové příběhy vyprávějí o mnoha divech, 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 historie barona Prášila anebo třeba *První lidé na Měsíci* („The First Men in the Moon“) či *Stroj času* („The Time Machine“). 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.<sup>8</sup> Toto kouzlo vzdálenosti, zvláště pak vzdálenosti v čase, je tu zeslabeno jen samotným nesmyslným a neuvěřitelným Strojem času. Na tomto příkladu nicméně zcela jasně vidíme, proč jsou hranice pohádkového příběhu tak nevyhnutelně nejasné. Kouzlo *Faerie* 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 lživých báchorkách 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 *Faeríí*. Ve snu se uvolňují zvláštní síly mysli. Ve snu člověk někdy může na chvíli vládnout mocí *Faerie*, 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 *Faerie*: 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 přiházejí 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 využitě 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 Carrolle se svým snovým rámečkem a přechody mezi snem a skutečností. Proto (a také z jiných důvodů) nejsou pravými pohádkami.<sup>9</sup>

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* („The Monkey's Heart“), svahilský příběh z Langovy *Fialové 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 *Faerie*: 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 *Faerie* 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* („Reynard the Fox“), nebo *Povídka kněze jep-tišek* („The Nun's Priest's Tale“), nebo *Bratříček králík* („Brer Rabbit“), či jenom *O třech malých prasátkách* („The Three Little Pigs“). Příběhy Beatrix Potterové leží v blízkosti hranic *Faerie*, z větší části však patrně mimo ni.<sup>10</sup> Tato blízkost je dána zejména jejich silnými morálními prvky – mám na mysli morální vnitřní, žádné alegorické *significatio*. *Králík Petr* („Peter Rabbit“), třebaže se v něm mluví o jistém zákazu a třebaže zákazy existují i v zemi *Faerie* (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 své zařazení do „knihy pohádek“ nevdechčí na prvním místě své zábavnosti, nýbrž právě opičímu srdci zapomenutému ve vaku. To bylo pro Langa, který se zabýval studiem folkloru, 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 objevuje:<sup>11</sup> 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 pytli, pod kámen či ve vejci. Na jednom konci zaznamenané historie folkloru 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'Orsinyho papyru. Mladší bratr tam říká staršímu:

Já začaruji své srdce a položím je na květ cedru. Ten cedr bude podtat 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.<sup>12</sup>

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.

## PŮVOD

Také otázka po původu pohádkových prvků směřuje naše pátrání k hlubším problémům. 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 (přinejmenším 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 ze 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 folklorního motivu nebo tvořené v zásadě podobnou kombinací takových motivů jsou „totožné“. Tak se dočítáme, že *Béowulf* je „pouhou verzí *Zeměmužika* („Dat Erdmänneken“)“; že „Černý býk norvéžský („The Black Bull of Norroway“) je *Kráska a zvíře*“, případně „totéž co *Éros a Psyche*“; že norská *Mořská panna* (či keltská *Bitva*

*ptáků* / „The Battle of the Birds“<sup>3</sup> 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 nerozpitvaným kostem děje. Shakespeareův *Král Lear* přece není totéž co vyprávění o Learovi v Layamonově *Brutovi*. Nebo vezměme krajní případ, *Červenou karkulku*: skutečnost, že převyprávěné verze této pohádky, v nichž dívku zachrání 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 já se k němu ještě 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 kvality 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.“<sup>4</sup> I když Dasent 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 ho podává autor či vyprávěč, 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 tuze nepoučený na to, abych k ní mohl přistoupit nějak jinak. Je také ze všech tří otázek, 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 zřetelně co dělat s jistým druhem problému, jaký řeší archeologové či srovnávací jazykozpytci: s 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: a 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.<sup>15</sup> Z těchto tří faktorů je *invence* nejdůležitější a nejpodstatnější, a také (což nepřekvapí) nezáhadnější. 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 vynalezl. 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. Právě tak by se totiž dalo říci, že myšlení je nemoc mysli. Blíže pravdě by bylo tvrzení, že jazyky, zejména moderní evropské jazyky, 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 impulzem pro právě tu schopnost, jež ho stvořila, musel být vynález adjektiva: žádné kouzlo

