

„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 štědře byl obdarován, že se nyní snad může odvážit tušit, že svou Fantazií může vskutku napomáhat rozmanitému obohacování stvoření. Všechny příběhy se mohou stát skutečností, a přece se nakonec, vykoupené, mohou podobat i nepodobat tvarům, jež jsme jim dali, právě tak, jako se Člověk, konečně vykoupený, bude podobat i nepodobat tomu padlému, kterého známe.

POZNÁMKY

- ¹ 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 *tylkoyth teg*.
- ² O tom, že se irské *Hy Breasail* pravděpodobně spolupodílelo na pojmenování Brazílie, srov. Nansen, *In Northern Mists* („V mlhách Severu“), ii, s. 223–230.
- ³ 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).
- ⁴ *Milencova zpověď* („Confessio Amantis“), v. 7065 n.
- ⁵ 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.)

odlišovány coby *fairy-tales* od *folk-tales*, tj. příběhů o jiných divech. *Fairy-tales* či *fairy-lore* pak představují krátká vyprávění o *fairies* či o jejich zásazích do záležitostí lidí. Tento rozdíl je ovšem důsledkem překladu.

- ⁶ To platí i tehdy, jsou-li pouhým výtvozem lidské mysli, jsou-li „skuteční“ jen ve smyslu jisté reflexe jedné lidské vize Skutečnosti.
- ⁷ Viz dále, s. 161.
- ⁸ Míněn neznámý autor *Béowulfa*, verš 111–112.
- ⁹ Základ (nikoli jen využití) jejich „zázraků“ je satira, výsměch nerozumu. A „snový“ prvek není jen pouhým mechanismem úvodu a zakončení, nýbrž neodmyslitelnou součástí děje a proměn. Toho si děti, pokud je necháme být, povšimnou a přijmou to za své. Ovšem mnoha dětem je, tak jako kdysi mně, *Alenka* předkládána jako pohádka, a dokud toto nedorozumění trvá, pocítují i nechuť k snovým prvkům. V *Žabákových dobrodružstvích* („The Wind in the Willows“) není o žádném snu ani zmínka. „Krtěk pracoval po celé ráno velmi pilně, zabývá se jarním úklidem svého malého domku.“ Tak tento příběh začíná a ve stejné správném tónu také pokračuje. Tím pozoruhodnější je, že A. A. Milne, velký obdivovatel této výtečné knihy, v předmluvě ke své zdramatizované verzi příběhu použil „výstřední scény“, v níž si dítě telefonuje s narcisem. Anebo to možná až zas tak pozoruhodné není, neboť vnímavý obdivovatel (na rozdíl od obdivovatele velkého) by se o dramtizaci takového příběhu nikdy nepokusil. Tak lze předvádět přirozeně jen jednodušší přísady vyprávění, jako je pantomima či satirická bajka. Ona hra, jakožto nižší forma dramatu, poskytuje zábavu v únosné míře, a to zejména těm, kdo nečetli knihu. Nicméně některé děti, které jsem na *Žabáka z Žabiho hrádku* („Toad of Toad Hall“) vzal, si jako zásadní vzpomínku odnesly pocit nevolnosti ze začátku představení. Jinak vzpomínaly raději na knihu.
- ¹⁰ Oněm hraničním nejbliže je nejspíš *Gloucesterský krejčík* („The Tailor of Gloucester“). *Paní Tiggywinklová* („Mrs. Tiggywinkle“) by patrně byla stejně blízko, nebýt onoho naznačeného řešení prostřednictvím snu. Ke zvířecím povídkám bych radil i *Žabákova dobrodružství*.
- ¹¹ Takovými pohádkami jsou například *Obr, jenž neměl srdce* („The Giant that had no Heart“) z Dansentových *Popular Tales from the Norse* („Lidové příběhy Severu“), či *Mořská panna* z Campbellových *Popular Tales of the West Highlands* („Lidové příběhy západní Vysočiny“; č. IV, srov. také č. I); méně zřetelně pak *Křišťálová koule* („Die Kristallkugel“) bratří Grimmů.
- ¹² Budge, *Egyptian Reading Book* („Egyptská čítanka“), s. xxi.
- ¹³ Srov. Campbell, op. cit., sv. I.
- ¹⁴ *Popular Tales from the Norse*, s. xviii.

