

Klíč k pohádce

Současnost literatury pro děti a mládež

Liberec 19. – 20. března 2019

Ed. Tamara Bučková

Liberec: Nakladatelství Bor, ISBN 978-80-85874-93-8.

O průchodech labyrintem pohádek

Hana Šmahelová

Anotace

Pod pojem pohádka se zpravidla zahrnuje tak široká a z hlediska látek a původu velice různorodá směs příběhů, že jejich přirovnání k labyrintu není příliš velkou nadsázkou. Tím víc je potřeba hledat takové přístupy, které v této mnohotvárnosti umožňují vidět zásadní rozdíly, ale i spojitosti. „Průchody“ labyrintem můžeme chápat jako naznačení cest, které vedou právě tímto směrem. První z nich se nabízí ve využití modelu narativní výstavby pohádky, který pro folklorní typ tzv. kouzelných pohádek vytvořil Vladimír J. Propp. Touto metodou lze poměrně přesně určovat proměny syžetů v literárních adaptacích látek, které tvoří historické jádro žánru pohádky a zároveň zdroj hojně využívaný v tvorbě pro děti. Pro orientaci v labyrintu pohádek je neméně důležitý směr naznačený *psychoanalýzou* (Carlem Gustavem Jungem, Marií-Luisou von Franze, Brunem Bettelheimem), která obrátila pozornost k vrstvě symbolů v těchto příbězích a zakotvila tak některé jejich charakteristické prvky v archetypální vrstvě nevědomí. Metoda psychologické interpretace pohádek poskytuje však – na rozdíl od Proppova přístupu, relativně úzké a také argumentačně mnohdy i poněkud diskutabilní východisko. Řešení tohoto problému a zároveň i rozšíření limitů jak Proppova narativního modelu, tak psychologické interpretace, nabízí André Jolles. V jeho výkladu je symbolický potenciál základních pohádkových zápletek (formy) zasazen do souvislostí filozofických. Podle Jollese spočívá jedinečnost pohádek v tom, že jejich forma je výrazem „naivní morálky“, která neguje „tragičnost“ světa skutečného. V tomto pojetí dostává hledaná sjednocující podstata pohádek nejzřetelnější obrysy, v nichž se uplatňuje jak specifika

narativní struktury, tak i její potenciál symbolického vyjádření nejhlubších vrstev bytí. Spojením obou přístupů vzniká metodologický koncept k vymezení pojmu pohádka tak, aby tuto specifickou narativní formu bylo možné odlišit od jiných útvarů.

***Klíčová slova:** folklorní pohádka, psychoanalýza, morfologie pohádky, naratologie.*

V tradičních pohádkách se většina hrdinů hned na začátku vydává na cestu do neznáma – „jdou, kam je nohy nesou“ – aby záhy narazili na překážku. Pokud ji úspěšně zdolají, jejich další kroky už povedou předurčeným směrem k danému cíli. S uvažováním o pohádkách, jakožto jednom z hlavních žánrů literatury pro děti a mládež, je to podobné. V tomto případě je tou první a rozhodující překážkou **otázka, co vlastně slovem pohádka označujeme?** – jaké konkrétní útvary a podle jakých znaků se dají takto pojmenovat? Není to jednoduchá volba, protože tento název zastřešuje neobyčejně pestrou množinu příběhů, v níž najdeme tradiční pohádky Erbenovy a Boženy Němcové vedle Devatera pohádek Karla Čapka, Fimfára Jana Wericha či Královských pohádek Karla Šiktance, ale také Lingvistické pohádky Petra Nikla nebo Malenku Radka Malého; do tohoto namátkového výčtu svým způsobem patří i různé televizní filmové kreaace pohádkových látek - od „šíleně smutných princezen“ přes „princezny ze mlýna“ až po „anděly Páně“.

Tak jako většina překážek, i tato se dá obejít postranními cestami. Dva hlavní a nejčastěji používané směry jsou naznačeny opět v běžně používaných pojmech: **pohádky lidové/klasické** a **pohádky moderní**, od nichž vede ještě odbočka k **pohádkové próze**. Toto rozčlenění se v podstatě opírá o vnější, snadno rozpoznatelné rozdíly, které se týkají například původu (individuální autorská tvorba vs. upravené lidové pohádky), řídí se převahou určitých motivů (civilní prostředí vs. pohádková neurčitost, nadpřirozené prvky, typy postavy apod.). Dlužno dodat, že takový postup má své praktické důvody a je funkční všude tam, kde je třeba poskytnou základní orientaci v nepřehledné produkci, například v knihovnickém systému nebo ve škole.

Pokud však chceme o příbězích zastřešených pojmem pohádka uvažovat **v souvislostech literární tvorby** – současné i minulé – potom nás tyto postranní cesty daleko nedovedou. K tomu, aby bylo možné sledovat a rozpoznávat **charakteristiky žánru v rozmanitosti** nových příběhů, je nejprve třeba vytvořit si představu, v čem ona pohádkovost vlastně spočívá a **čím se pohádka liší od jiných typů fikce** (např. od povídky, novely apod.) – jde tedy o hledání jakéhosi společného jádra příběhů, které jsme si zvykli označovat jako pohádky.