a žádné zaříkadlo v zemi *Faerie* nemá větší moc. A není to žádné překvapení: o zaříkadlech lze přece vskutku říci, že jsou jen jiným pohledem na adjektiva, jedním slovním druhem v mytické 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 „fantazii“, jak se tomu říká, vzniká ovšem nový tvar, začíná *Faerie*, Člověk se stává lidským stvořitelem.

Základní mocí *Faerie* 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 (ať 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 ve *Faerii* 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 jakékoli 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, a přece však už lidem. A 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 blíž je tzv. „přírodní mýtus“ – či alegorie – velkých přírodních dějů svému předpokládanému

archetypu, tím méně je zajímavý, a tím méně je i mýtem schopným vrhnout sebedméně 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. Bohové mohou získat svou barvu a krásu z nádhery přírody, byl to však člověk, který je pro ně dobyt, 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, tímtež životem jako v pozemském světě králové a sedláci.

Vezměme si příklad něčeho, co vypadá jako jasný 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 chytrém 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, anebo 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,<sup>16</sup> že mytologie a náboženství (v užším smyslu toho slova) jsou dvě odlišné věci, které se navzájem nenávratně propletly, třebaže sama mytologie je náboženského významu téměř prosta.<sup>17</sup>

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 *Faerie* 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. Hovořme-li o historii příběhů a zejména příběhů pohádkových, můžeme říci, že pod Hrncem 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 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 dřívějška, přesto jsem se však odhodlal probrat ji tu znovu (byť je to trochu mimo můj přítomný záměr), neboť ji pravidelně opomíjejí ti, kdo se původem příběhů zabývají.

Co však s tou banánovou slupkou? Nám připadá 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. Anebo 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 staršími postavami a postupy z mytologie a *Faerie* 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 *Faerie*. 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 Hrci. Teď se zmiňuji o zbytcích nejstarších zaznamenaných anglických příběhů ze země *Faerie* (či jejího pomezí), přestože jsou v Anglii samé málo známy, vůbec už nemluvě o proměně medvědího syna v rytířského Běowulfa či vpádu lidožravého obra Grendela do Hróthgárový 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 nepřítelem krále Hróthgára byl Fróda, král Heathobardů. O Hróthgárově dceři Fréawaru k nám přesto doléhá ozvěna zvláštního příběhu, příběhu v severských hrdinských pověstech neobvyklého. Syn nepřítele jejího rodu, Fródův 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 mytické“? Myslím, že nikoli. Historie často připomíná „Mýtus“, protože jsou koneckonců

stejně 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 syčí na ohni tolik mocných přísad – 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 do něj naběračku nenorí docela slepě. Jejich výběr je důležitý. Bozi jsou ovšem jenom bozi, 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, než Ódinu Gótovi, nekromantu, pánu havranů a Otcí padlých. Není divu, že slovo *spell* označuje jak vyprávěný příběh, tak formuli moci nad živými lidmi.

Ale 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 vskutku staré – a už ve starobylosti je půvab. Krásu 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, v sobě nosím 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 *two tusend Johr*. Bez onoho pokrmu a kostí – jichž jsou nyní děti zásluhou umírněných verzí té Grimmovy pohádky ušetřeny<sup>18</sup> – by tato vize byla z velké části ztracena. Nemyslím, že by mi děs té *pohádkové situace*, ať už vycházel z jakýchkoli temných věrouk a praktik minulosti, nějak uškodil. Takové příběhy mají dnes my-