- ¹⁵ S výjimkou obzvlášť šťastných případů, anebo jde-li jen o pár podrobností tu a tam. Je vskutku jednodušší rozmotat jednu nit – událost, jméno, motiv – než vysledovat historii obrazu tvořeného nitěmi mnoha. S obrazem do tkaniva vstupuje nový prvek: obraz je víc než jen pouhý souhrn všech vláken a nelze jej jimi vysvětlit. Právě v tom spočívá vnitřní slabost analytické (či „vědecké“) metody: zjistí mnohé o věcech, které se v příběhu objevují, ale málo či vůbec nic o tom, jaký v něm mají smysl a účinek.
- ¹⁶ Např. Christopherem Dawsonem v *Pokroku a náboženství* („Progress and Religion“).
- ¹⁷ Tomuto tvrzení dávají za pravdu pečlivější a citlivější ze studií o tzv. „primitivních“ národech: totiž o lidech, kteří dosud žijí ve zděděném pohanství, kteří nejsou, jak my říkáme, civilizovaní. Kvapný přehled objeví jen jejich divoké pověsti, bližší pohled případně na jejich kosmologické mýty a jen trpělivost a vnitřní poznání nalezne jejich filozofii a víru: víru skutečně uctívající, jejímž ztělesněním vůbec nemusí být bozi, a pokud ano, pak jen v proměnlivé míře (kterou si člověk často určuje sám).
- ¹⁸ Neměly by být – pokud se ovšem nečeká, až budou mít silnější žaludky.
- ¹⁹ Tyto detaily se samozřejmě do příběhů pravidelně dostávaly proto, že měly vypravěčskou hodnotu, a *to i v dobách, kdy se vyznačovaly praktickým životním smyslem*. Kdybych měl napsat příběh, v němž by byl oběšen člověk, pak by se v pozdějších dobách, pokud by ten příběh přežil (což by samo o sobě bylo příznakem toho, že měl jistou trvalou, a ne jen místní či dočasnou hodnotu), mohlo soudit, že byl napsán v době, kdy se lidé skutečně věšeli. *Mohlo*: soudit by se to v onom budoucím čase nedalo s jistotou. K tomu by budoucí badatel musel přesně vědět, kdy se oběšením usmrcovalo a kdy jsem žil. Mohl jsem si tu událost přece vypůjčit z jiných dob či míst, z jiných příběhů; mohl jsem si ji zcela jednoduše vymyslet. Ale i kdyby ten soud byl shodou okolností správný, ona scéna by se v příběhu ocitla jen proto, a) že jsem si byl vědom dramatického, tragického a hrůzného účinku této události ve svém příběhu, b) že ti, kdo ten příběh předávali dále, cítili onu sílu natolik, že v něm událost ponechali. Vzdálenost v čase, sama starobylost a cizost tématu může později ostří tragédie a hrůzy nabrousit, avšak ono ostří tam musí být od počátku – i dávný elfí brousek je potřeboval. Nejméně užitečná otázka, jakou si přinejmenším literární kritici mohou položit či zodpovědět o Ifigenii, Agamemnonově dceři, tedy zní: Pochází legenda o jejím obětování v Aulidě z dob, kdy se běžně prováděly lidské oběti?
- O výskytu těchto detailů v příbězích jsem užil pouze slova „pravidelně“, protože je možné, že to, co dnes považujeme za příběh, bylo kdysi zamýšleno jako něco jiného: například jako záznam o nějaké skutečnosti nebo obřadu. Mám na mysli skutečný záznam. Příběh, vymyšlený k objasnění obřadu (což byl proces podle některých soudů velmi častý), zůstává v první řadě příběhem. Jako příběh vzniká a přežívá (zřetelně mnohem déle než samotný rituál) jen díky hodnotě svého vyprávění. V některých případech detaily, které jsou nyní nápadné