Cesta za odpověďmi na tyto otázky nevede do neznáma. Před více než sto lety ji začali prošlapávat mnozí folkloristé, literární historici, psychologové i filozofové a na jejich poznatky lze v mnoha ohledech navázat i dnes. Platí to zejména pro studie ruského folkloristy Vladimira J. Proppa, který v monografii *Morfologie pohádky / Morfologija skazki* (1928)¹ sestavil **model narativní struktury** tzv. **kouzelné pohádky**. Podle jeho teorie netvoří podstatu pohádek fantastický děj, specifické motivy a postavy, nadpřirozené prvky apod., nýbrž **funkce** a **zákonitost** jejich zřetězení v konkrétním syžetu. Propp chápe funkci jako akci jednající postavy, po které zákonitě následuje další akce, například: hrdina splní těžký úkol – a získává kouzelný prostředek. Takovýchto akcí, které vytvářejí pohádkový děj, určil Propp třicet dva a k tomu ještě určil **sedm postav** s vlastním okruhem jednání a vlastní typologií (např. oběť, hrdina, pomocník, škůdce atd.). Žádná (kouzelná) pohádka sice neobsahuje plný počet funkcí, musí však v ní být obsažen **základní sled dějových akcí**, na jejichž počátku je nějaký **akt škůdcovství** (např. drak odnese princeznu) nebo **nedostatek** něčeho zásadního (např. nevěsty, živé vody); tím vzniká iniciační funkce pro hrdinu, který se vydává na cestu, plní těžké úlohy, získává pomocníka nebo kouzelný prostředek, likviduje (nebo získá požadovanou věc) a na konec dostane odměnu. Z toho také vyplývá, že jednání postav je předurčeno touto vnitřní logikou – **funkcemi**, nikoli vnější motivací (psychologickou, mravní apod.). „Důležité není to, co chtějí“ (rozuměj postavy – pozn. HŠ) „dělat, jakými city jsou vedeny, důležité jsou jejich činy jako takové, zhodnocené a určené z hlediska jejich významu pro hrdinu a průběh děje.“²

Bylo by možné namítnout, že pro ostatní druhy lidových pohádek (například pohádky žertovné, o zvířatech, etiologické apod.) se tento model nehodí. Je však třeba si uvědomit, že právě kouzelná pohádka představuje zdrojovou vrstvu příběhů (většinou původem mýtů), z níž se v průběhu staletí a pod mnoha kulturními vlivy, zejména koloběhem látek mezi ústní lidovou slovesností a literaturou, formovaly pohádky, které dnes známe z folkloristických sbírek i z literatury.³ Přirozeným prostředím kouzelných pohádek byla sice ústní tradice, ale jejich narativní potenciál se už zhruba od středověku rozvíjel hlavně v prostředí literárním.⁴ V rámci tohoto procesu se vytvořil typ **novelistických pohádek**, jejichž autory jsou např.

¹ *Česky v překladu Marcely Pittermannové a Miroslava Červenky v knize Morfologie pohádky a jiné studie* (ed., překl., doslov Hana Šmahelová) v roce 1999.

² PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha, H&H, 1999, ISBN 80-86022-16-1, s. 71.

³ Vztah mezi folklorními pohádkami a jejich začleňováním do umělé literární tvorby představuje velmi široké badatelské téma v oblasti folkloristiky i literární vědy (Jiří Polívka, Václav Tille, Jiří Horák, Karel Horálek aj.) K typologii těchto vztahů se zaměřením na literaturu srov. ŠMAHELOVÁ, Hana. *Návraty a proměny: literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Odeon, 1989, s. 48-95).

⁴ Srov. DVOŘÁK, Karel. *Nejstarší české pohádky*. Praha: Odeon, 1976.

Giovanni Francesco Straparola či Giovanni Boccaccio. V syžetech novelistických pohádek se sice stále (více či méně) uplatňuje původní osnova funkcí, ale zároveň se do nich promítají literární prvky a postupy – především určitá míra psychologie postav, vnější motivace jednání a nezřídka i ohlasy reálných společenských vztahů, jako je tomu např. v pohádkách Charlese Perraulta či Boženy Němcové.⁵ Tento vývoj, který je zvláště patrný v autorských adaptacích lidových pohádek pro děti, nemění nic na skutečnosti, že Proppova odpověď na naši otázku po ‚pohádkovosti‘ (pohádek) má zásadní význam, protože se týká jedinečnosti narativní struktury té skupiny příběhů, která tvoří **historické jádro celého žánru pohádek**. V praxi (při ‚blouzení labyrintem‘) poskytuje schéma funkcí možnost, jak zachytit proměny jednotlivých syžetů z hlediska formy, která je základním poznávacím znamením kouzelných pohádek.