tický či absolutní (nedefinovatelný) účinek, účinek zcela nezávislý na zjištěných srovnávacích folkloru, který jej nemůže ani zničit, ani vysvětlit: takové příběhy otevírají dvířka do Jiného Času, a pokud vejdemo, byť jen na chvílenku, 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 vystrnadit, 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“. <sup>19</sup> Dokonce i když určitá zápoověď v pohádkovém příběhu dává tušit svůj původ v jakémsi tabu, jež platilo před dávnými a dávnými léty, zůstala nejspíš zachována pro svůj velký mytický význam. Tušení onoho významu mohlo být dokonce v jádru některých tabu samotných. Toto neučiníš – anebo ti jako žebřáku bude souzena nekonečná lítost. Vědí to i ty nejněžnější dětské „vyprávěnky“. I Petr Králík nesměl do zahrady, ztratil svůj modrý kabátek a onemocněl. Zamčená dvířka kynou jako věčné Pokušení.

## DĚTI

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 auta, který by začínal: „Tato hračka pobaví děcka 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 rodné 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 nevdají jim, když se s nimi špatně zachází.<sup>20</sup> Nejsou to děti, kdo o tomhle rozhoduje. Děti jako určitá třída – ač je v ni spojuje jen nezkušenost – nemají pohádky ani raději, ani jim nerozumějí lépe než dospělí, a stejně jako pohádky mají rády i 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.<sup>21</sup> Je to rovněž smysl, který by se, myslím, ve velmi raném dětství bez vnějšího podnětu 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, kdy 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 – podle mínění dospělých, často hrubě mylného – vhodné. 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 světničkami a komorami se starým harampádím a v dětské pokoje se mění jen čas od času a místo od místa. Předměty v nich jsou neuspořádané a často zle zřízené, směsice různých údajů, záměrů a chutí; tu a tam však mezi nimi lze nalézt něco nepomíjivého a výtečného: staré, nepřilíh poškozené umělecké dílo, které mohla odložit jen tupost.

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 vedlejší produktem jeho zralých studií mytologie a folkloru, byly však napsány a nabídnuty dětem.<sup>22</sup> Některé z důvodů, které pro to Lang udává, si zaslouží pozornost.

Úvod k první knize celé série hovoří „o dětech, kterým a pro které jsou (pohádky) vyprávěny“. „Představují,“ píše Lang, „mladý věk člověka věrného jeho prvním láskám a mají jeho neobroušenou víru, jeho svěží touhu po zázracích.“ „Je to opravdu tak?“ – 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 zásadně odlišné, třebaže touhu po zázracích nevyčleňuje dospívající lidská mysl hned nebo zpočátku z touhy jako takové. Je celkem zřejmé, že Lang pojmu *víra* používal v jeho běžném smyslu: jakožto víru v to, že něco existuje nebo se může přihodit v reálném (prvotním) světě. Je-li tomu tak, pak se obávám, že Lango va 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 důležité.

Děti jsou samozřejmě schopné *literární víry*, a to ve chvíli, kdy ji vypravěčovo umění dokáže probudit. Ten stav mysli byl nazván „dobrovolným potlačením nevíry“. Tento popis však, zdá se mi, nevystihuje dost dobře, k čemu dochází. Ve skutečnosti jde o to, že se vypravěč ukazuje jako úspěšný „lidský stvořitel“. Vytváří Druhotný svět, do kterého vaše

mysl může vstoupit. Uvnitř onoho světa je to, co vypráví, „pravda“: je to v souladu se 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, anebo když se (s větší či menší ochotou) snažíme nalézt něco dobrého na uměleckém díle, které nás neoslovalo.