jen proto, že jsou zvláštní, mohly být kdysi tak všední a opomíjené, že se do příběhu dostaly zcela mimochodem: něco podobného, jako když řekneme, že někdo „smekl klobouk“ nebo „chytil vlak“. Takové běžné detaily však dlouho nepřezijí změnu v každodenních zvycích. A to ani v dobách výhradně ústního podání. V období písma (a rychlého měnění zvyků) může příběh zůstat nezměněn tak dlouho, že i jeho zcela běžné podrobnosti získají na kuriozitě a podivnosti. Právě toto má v sobě většina Dickensova díla. Člověk dnes otevře jeho román, který byl poprvé zakoupen a čten v době, kdy se věci dály v běžném životě přesně tak, jak jsou v něm popsány, a zjistí, že tyto detaily všedního dne jsou našim dnešním zvykům vzdáleny už tak jako doba alžbětinská. To je ovšem zvláštní moderní situace. Antropologové a folkloristé podobné okolnosti v úvahu neberou. Pokud se však zabývají v písmu nezachyceným ústním podáním, tím spíše by si měli uvědomovat, že mají co dělat s útvary, jejichž prvořadým smyslem bylo vystavět příběh a jež přežily především z tétoho důvodu. *Žabí král* („The Frog King“; s. 170) není *Credo* ani příručka totemového práva: je to podivný příběh s jednoduchým mravním naučením.

- ²⁰ U příběhů a jiných dětských vyprávěnek hraje roli ještě něco jiného. Bohatší rodiny si nájímaly k dětem ženy a prostřednictvím těchto chův, jež dosud znaly lidové a tradiční příběhy, jejich „pány“ dávno zapomenuté, se ona vyprávění dostávala k dětem. Je tomu ale již dávno, co tento pramen (alespoň v Anglii) vyschl, kdysi však měl jistý význam. Ani toto však nedokazuje, že by děti měly jakousi zvláštní schopnost přijímat mizející „folklor“. Chůvy jim právě tak dobře (anebo lépe) mohly vybrat obrazy a nábytek.
- ²¹ Pokud je mi známo, děti, které mají raný sklon psát, nijak zvlášť neinklinují k pokusům o pohádkový příběh – pokud to není téměř výhradní forma literatury, která jim byla předkládána. A pokud se o něj přece pokusí, velmi zřetelně se jim nepodaří. Pohádka není snadná. Pokud mají k něčemu blízko, pak je to zvířecí povídka, kterou dospělí s pohádkou často pletou. Nejlepší dětské příběhy, které jsem četl, byly buď realistické (svým zaměřením), anebo v nich vystupovala zvířata a ptáci, kteří byli v podstatě zoomorfními lidskými bytostmi, obvyklými právě ve zvířecích povídkách. Domnívám se, že se tato forma používá tak často především proto, že umožňuje značnou míru realismu – zobrazení událostí a hovorů v rodině, které děti dobře znají. Forma samotná je jim ovšem zpravidla navržena či určena dospělými. V dobré i špatné literatuře, která se dnes malým dětem předkládá, má podivnou převahu. Nejspíš se soudí, že jde dobře dohromady s „přírodopisem“, polovědeckými knihami o zvířatech a ptácích, které rovněž pokládáme za vhodnou duševní potravu pro mladé. To vše ještě posilují medvídci a králíci, kteří téměř vystřídali panenky z pokojíků i těch nejmenších holčiček. Děti často skládají dlouhé a důkladné ságy o svých panenkách. Pokud budou panenky vypadat jako medvědi, stanou se hrdiny oněch ság medvědi – budou však mluvit jako lidé.