Na limity Proppovy metody však narazíme v momentě, když chceme zjistit, co nám vlastně pohádky sdělují, jakou obecnější výpověď o světě obsahují. Propp, který si tuto otázku také kladl, především v titulu *Historické kořeny kouzelné pohádky / Istoričeskije korni volšebnoj skazki* (1941)⁶, odpovídal na ni nepřímou, když sledoval souvislosti mezi náboženskými představami, obřady a rituálů a základními pohádkovými motivy: podle Proppa se například ve způsobech přemístění hrdiny nebo jeho cesty do jiného světa odrážejí představy o posmrtném životě, těžké zkoušky, které hrdina musí vykonat, odkazují zase k iniciačním rituálům, apod.. Vliv před-civilizačních kultur a mýtů na utváření pohádek⁷ nelze popírat, ale stejně tak platí, že kořeny některých zápletek a motivů netkví jen v proměnách kulturního a společenského vývoje.

S odpovědí na otázku, co může být dalším formativním zdrojem pohádkových příběhů, přišli někteří významní představitelé **psychoanalýzy**. V tomto směru upoutaly pohádky pozornost už Sigmunda Freuda, ale soustředěný výzkum jim věnoval hlavně Carl Gustav Jung a někteří jeho žáci (Hedwig von Beit, Marie-Luise von Franz aj.).⁸ Stručně řečeno, pro psychologickou interpretaci je pohádkový příběh obrazným (symbolickým) vyjádřením procesů skrytých v nevědomí, zakotvených v jeho archetypální vrstvě. Netýká se to však jen jednotlivců, ale – jak říká Marie-Luise von Franz – ‚pohádky jsou nejčistším a nejjednodušším výrazem kolektivně nevědomých psychických procesů.“⁹ Tento přístup, v němž pohádka zaujímá

⁵ Podrobněji viz ŠMAHELOVÁ, Hana. *Návraty a proměny: literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Odeon, 1989, s. 128-169.

⁶ Viz PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Historické kořeny kouzelné pohádky*. In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, 1999, ISBN 80-86022-16-1, s. 150-176.

⁷ Srov. MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989, s. 270-286.

⁸ Více viz LÜTHI, Max. *Märchen*. In: LÜTHI, Max. *Psychologie und Pädagogik*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979, s. 103-122.

⁹ FRANZ, Marie-Louise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7178-260-2, s. 15.

pozici symbolické šifry lidské psychiky v jejích základních emocích, pocitech, fantazii a jednání, otevřelo cestu k řadě dalších interpretačních experimentů. V tomto směru rozvinul velmi výraznou linii významný psychoanalytik Bruno Bettelheim.¹⁰ Pohádky jsou podle něho nezastupitelným faktorem ve zdravém vývoji dětské osobnosti, protože konkretizují konfliktní vztahové situace (např. rodič-dítě, sourozenci, sexualita apod.) srozumitelným způsobem a ukazují jejich řešení. Není pochyb, že pomocí těchto metod, které pohádku pojmají jako výraz hlubinných psychických stavů, se podařilo určit část horizontu symbolických významů, k nimž právě pohádky odkazují jedinečným a nezastupitelným způsobem.

Problém je však v tom, že psychoanalýze nejde o nalezení **klíče k pohádkám**, ale o to, **jak klíčem pohádek otevřít nevědomí** (ostatně podobně přistupoval Sigmund Freud ke snům). Tato metoda ve snaze přepsat každý pohádkový motiv/postavu do psychiatrické diagnózy rozkládá pohádky na jednotlivosti vytržené z dějových souvislostí příběhu jako autonomního významového celku. Jeden příklad za všechny: tvrdí-li například Bruno Bettelheim, že „adolescentní chování plné výkyvů je v některých pohádkách znázorněno tím, že se hrdina vydává za dobrodružství, a pak ho nějaké kouzlo nečekaně promění v kámen,“¹¹ vysvětluje pohádkovou situaci jako obraznou paralelu jednoho z problémů dospívání. Nebere však už při tom v úvahu, že impulzivní jednání a pocity ohrožení, která jsou s tím v realitě spojena, se v pohádce staly součástí fikce a tedy narativní formy, která jim dává novou funkci a s ní i nové významové možnosti. Konkrétně jde o to, že pohádkový hrdina se nikdy nevydává za dobrodružství jen tak; jeho cesta má důležitý **účel** (podle Proppa narativní morfologickou **funkci**) – zlikvidovat nějaké zlo či nedostatek, což ho vede k určitému, předem danému způsobu jednání (**k akcím**). Pokud je při tom proměněn třeba v kámen, či dojde nějaké jiné újmy, není to žádné ‚nečekané kouzlo‘, jak říká Bruno Bettelheim, ale **důsledek** toho, že nebyl splněn jeden z těžkých úkolů, bez nichž by hrdina nedosáhl svého cíle. Dodejme jen, že potom obvykle přichází na řadu pomocník, který hrdinu znovu oživí, a jeho cesta může pokračovat.