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 mysli, a přiklánět se tak na stranu „dospělosti“. Představuji si, že takový je často stav dospělé mysli 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. Zdáni, že tomu tak je, je často iluzí dospělých, kterou vytváří dětská pokora, 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 pravda? – to je ta velká otázka, kterou děti kladou,“ napsal Lang. Ptají se tak, já vím, a není to otázka, kterou lze zodpovědět zbrkle či po-

vrchně.<sup>23</sup> 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 děti rovnou a bez cizí pomoci nedokážou rozlišit mezi záležitostmi fantastickými, zvláštními (tj. vzácnými či vzdálenými skutečnostmi), nesmyslnými a záležitostmi 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* – a o kterých si myslel, že pohádky budou považovat za to, čím jsou pro dospělé romány, 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.“<sup>24</sup> 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 aritmetiku 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 nepřihlížejí 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. Já jsem chtěl vědět. Má víra závisela na způsobu, jakým mi byly příběhy staršími či spisovateli předkládány, nebo na vnitřní

hodnotě příběhu. Nedokáží se ovšem upamatovat, že by kdy má radost z příběhu závisela na víře, že se takové věci „ve skutečnosti“ stát mohly nebo že se 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 střítet 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 Merlinova a Artušova, 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.<sup>25</sup> Drak na sobě měl zřetelně napsáno „Ze země *Faerie*“. Ať už jeho bytost přebývala v jakémkoliv světě, byl to Jiný svět. Fantazie, vytváření či zahlédání Jiných světů, je srdcem touhy po *Faerii*. A já jsem po dracích toužil z hloubky své duše. Přebývajíc v mém bojácném těle, nikdy si samozřejmě nepřála mít je nablízku coby vetřelce v mém poměrně bezpečném světě, v němž kupříkladu bylo možno číst si příběhy s klidnou myslí, prostou všeho strachu.<sup>26</sup> Svět, v němž žila i má představa o Fáfnim, byl ovšem bohatší a krásnější, ať z něj hrozilo nebezpečí jakkoli velké. Obyvatel tichých a úrodných planin se může doslechnout o horách soužených bouřemi a nevyloveném moři a ve svém srdci po nich zahořet touhou. Srdce je silné, třebaže tělo je slabé.

I když nyní cítím, jakou důležitou součást mého prvního čtení pohádky tvořily, musím říci, že jejich obliba u mě tehdy nepřevažovala. Opravdový smysl pro ně se probudil až po těch nepočtených, 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 „dě-



tech“ 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 harpání, které bylo v Evropě poslední doby odklizeno na půdu; a nepřirozeně, zásluhou mylného porozumění pro děti, porozumění, které podle všeho sílí s tím, jak v rodinách ubývá dětí.

Je pravda, že onen věk porozumění pro čas dětství vytvořil některé rozkošné knihy pohádek nebo skoro pohádek (jež za okouzující ovšem považují především dospělí). Stejně tak má ale na svědomí i strašlivé houštiny 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 napodobeniny, 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 hlavicky svých dětských posluchačů do tváří ostatních chytrých lidí – k velké škodě svých *Kronik Pantouflie* („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 zvlášť *zakázal* číst poslední dva příběhy ze své sbírky. To, že se člověk může zabývat pohádkami a přitom spáchat něco takového, 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 *Faerie*, musí mít

6295  
 srdce malého dítěte.“ Tato vlastnost je nutná pro všechna velkolepá dobrodružství, v královstvích menších i mnohem mocnějších, než je *Faerie*. 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* („L'Oiseau bleu“), 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 macech – čehož se Lang zříká: 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 pro jejich ratolesti a svěřence svého vlastního *Prince Prigia* a *Prince Ricarda*.<sup>27</sup> To rodiče a pěstouni označili pohádkové příběhy za *juvenilie*. A toto je malý vzorek falšování hodnot, ke kterému dochází.

6295  
 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.

Nerozdělujeme lidský rod na Eloie a Morloky: na hezounké dětičky – „elfy“, jak je často slabomyslně nazývalo osmnácté století – s 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, 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 nebytí chlupci, kteří nikdy nevyrostli, 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 veličiny: *Fantazii*, *Obnovu*, *Únik* a *Útěchu*, tedy takové věci, které děti zpravidla potřebují méně než dospělí. O většině z nich se ovšem dnes velmi běžně soudí, že jsou všeobecně škodlivé. Stručně o nich pojednám, a začnu *Fantazií*.