- ²² To udělal Lang a jeho spolupracovníci. Což neplatí o většině původních (či nejstarších dochovaných) verzí příběhů v jejich sbírkách obsažených.
- ²³ Mnohem častěji se mě ovšem ptávají: „Byl dobrý? Byl zlý?“ To jest, mnohem podstatnější pro ně bylo odlišit dobré od špatného. To je totiž otázka v dějinách i ve Faerii stejně důležitá.
- ²⁴ Srov. předmluvu k *Fialové knize pohádek*.
- ²⁵ K zoologii a paleontologii („pro děti“) jsem se dostal právě tak brzy jako k *Faerii*. Viděl jsem obrázky žijících zvířat a skutečných (tak mi to aspoň říkali) prehistorických živočichů. „Prehistorická“ zvířata se mi líbila nejméně: žila přinejmenším kdysi dávno a hypotézy o nich (založené na poněkud sporých dokladech) nemohly nezablýsknout fantazií. Ale neměl jsem rád, když se mnou o těchto tvorech mluvili jako o „dracích“. Dodnes dokážu pocítit stejné podráždění jako v dětství, kdy mě příbuzní (nebo knížky, které jsem od nich dostal) poučovali: „sněhové vločky jsou jako kletoty z pohádek“, „... jsou mnohem krásnější nežli kletoty z pohádek“, „divy mořských hlubin jsou skvělejší než pohádková zem“. Děti očekávají, že jim rozdělí, které cítí, ale které nedokáží analyzovat, dospělí vysvětlí anebo že je alespoň uznají, a ne že je budou opomíjet či popírat. Sám jsem byl ke krásám „Skutečného světa“ silně vnímavý, připadalo mi však matoucí směřovat je s divy „Jiného světa“. Byl jsem dychtivý poznávat Přírodu, vlastně dychtivější než číst si ve většině pohádkových knih; nechtěl jsem ale být nucen k přírodním vědám a podvodně vyháněn z *Faerie* lidmi, kteří jako by předpokládali, že skrze jakýsi prvotní hřích dávám přednost pohádkám, ale že ve shodě s nějakou novou věroukou bych měl být veden k zaujetí pro přírodní vědy. Příroda nepochybně znamená studium na celý život či na věky (pro ty, kdo jsou tak nadáni); v člověku je však i cosi, co „Příroda“ není, co se tedy nemusí zabývat jejím studiem a co v ní vlastně nenachází sebemenší uspokojení.
- ²⁶ Děti se často ptají: „Je to pravda?“ právě z tohoto důvodu. Znamená to: „Líbí se mi to, ale je to tak pořádkem? Jsem tady v postýlce v bezpečí?“ A odpověď „V Anglii teď už určitě žádný drak nežije“ je to jediné, co chtějí slyšet.
- ²⁷ Srov. předmluvu k *Fialové knize pohádek*.
- ²⁸ To jest takový, který podněcuje či navozuje Druhotnou víru.
- ²⁹ Toto neplatí o všech snech. Některých se Fantazie podle všeho účastní. Je to ovšem výjimečné. Fantazie je racionální, nikoli iracionální aktivita.
- ³⁰ Například v surrealismu se běžně vyskytuje morbidita a neklid, které v literární fantazii nalézáme tak zřídka. Už samu mysl, jež taková zobrazení vytvořila, lze často podezřívát z morbidity: není to však nutné vysvětlení všech takových případů. Zvláštní rozrušenost mysli může často vznikat právě ze samotného aktu kreslení věcí tohoto druhu. Je to stav svou povahou a vědomím morbidity podobný vjemům při vysokých horečkách, kdy

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

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

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

svéhlavě), se tak ocitá v docela jiném světle. Je možné napsat drama o utrpení oběti radiologického výzkumu, těžko však o radiu samotném. Lze se ovšem zajímat v první řadě o radium (ne radiology) – a právě tak o *Faerii* (ne ovšem týrané smrtelníky). Z prvního zájmu vznikne vědecká kniha, z druhé pohádkový příběh. Drama nezvládne ani jedno.

³² Christopher Dawson, *Pokrok a náboženství*, s. 58, 59. Dále říká: „Veškerá viktoriánská pompa cylindrů a redingotů bezpochyby vyjadřovala to podstatné z kultury devatenáctého století, a proto se s touto kulturou rozšířila po celém světě tak, jak to žádná móda odívání nikdy předtím nedokázala. Je možné, že naši následovníci v ní rozpoznají druh ponuré asyrské krásy, případný symbol nelítostného a velkého času, který ji zrodil; ať tomu však bude jakkoliv, postrádá onu přímou a nevyhnutelnou krásu, již by každé oblečení mělo mít, neboť jí, stejně jako její mateřské kultuře, chybělo spojení s přírodou a právě tak s lidskou přirozeností.“