Psychoanalytická interpretace, navzdory tomu, jak houževnatě se noří do temnot našeho nitra, bezpečný průchod labyrintem pohádek rozhodně neskýtá. Upozornila však na jejich **symbolický potenciál** a zároveň na skutečnost, že ho nelze vázat jen k nevědomí, pokud máme zůstat ve světě pohádky jako umělecké fikce. Toto poznání nás staví před otázku,

¹⁰ BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1172-3. *Velmi podobný přístup k pohádkám má i současný český psycholog M. Černoušek (viz ČERNOUŠEK, Michal. Děti a svět pohádek: kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019. ISBN 978-80-262-1434-2.)

¹¹ BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1172-3, s. 220.

k jakému dalšímu – komplexnějšímu – významovému horizontu můžeme pohádku jako celek vztáhnout. Odpověď na ni naznačil již ve dvacátých letech minulého století německý filozof **André Jolles** v knize *Einfache Formen / Jednoduché formy* (1930). U pohádky, stejně jako u dalších literárních útvarů, jimiž se zde zabývá (legenda, sága, mýtus, vtip, hádanka, a kasus aj.), hledá způsob, jak určit princip, podle něhož je vytvořen jejich literární tvar – **forma**. Opírá se přitom o dva základní pojmy: „**duchovní dispozice / aktivita**“ (Geistesbeschäftigung) – například u legendy ji lze vyjádřit jako „svatost“, u mýtu „vědění“ a „tvoření světa“, u vtipu „komično“ apod.; druhým klíčovým pojmem je „**jazykové gesto**“ (Sprachgebärde), jímž označuje schopnost básnického jazyka vyjádřit tuto „dispozici“ narativním tvarem. Vymezení „jednoduché formy“ zahrnuje její jedinečnost a odlišitelnost od jiných útvarů: „Svět jednoduché formy je platný a závazný v sobě; jakmile cokoli vyjmete a přeneseme do jiného světa, ztrácí to, co bylo vyňato, příslušnost k dosavadnímu okruhu a stává se neplatným.“¹²

U pohádky však dochází k zvláštnímu úkazu. Podíváme-li se například na možnosti její interference s novelou, vidíme, že pohádka snadno přijímá mnohé prvky ze skutečnosti, v obráceném směru je tomu ale jinak. Pronikne-li pohádkový způsob vyprávění do novely, nepřizpůsobí se jejímu tvaru (tak jako se to děje u ostatních jednoduchých forem), ale naopak promění novelu „podle principu vlastního a příslušejícího jen této formě“¹³ – tedy v pohádku (viz např. novely-pohádky již zmíněného Giovanniho Francesca Straparoly a Giovanniho Boccaccia). Jestliže víme, že parametry každé jednoduché formy jsou dány její „duchovní aktivitou“, potom nezbyvá, než se ptát, **čím je princip pohádkového vyprávění o světě tak výlučný?**

Andrého Jollese dovedl k odpovědi na tuto otázku rozpor mezi všeobecným vnímáním pohádky jako v podstatě moralistního vyprávění, v němž vítězí dobro nad zlem, ctností nad nepravostmi apod., a tím, jakou roli tyto mravní kvality v pohádkách skutečně mají. Na řadě příkladů ukazuje, že pohádkoví hrdinové nejsou žádnými vzory ctnosti nebo supermanky (viz „hloupý“ Honza), a hlavně, že cesty, jimiž dojdou ke štěstí, jsou většinou trochu pochybné. Například v pohádce *Kocour v botách* poslouchá poněkud pasivní hrdina (nejmladší syn ošizený při dědictví) bez nejmenšího zaváhání kocourovým radám, jež nabádají ke lžím a podvodům; na pováženou jsou rovněž situace, v nichž princové líbají spící krasavice (Šípková Růženka) a když dokonce v některých případech vzejdou z tohoto erotického okouzlení i

¹²JOLLES, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6. Unveränderte Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1982, s. 236. V citátech je použitý dosud nepublikovaný překlad Ladislava Futtery z roku 2018. (Pozn. – HŠ.)

¹³ Tamtéž, s. 233.

potomci, jako je tomu třeba v pohádce Boženy Němcové *Tři bratři*. Stejně tak by nebylo dobré brát si příklad z Popelky, která je sice pracovitá a skromná, ale také lstivá a bez zaváhání schopná vraždy. Ve výčtu morálně pochybných vlastností a činů pohádkových postav bychom mohli dlouho pokračovat. Právě skutečnost, že se nad tím vším nepohoršujeme, ba právě naopak, s těmito hrdiny sympatizujeme, určila směr Jollesova hledání odpovědi na výše položenou otázku.