## FANTAZIE

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 *Imaginace* začala být v technickém, nikoli běžném jazyce často považována za cosi vyššího, než je pouhé vytváření představ, které se připisuje činnosti *Fantazie* (anglickým slovem *fancy*, což je redukováná a zlehčující podoba staršího výrazu *fantasy*): dochází tak k pokusu omezit – a tím jej vlastně používat nesprávně – pojem *Imaginace* na „schopnost dodávat ideálním výtvorům vnitřní konzistenci reality“.

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 nazvána 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 tvoří (či vytváří zdání) „vnitřní konzistence reality“,<sup>28</sup> 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 „neskutčnosti“ (to jest o nepodobnosti Prvotnímu světu) a o nezávislosti na nadvládě vypozerovaných „skutečností“, zkratka a dobře, o fantastičnosti. Nejsm 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 anebo se to o 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 ji 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 seabeměně 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<sup>29</sup> není; s mentálními poruchami, kdy člověk nad sebou ztrácí vládu; 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 reality“ 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, anebo jen pro ozdobu: zůstává toliko bizarní. Každý, kdo zdědil fantastickou schopnost lidské řeči, může říci: *zelené slunce*. Mnozí jsou schopni si je představit nebo je popsat. To však ještě nestačí – i když už třeba jde o něco silnějšího než leckterý „medailon“ či „obraz života“, sklizející literární ocenění.

Vytvořit Druhotný svět, v němž by zelené slunce působilo 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 sebeméně pochodí, 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 ji předbíhat či ji dokonce zbavit vlády.<sup>30</sup> Výsledek je pak často hloupý či morbidní. Je neštěstí, když 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. Toto zlehčování vzniká přinejmenším zčásti 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 přespříliš 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 nesmějí být předstírány. Lidé v kostýmech mluvících zvířat mohou dát vzniknout komedii či věrné nápodobě, Fantazii však nevytvoří. To myslím dobře dokládá nezdar hybridní formy – pantomimy. Čím blíže má k „dramatizaci pohádkového příběhu“, tím je horší. Je snesitelná jen tehdy, když ze zápletky a její fantazie zbude 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 šlo o špičkové kouzelnické číslo. Avšak při tom, jak to bylo provedeno (byť s poměrně vynalézavým osvětlením scény), se nevíra nemusela potlačovat dlouho.

Čtu-li *Makbetha*, přijdou mi čarodějnice ještě snesitelné: v příběhu mají svou funkci a jistý náznak temného významu, i když jsou to zvulgarizované, ubohé představitelky svého stavu. Na divadle jsou téměř nesnesitelné, a byly by zcela, kdybych se neobrnil vzpomínkami na to, jak působí, když se hra čte. Dozvídám se, že bych se na ně díval jinak, kdybych měl mysl té 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 „Fantazií“. To je z této debaty jasné. Rozplynout se, nebo být znehodnocena, takový je pravděpodobný osud Fantazie, pokud se ji pokusí užít dramatik, a to i takový dramatik, jako byl Shakespeare. *Makbeth* je skutečně dílem dramatika, který měl, přinejmenším tentokrát, raději napsat příběh, jestli 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 kouzla – *o viditelné a slyšitelné představení pomyslných lidí v příběhu*. To už je sám o sobě pokus zfalšovat kouzelnickou hůlku. Uvést do tohoto kvazimagického 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.<sup>3)</sup>

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

máte sklon nechápat čisté vypravěčství a podřizovat je omezením divadelních her. Budete například dávat přednost postavám, a to i těm nejhanebnějším a nejhloupejším, před věcmi. O stromech jakožto stromech se toho totiž do divadelní hry vejde málo.