³³ Nepřítomnost tohoto vědomí je pouhou hypotézou o lidech ztracené minulosti, ať už lidé dneška, pokoření či oklamání, trpí jakýmikoli zmatky. Je právě tak oprávněná jako hypotéza, že toto vědomí bylo kdysi silnější než dnes, což je tvrzení, které je ve větším souladu s tím málem, jež bylo o myšlenkách dávných lidí v tomto směru zaznamenáno. To, že fantastické představy, které smísily lidskou podobu s podobami zvířecími a rostlinnými nebo které zvířatům propůjčily lidské schopnosti, jsou prastaré, samozřejmě nikterak ve prospěch tohoto zmatku nesvědčí. Pokud to vůbec něco znamená, dokazuje to opak. Fantazie nerozostřuje obrysy skutečného světa, protože na nich závisí. V našem západním, evropském světě bylo toto „vědomí odlišení“ v moderní době vlastně napadeno a oslabeno, a to nikoli fantazií, ale vědeckými teoriemi. Tedy ne příběhy o kentaurech, vlkodlacích či zakletých medvědech, nýbrž hypotézami (nebo dogmatickými dohady) přírodovědců, kteří člověka klasifikovali nejen jako „zvíře“ – tato správná klasifikace je pradávna –, ale jako „pouhé zvíře“. Následovalo pokřivení citu. Rozbujela se přirozená láska těch lidí, kteří nejsou ještě tak docela zkaženi, ke zvířatům a lidská touha „ochnout se v kůži“ jiných živých tvorů. A tak teď máme lidi, kteří mají raději zvířata než lidi, kteří litují ovce tolik, že proklínají pastýře tak, jako by to byl vlk, kteří pláčou nad zabitým koněm a urážejí mrtvé vojáky. Nyní, a nikoli tehdy, kdy vznikly pohádky, existuje „nedostatek smyslu pro odlišení“.

³⁴ Nebo ve skupině příběhů.

³⁵ *The Queen who sought drink from a certain Well and the Lorgann* („Královna, jež hledala vodu z jisté studny, a Lorgann“; Campbell, xxxiii); *Der Froschkönig* („Žabí král“); *The Maid and the Frog* („Dívka a žabák“).

³⁶ Slovní zakončení „a pak spolu navěky šťastně žili“ – které se považuje za stejně příznačné pro konec pohádky jako „bylo nebylo“ pro její začátek – je umělé. Nikoho totiž neoklame. Závěrečné fráze tohoto typu jsou jako okraje a rámy obrazů a nelze je považovat

za skutečný konec jakéhokoli zlomku bežešvé Sítě příběhů o nic víc, než lze rám obrazu vizionářské scény považovat za její skutečné okraje či okno za rám Vnějšího světa. Tyto fráze mohou být obyčejné či propracované, jednoduché či extravagantní, stejně umělé a stejně nezbytné jako rámy obyčejné či vyřezávané či zlacené. „A jestli neodešli, jsou tam dodnes...“, „A já na té svatbě taky byl, tančil a zpíval a víno pil...“, „A pak spolu šťastně a spokojeně žili až do smrti.“

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

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

³⁷ Toto je pro Langovu tvůrčí nevyrovnanost příznačné. Na povrchu jde o příběh v duchu francouzské „dvorské“ *conte* se satirickým zvratem a zejména v duchu Thackerayho *Růže a prstenu* („The Rose and the Ring“) – typu, který vzhledem ke své přirozené povrchnosti či dokonce lehkovážnosti nevytváří a ani neusiluje vytvořit něco tak hlubokého; vespod se ovšem skrývá opravdovější duch romantického Langa.

³⁸ Typu, kterému Lang říkal „tradiční“ a kterému ve skutečnosti dával přednost.

³⁹ *O černém byku norvěžském*.

⁴⁰ Neboť ne všechny detaily musejí být „pravdivé“: jen zřídka kdy bývá inspirace tak silná a trvalá, že dá vykynout všemu těstu a nezanechá leccos, co je pouhým přizemním výmyslem.

⁴¹ Umění zde tkví spíše v příběhu samém než v jeho vyprávění, neboť Autorem evangelií nebyli evangelisté.

POZNÁMKY PŘEKLADATELE

^a Autor prvních veršů citovaných v tomto eseji, srov. s. 132.

^b Tj. anglické slovo *coffeeroom*.