S přihlédnutím k řadě dalších okolností Jolles dospěl k závěru, že děj pohádky je konstruován tak, aby splnil očekávání, které odpovídá jakési naší rudimentární představě „spravedlivého světa.“ Tento etický soud nepatří však do reálného (praktického) života a nemá také nic společného s Kantovou „etikou jednání“ v duchu jeho mravního imperativu. Pohádková spravedlnost vychází z jiného etického postoje, z hlubokého intuitivního citění a z přesvědčení o tom, jak by to mělo být na světě uspořádáno - „jak by věci měly vždy dopadnout.“ Tuto představu nazývá Jolles „etikou dění“, resp. „naivní morálkou“ (ve smyslu Schillerova pojetí naivního básnictví) – a dále o ní říká: „naš naivně etický soud je soudem citovým [...] jeho měřítkem není ani užitek, ani libost, stojí mimo náboženství [...] Jedná se o čistě etický, a sice absolutní soud.“¹⁴ Právě tato „naivně morální“ představa je onou **duchovní dispozicí – principem**, který určuje narativní formu, v níž je dění seřazeno tak, aby dokonale odpovídalo požadavkům naivní morálky, tedy aby se dělo podle našeho absolutního soudu o tom, co je ‚dobré‘ a ‚spravedlivé‘ (tamtéž). V protikladu k tomuto rozvrhu stojí svět skutečnosti, který se řídí jinými etickými normami, a proto – z pohledu a citění „naivní morálky“ – není spravedlivý, ale naopak je „nemorální“ a ve svých důsledcích „tragický“. Z tohoto hlediska je pohádka také jediným narativním útvarem, který tuto „tragičnost“ formuluje jako zápletku a zároveň ji umožňuje překonat: „Jakmile vstoupíme do pohádky, negujeme svět skutečnosti, pocíťovaný jako nemorální,“ říká André Jolles.¹⁵

Nelze si nepovšimnout, jak s Jollesovým uvažováním souzní Čapkovy názory o povaze nereálnosti pohádkového světa v jeho známé stati *K teorii pohádky*. Podle něho se v pohádkových motivech odrážejí „sny, kterými člověk odjakživa kompenzoval nedostatečnou skutečnost: sny o lásce a štěstí, [...] o zázračných obrazech osobního osudu [...] o konečné spravedlnosti a zdolání smrti.“ A nakonec ještě dodává: „Ty sny, které má každý z nás, [...] jsou v příliš mučivém rozporu se skutečností, než abychom se odhodlali je

¹⁴ Tamtéž, s. 241.

¹⁵ Tamtéž, s. 243.

vyslovit jinak než fikcí.“¹⁶ Čapek tento názor vtělil i do svých pohádek a zároveň ukázal, že představa „naivní spravedlnosti“ se docela dobře uplatní i v modernizovaném a zrealněném pohádkovém prostředí. Čapkova modifikace pohádky jako jednoduché formy představuje různé variace tohoto postupu, s nímž se kromě jeho *Devatera pohádek* setkáváme například u Václava Tilleho-Říhy, Jiřího Mahena, Jana Wericha, Karla Šiktance a řady dalších.¹⁷ Pro tyto autory je příznačné, že ke klasické pohádce přistupují jako k inspirativnímu východisku pro vlastní styl vyprávění, v němž ale zůstává prostor, aby nad úklady „nemorálního světa“ nakonec zvítězila i „naivní spravedlnost“ našich pohádkových snů.

Dalo by se namítnout, že podobný prožitek mohou zajistit i jiné typy příběhů. Ostatně už Karel Čapek upozornil v této souvislosti na rysy pohádkovosti v tzv. románech pro služky. Přesto je zde zásadní rozdíl: šťastné konce nejsou hlavním rozpoznávacím znamením pohádky, jsou pouze **nutným důsledkem celkového narativního uspořádání děje**, rozvinutím onoho „jazykového gesta“, které vytváří jedinečnost formy. V tom je podstata prozaického útvaru, jemuž náleží označení **pohádka**. K rozpoznání takového příběhu ve spleťtém „labyrintu pohádek“ však pouze Jollesovo vymezení nestačí. Jeho teorie sice poskytuje základní ideovou instrukci, která obrací pozornost k formě, ale přesnější indicie projevů onoho specifického způsobu vyprávění („jazykového gesta“), v němž se otvírá nezaměnitelný svět pohádky, neposkytuje. V tomto ohledu podává Jollesově teorii pomocnou ruku Proppův model kouzelné pohádky. Jeho předností je, že umožňuje identifikovat funkce, z nichž se skládá děj pohádky. Teprve v symbióze s tímto postupem se Jollesova filozofická koncepce, která rovněž staví na specifické autonomii formy, konkretizuje a stává se uchopitelnou jako **funkční metoda k vymezení pojmu pohádka** a k interpretaci příběhů, které jsou tomuto označení právy.

LITERATURA

BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1172-3

ČAPEK, Karel. *Marsyas, čili, Na okraj literatury: 1919-1931*. Praha: Československý spisovatel, 1971. Dílo bratří Čapků.

¹⁶ ČAPEK, Karel. *Marsyas, čili, Na okraj literatury: 1919 – 1931*. Praha: Československý spisovatel, 1971. Dílo bratří Čapků, s. 108.

¹⁷ K charakteristice typu tzv. autorské pohádky srov.: ŠMAHELOVÁ, Hana. *Návraty a proměny: literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Albatros, 1989, s. 169-197.

ČERNOUŠEK, Michal. *Děti a svět pohádek: kouzlo vyprávěného slova*. Praha: Portál, 2019. ISBN 978-80-262-1434-2.

DVOŘÁK, Karel. *Nejstarší české pohádky*. Praha: Odeon, 1976. Lidové umění slovesné.