Drama země *Faerie* – 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 obvykle překročí hranice Druhotné víry. Přihlížíte-li dramatu, které má svůj původ ve *Faerii*, pak jste, anebo si myslíte, že jste, tělesně v Druhotném světě. Ta zkušenost může být velice podobná snění a byla a je s ním (patrně) občas (lidmi) směřována. V dramatu pocházejícím z *Faerie* jste však ve snu, který tká jakási jiná mysl, a poznání této znepokojivé skutečnosti vám může uniknout. Zakoušet Druhotný svět *přímo*: ten 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, třebaže si v ní snad mohou dovolit trávit delší čas než umělci lidí. Prvotní svět, Skutečnost, je táž u elfů i u lidí, byť je jinak hodnocena a vnímána.

Pro tento elfí um potřebujeme zvláštní slovo, avšak všechna slova, která dosud byla pro jeho označení použita, byla znejasněna a zmatena s jinými. Po ruce je výraz „kouzlo“: i já jsem jej tu už použil (s. 136), 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, vládnu i elfové, anebo se to o nich říká. Tuto mocnější a ryze elfí schopnost bych pro nedostatek méně sporného výrazu 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 způsobuje, že je svou touhou i směřováním umělecký. Kouzlo pozměňuje, anebo 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 se vnitřně naprosto liší od chtivé posedlosti po sobecké moci, jakkoli se jí může navenek podobat. 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 nejvíc touží a oč nejvíc 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 zákonnost, uvedu zde jen krátký výňatek z dopisu, který jsem kdysi napsal člověku, jenž mýty a pohádkové příběhy označil za „lži“; abych však k němu byl spravedlivý, musím říci, že byl natolik laskavý a zmatený, že vyprávění pohádek charakterizoval jako „šeptání lží skrze stříbro“:

„Můj pane,“ děl jsem, „ač dávno odcizení,  
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 seli 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 nezaťemňuje 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 nevyhléčili. 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, nikoliv 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 schopni rozlišit žaby od lidí, nikdy by nevznikly pohádky o žabích kráľích.

Fantazii lze samozřejmě přehnat. Lze ji pokazit. Lze ji využít ke zlému. Fantazie může dokonce oklamat ty, kdo jí dali vzniknout. Avšak o které z lidských věcí v tomto hříšném světě to neplatí? Lidé nevynašili 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 stvořeni k obrazu a podobě svého Tvůrce.

## OBNOVA, ÚNIK, ÚTĚCHA

O stáří (osob či doby, v níž žijeme) snad platí – jak se často předpokládá –, že zneschopňuje (viz s. 150–51). 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 potrháné či zetlelé)

z přebohatého listoví Stromu příběhů, jímž je vystlán Les dní. Zdá se marné k té spouště 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 rozpoznaným, přestože listí na dubech raší už nekončné generace.

Při kreslení si nezoufáme (anebo 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, anebo 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 temnými 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 – anebo 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 si na ně sáhli 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* či chestertonovská Fantazie. *Mooreeffoc* je fantastické slovo, a přece jej můžete spatřit napsané v každém městě této země. Je to hotelová restaurace, kterou si prohlídíte zevnitř ve skleněných dveřích<sup>b</sup>, 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 pohledem. Takovou „fantazii“ většina lidí shledá docela prospěšnou a látka jí 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 obyčeje a 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 napomáhají 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 na

Fantazii stojí anebo Fantazii obklopují, záležitostech, jejichž 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, Fantazií 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, již 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 (anebo dokonce jen její kritiku) za zradu. A 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 ve svém příběhu o sériově vyráběných elektrických pouličních lampách (natož abyste je stavěli na odív), jde o Únik (v předchozím slova smyslu). Váš postoj však asi (ba téměř určitě) pramení z uvážlivého odporu k tomu tak typickému produktu automatizované doby, která spojuje propracovanost 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: „elektrické lampy se staly trvalou součástí našeho života“, slýcháme. 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 pomíjivá. 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.