FRANZ, Marie-Luise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové typologie*. Praha: Portál, 1998. Spektrum ISBN 80-7178-260-2.

JOLLES, André. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Tübingen: Niemayer, (6.Aufl.), 1982. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. ISBN 3-484-22115-1.

LÜTHI, Max. *Märchen*. 7., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1979. Sammlung Metzler. Realien zur Literatur. Ableitung E: Poetik. ISBN 3-476-17016-0.

MELETINSKIĤ, Jeeazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989. Literárněvědná řada. ISBN 80-207-0804-9.

PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Ed. ŠMAHELOVÁ, Hana. Jinočany: H&H, 1999. ISBN 80-86022-16-1.

ŠMAHELOVÁ, Hana. *Návraty a proměny: literární adaptace lidových pohádek* [online]. Praha: Albatros, 1989.

(str. 8 – 17)

Pokus o průvodce labyrintem pohádkových próz

Jaroslav Provazník

Anotace

Oblast pohádkových narativů, které nevycházejí z klasických folklorních pohádek a jsou označovány za pohádky autorské, umělé (Kunstmärchen) nebo pohádkové prózy, je neobyčejně bohatá a typologicky nepřehledná. Autor příspěvku, který je adresovaný zejména těm, kdo s těmito látkami pracují na divadle a v oblasti dramatické výchovy (drama education), se volně inspiruje podněty Vladimíra J. Proppa a jeho morfologií a využívá je při hledání principů, které jsou pro tyto narativy klíčové. Navrhuje čtyři morfologicky odlišné typy autorských pohádek/pohádkových próz podle toho, který z dominantních rysů v nich převažuje: Prvním typem jsou autorské pohádky založené na hře se základními pohádkovými typy postav a tradičními vztahy mezi nimi (tento typ lze najít už u H. Ch. Andersena). Druhým typem jsou narativy založené na hře s funkcemi postav (v proppovském slova smyslu), tedy na hře s generováním nových příběhů podle logiky nastolené vypravěčem (za průkopníka tohoto typu lze označit Lewisa Carrolla). Třetím typem jsou autorské pohádky nebo pohádkové prózy akcentující sám akt vyprávění, které byly populární zejména ve 20. a 30. letech 20. století, ale jsou frekventované dodnes. Nejdál od „klasických“ pohádek jsou pohádkové prózy, které využívají hru s neobyčejnými, fantastickými, nadpřirozenými atributy. Jejich počátky najdeme rovněž už u Hanse Christiana Andersena, ale jsou to narativy, které jsou oblíbené a bohatě využívány – a někdy až nadužívané – dodnes. Autor příspěvku u všech těchto typů uvádí, co nabízejí jako předlohy pro divadelní práci nebo pro tvorbu interních dramatických výchovných lekcí/projektů, ale upozorňuje i na to, jaká rizika jednotlivé typy mají.

Klíčová slova: autorská pohádka, pohádková próza, žánr, žánrová varianta, narativ, vypravěč, postava, děj, atribut, dramatizace, dramatická výchova.

Průzkum pohádkových próz jsem si zvolil více méně z pragmatických důvodů, respektive toto téma si mě našlo samo. Přivedl mě k němu obor, kterým se kromě literatury pro děti zabývám – divadlo a dramatická výchova. Autorské pohádky a pohádkové prózy (termín,

který si rád půjčuji od Hany Šmahelové¹⁸, protože mnoho textů lze jen s obtížemi nazývat pohádkami, byť autorskými) si často vybírají učitelé dramatické výchovy a vedoucí dětských souborů jako vděčné látky k dramatizacím nebo k přípravě interních dramatických výchovných lekcí a projektů. Jakmile se však rozhodneme pracovat s konkrétním literárním textem, musíme vědět, jakou látku máme v ruce, čím se vyznačuje, jaké má žánrové charakteristiky a parametry, co tedy nabízí anebo také – v čem může být záludná. Případně jak odhalit její kvality, ale i problémy nebo dokonce autorský diletantismus či nevkus. S pouhou intuicí se tady zkrátka nevystačí.

Zorientovat se v té spleti autorských pohádek a próz z nich odvozených nebo jimi inspirovaných, které začaly vznikat za romantismu (jmenujme např. Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna, Hanse Christiana Andersena) a za dvě století se rozmnožily do nepřehlednosti, není, po pravdě řečeno, ani trochu jednoduché. S vytvářením skupin či kategorií v této oblasti dětské literatury se setkáváme u různých autorů. Nejčastěji najdeme třídění podle tematických elementů (např. podle postav, prostředí, eventuálně motivů), méně často se pak objevují se jiná kritéria (např. autorský záměr, kompozice, adresát). Skupiny, které tak vznikají, lze přiblížit jako místy až bizarní, nesourodé, obtížně porovnatelné. Orientaci pomáhají jen stěží, a někdy jsou tak vágní, že se jeden text hodí hned do několika takovýchto ‚kategorií‘ najednou. Pro ilustraci vybírám jen z těch autorů, kteří se zaměřovali přímo na žánrovou problematiku.