Nepřiliš dávno – byť se to může zdát neuvěřitelné – jsem jistého učenec 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 ale, 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 mnohem „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 střezžený 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 rytířským románem) dospěl k zavržení – alespoň implicitně v tomto smyslu, že o „únikové“ literatuře pouze pomlčí – hodnot pokroku, jako jsou továrny, anebo kulometry a bomby, které se zdají být nejpřirozenějšími a nejnevyhnutelnějšími, řekněme dokonce „nejneúprosnějšími“ produkty oněch továren.

„Surovost a ohyzdnost moderního evropského života“ – skutečného života, který bychom měli vítat – „je znakem biologické méněcennosti, nedostatečné či nesprávné reakce na okolní prostředí.“<sup>32</sup> Ten nejšilenější

hrad, jaký kdy vypadl z obrova pytle v divokých keltských přiběžích, 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, anebo ji zavrhnout? Vždyť je zavrhuji i autoři té nejúnikovější formy vši literatury, příběhů science fiction. Tito proroci často předpovídají svět jako jedno velké nádraží s prosklenou střechou (a mnozí po něm podle všeho touží). 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 chlápni, pomstychtiví a chamtiví jako kdykoli předtím, a sny idealistů v těchto přiběžích 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 zlo a krásu pospolu. Strach ze spanilé víly, který prochází dávnými věky, téměř nedokážeme pochopit. A co znepokojuje ještě víc: samo dobro je zbaveno krásy, která mu přísluší. Ve *Faerii* 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, 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 rytířskými romány 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 hla-  
dem, žízní, chudobou, bolestí, smutkem, nespravedlností, smrtí. A i když  
lidé nestojí tváří v tvář takovým těžkým skutečnostem, existují odvěká ome-  
zení, která pohádky umožňují tak trochu překročit, a dávná přání či touhy  
(dotýkající se samotných kořenů fantazie), jež v pohádkách mohou být tak  
trochu uspokojena či utěšeny. Občas jsou to omluvitelné slabůstky a podi-  
vinství: 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 dále a větru nehlučné, jak se obra-  
cejí ve slunci – tedy právě tehdy, když si je představujeme, a nikoli používá-  
me. Jsou i hlubší touhy: například přání mluvit s druhými živými tvory. Na  
této touze, staré jako Pád člověka, je především založena řeč zvířat a podi-  
vných 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“.<sup>33</sup>  
Jasně vědomí onoho odlišení je velmi staré; rovněž tak vědomí, že šlo o od-  
tržení: leží na nás podivný osud a vina. Jiní tvorové jsou jako jiné říše, s ni-  
miž Člověk přerušil vztahy, a vidí je teď jen zvenku a zpovzdáli, jsou s nimi ve  
válce či ve stavu nejistého příměří. Je jen několik lidí, kteří se těší výsadě ces-  
tovat; 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 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, to tedy doufej-  
me! Kdyby tomu tak totiž nebylo, vyprávění by postrádalo smysl, neboť zá-  
sadním způsobem závisí právě na této absurditě. Původ folkloru (či doha-  
dy 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 něm<sup>34</sup> obje-  
vuje 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,<sup>35</sup> k žádné svatbě mezi  
žabákem a princeznou vlastně nedochází: žabák je zakletý princ. A smysl  
příběhu není v tom, že by v žábách bylo lze spatřovat potenciální partnery,  
nýbrž v nutnosti plnit sliby (a to i ty, které mají nesnesitelné následky), zása-  
dě, která spolu s pravidlem o dodržování zákazů prolíná celou *Faeríí*. Toto  
je jedna z not elfijských rohů, a není to 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 *prcháání*. Stejně je tomu ovšem i s jinými příběhy (zejména těmi, které inspirovala věda) a jinými studiemi. Pohádky vytvářejí lidé, a nikoli *fairies*. Lidské příběhy o elfech jsou nepochybně plné Úniků před Nesmrtelností. 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 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):<sup>36</sup> tato radost, která je jednou z věcí, jež pohádkové příběhy dokáží tak báječně vytvořit, nemá ve své podstatě nic společného s „únikem“ ani „prchááním“. 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 osvobození. Popírá obecnou a konečnou porážku (navzdory mnohým dokladům o ní) a v tom je *evangeliem*, poskytujíc prchavý záblesk Radosti, Radosti za hradbami tohoto světa, pronikavě jako hoře.