Miroslava Genčiová¹⁹ nabízí např. tyto skupiny: pohádky sepsané v duchu andersenovské inspirace (jejich autory jsou např. Oscar Wilde, Jiří Wolker, Daisy Mrázková); pohádky naučné (např. od Lva Nikolajeviče Tolstojce, Rudyarda Kiplinga, Selmy Lagerlöfové); antipohádky (např. od Karla Čapka, Josefa Lady, Karla Poláčka, Vladislava Vančury, Jana Drdy, Jana Wericha, Václava Čtvrťka, Otfrieda Preusslera). Další kategorii představuje dle Genčiové cesta dítěte do pohádky (jak ji známe např. v podání Marie Ďuríčkové²⁰, Oty Hofmana, Astrid Lingrenové). Poslední skupinu Miroslava Genčiová definuje jako imaginativní pohádky [sic!], přičemž tuto kategorii dále rozděluje na pohádky, v nichž jsou hrdiny např. oživená zvířata, hmyz, ptáci, hračky (např. pohádky Jana Karafiáta, Alana Alexandra Milneho, Carla Collodiho, Alexeje Tolstojce, Kennetha Grahama, Ondřeje Sekory,

¹⁸ ŠMAHELOVÁ, Hana. *Návraty a proměny: Literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Albatros, 1989, s. 199.

¹⁹ GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež (ve srovnávacím žánrovém pohledu)*. Praha: SPN, 1984, s. 28 a následující.

²⁰ Jako příklad Miroslava Genčiová uvádí knihu *Jasietka*.

Gianniho Rodariho²¹) a na nonsens (k jehož tvůrcům patří např. Edward Lear, Lewis Carroll, James M. Barrie, P. L. Traversová, Hugh Lofting, Michel Ende²², Vítězslava Nezval, Alois Mikulka, Daisy Mrázková [sic!]).

Podobně problematické kategorie-nekategorie najdeme u Kateřiny Dejmalové²³, která vedle autorských pohádek Hauffových, Andersenových a Wildeových uvádí „pohádkové příběhy spojené hlavní postavou“²⁴ a „delší pohádkové příběhy s prvky dobrodružných románů“²⁵ (např. od Michaela Endeho). Stranou ponechávám, že mezi pohádkové příběhy započítává i takové, které patří do zcela jiného žánru, byť s pohádkou zčásti příbuzného, a sice do fantasy. Zmíněná systematizace pohádek je obsažena v kapitole o autorské pohádce, která vyšla v knize *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury* (2006), editované Janou Čenkovou. Zajímavé je, že Kateřina Dejmalová – navzdory žánrovému hledisku inzerovanému v titulu knihy – na jasnější žánrové dělení vlastně rezignuje a „probírá“ spíše jednotlivé autory. Když se zmiňuje o české literatuře, uvádí, že ve 20. a 30. letech 20. století existovaly „pohádky se sociálními motivy“ (např. Wolkerovy)²⁶, „pohádka zvířecí a delší pohádkový příběh a seriál“²⁷. A když se zmiňuje o Janu Werichovi, spokojí se s konstatováním, že „vytvořil zcela osobitý typ pohádky“²⁸.

Jaroslav Toman ve svých skriptech²⁹ vyjmenovává následující ‚kategorie‘: autorská pohádka parodiální (např. od Josefa Lady, Karla Poláčka), animistická pohádka (např. od Josefa Lady, Josefa Čapka), biologická (k jejímž autorům patří např. Ondřej Sekora, Rudolf Těsnohlídek, Jiří Mahen), novelistická pohádka (např. od Karla Čapka, Vladislava Vančury, Marie Majerové, Jiřího Wolker), nonsensová pohádka (např. od Vítězslava Nezvala), sociální (proletářská) pohádka (např. od Jiřího Wolker, Marie Majerové, Heleny Malířové) a civilizační pohádka (od Pavla Naumana, Josefa Honse).

²¹ Jako příklad Miroslava Genčiová uvádí pohádkovou prózu *O statečném Cibulkovi*.

²² Jako příklad Miroslava Genčiová uvádí titul *Děvčátko Momo a ukradený čas*.

²³ DEJMALOVÁ, Kateřina. Vývoj autorské pohádky. In: ČENKOVÁ, Jana aj. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál, 2006, ISBN 80-7367-095-X, s. 130 a následující.

²⁴ Tamtéž, s. 133.

²⁵ Tamtéž, s. 133.

²⁶ Tamtéž, s. 137.

²⁷ Tamtéž, s. 137.

²⁸ Tamtéž, s. 140.

²⁹ TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*, České Budějovice: Pedagogická fakulta JČU, 1992, s. 70-71. ISBN 80-7040-055-2.

Publikace Mileny Šubrtové a kolektivu, která slibovala důkladnější pohled na tuto žánrovou oblast³⁰, se spokojuje ve většině příspěvků zpravidla pouze s popisem, jen zřídka se tu objeví interpretace, téměř však výhradně individuálních přístupů konkrétních autorů.