Je znakem dobré pohádky, jejího vyššího či úplnějšího druhu, že at jsou děje v ní sebedivočejší, její dobrodružství sebefantastičtější nebo sebestrašnější, 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 mají někdy dokonce 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 sebeméně uspěje, nemůže zcela propadnout, ať má jakékoli vady nebo ať je jeho záměr jakkoli nejasný či zmatečný. 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 málo podobá té zvláštní mytické 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 lehkovážnější, neboť má onen napůl uštěpačný úsměv dvorské, rafinované *Conte*.<sup>37</sup> Mnohem mocnější a pronikavější je účinek opravdového vyprávění o *Faerii*.<sup>38</sup>

Když onen náhlý „obrat“ přijde tam, zasáhne nás pronikavý záblesk radosti a touhy, jenž 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.*<sup>39</sup>

## EPILOG

Tato „radost“, kterou jsem určil jako znak pravého pohádkového příběhu (či rytířského románu), 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)<sup>40</sup> je odvozena ze Skutečnosti anebo do ní naopak vplývá. Dosahuje-li opravdu toho, co lze slovníkovou definicí výstižně popsat jako „vnitřní konzistenci reality“, 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 zadostiučinění 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, lidi, způsobem odpovídajícím této stránce (právě tak jako stránkám dalším) jejich podivné povahy. Evangelia v sobě mají pohádkový příběh, anebo příběh větší, který veškerou podstatu pohádek zahrnuje. Obsahují mnohé zázraky – zázraky podivuhodně umělecké,<sup>41</sup> krásné a dojemné: „mytické“ 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 reality“. Není žádný jiný příběh, o jehož pravdivosti by se lidé přesvědčili raději, není 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 obzvláště krásná pohádka byla shledána „prvotně“ pravdivou a její děj historií, aniž by přitom nutně ztratila svůj mytický 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 lidí – a elfů. Legenda a Historie se setkaly a prolnuly.

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 nezrušilo, 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 štědrě 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

- <sup>1</sup> Mám na mysli čas do chvíle, než začal vzrůstat zájem o folklor jiných zemí. Anglická slova, jako například *elf*, byla dlouho pod vlivem francouzštiny (z níž pochází rovněž *fay*, *faerie* a *fairies*). V pozdějších dobách však svým použitím v překladech získaly *elf* a *fairies* mnoho z atmosféry germánských, skandinávských a keltských příběhů a leckteré charakteristické rysy lidu zvaného *huldu-fólk*, *daoine-sithe* a *tylkøyth teg*.
- <sup>2</sup> O tom, že se irské *Hy Breasail* pravděpodobně spolupodílelo na pojmenování Brazílie, srov. Nansen, *In Northern Mists* („V mlhách Severu“), ii, s. 223–230.
- <sup>3</sup> Jejich vliv nezůstal omezen na Anglii. Německé *Elf*, *Elfe* je, zdá se, odvozeno ze *Snu noci svatojánské* („The Midsummer Night's Dream“) ve Wielandově překladu (1764).
- <sup>4</sup> *Milencova zpověď* („Confessio Amantis“), v. 7065 n.
- <sup>5</sup> S výjimkou zvláštních případů, jako jsou sbírky velšských či obecně keltských vyprávění. V nich totiž bývají příběhy o *fairies* či *shee* (z irského *síde*, což znamená *fairies*; pozn. překl.)