Je tedy vůbec možné najít kritérium, které by nám pomohlo orientovat se v této nepřehledné mlhovině?

Ve 20. letech 20. století podnikl Vladimír J. Propp užitečný pokus, který vnesl nový pohled do zkoumání folklorní kouzelné pohádky. Jak je už dnes dostatečně známé, nabídl tento ruský badatel užitečný klíč k jejich analýze. Ve své legendární studii *Morfologie pohádky* (a v některých studiích, které na ni navazovaly) podnikl důkladnou sondu pod povrch pohádek, prozkoumal jejich kompozici a principy, na nichž fungují, postihl jejich podstatu a osobitost. Nedalo by se tedy jeho podnětů využít i pro orientaci v oblasti autorských pohádek a pohádkových próz?

Hana Šmahelová píše ve studii *Proppova morfologie pohádky a strukturalismus*, že „model“ (rozuměj Proppův – pozn. JP), „který je konstruován v intencích folklorní poetiky, nelze mechanicky aplikovat na narace, které vycházejí z principů literární tvorby“³¹.

Rozdíl mezi kouzelnými pohádkami folklorními a jejich klasickými a většinou i autorskými adaptacemi na jedné straně a pohádkami autorskými a pohádkovými prózami na straně druhé je samozřejmě evidentní. To, čím se liší na první pohled, je fikční svět, jeho podoba a zákonitosti, které v něm vládou. Zatímco fikční svět ‚klasických‘ pohádek je konstruován jako svět, který je zcela ‚jiný‘ než svět aktuální, jeho časoprostor i zákonitosti, které v něm platí, jsou radikálně odlišné od světa, v kterém žijeme (ostatně vypravěči to explicitně avizují incipity ‚Bylo – nebylo...‘, ‚Za devaterými horami‘, ‚Byl jednou jeden...‘ a jinými podobnými; Vladimír J. Propp to formuluje lapidárně: ‚Pohádka je záměrná a poetická fikce. Nikdy se nevydává za skutečnost [...]‘³², fikční svět některých autorských pohádek a pohádkových próz má hybridní charakter: součástí vypravěčské hry v těchto příbězích je záměrné kontaminování ‚čistě‘ pohádkového světa referencemi k aktuálnímu světu. Zohar Shavitová jako exemplární příklad takového ‚hybridního‘ fikčního světa uvádí *Alenku v kraji divů*: ‚Lewis Carroll záměrně ponechával vztahy mezi fantazií a realitou nejasné. Tato rozostřenost

³⁰ ŠUBRTOVÁ, Milena a kol. *Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990–2010*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. ISBN 978-80-210-5692-3.

³¹ ŠMAHELOVÁ, Hana. *Prolamování struktur*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2002. ISBN 80-246-0340-3, s. 92.

³² PROPP, Vladimír J. Folklor a skutečnost. Přel. Hana Šmahelová. In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1999. ISBN 80-86022-16-1, s. 275.

hranic [...] je důsledkem různé organizace prvků, která vytváří různá referenční pole“³³. Nicméně to podstatné je společné všem těmto vyprávěním – ‚klasickým‘ pohádkám, pohádkám autorským i těm prózám, které lze označit jako pohádkové: ve všech těchto narativěch nastoluje vypravěč svou hrou s elementy fikčního světa vlastní pravidla, jež jsou totálně odlišná od pravidel, která vládou v aktuálním světě. Anebo uváděním stavebních prvků „nadpřirozeného fikčního světa“ (řeceno s Lubomírem Doleželem³⁴) záměrně narušuje pravidla „přirozeného fikčního světa“³⁵, která čtenář vnímá jako reference k aktuálnímu světu. Ostatně nelze přehlédnout, že mluví-li se o autorských pohádkách a pohádkových prózách, operuje se tak či onak s žánrovým označením **pohádka** nebo alespoň s adjektivem **pohádkový**. I když je tedy většina těchto textů už vzdálená od „klasické“ (nebo dokonce folklorní) pohádky, v obecném čtenářském povědomí je jejich souvislost či dokonce příbuznost s některými pohádkovými modely nebo alespoň dílčími motivy vnímána či aspoň pociťována.

Mechanická aplikace, tj. mechanické přenesení Proppových závěrů na čistě literární, autorské narace by tedy bylo jistě násilné a nefungovalo by. Domnívám se však, že by stálo za pokus některé závěry, na něž Vladimír J. Propp přišel při zkoumání folklorních kouzelných pohádek, využít jako metodologickou pomůcku při orientaci ve spleti pohádkových novotvarů posledních dvou století, protože postihují základní, klíčové rysy charakteristické pro narativy označované nebo vnímané jako pohádkové, a pátrat po tom, zda, do jaké míry a jak se v těchto novotvarech uplatňují.

Je to především **specifická práce s dějem**, kterou Vladimír J. Propp definuje jako **řadu funkcí** (činů jednajících postav), řadu, v níž jedna funkce logicky vyplývá z druhé, protože jedna funkce de facto generuje funkci další. Dalším rysem je **stabilní, přehledný systém postav**, respektive typů postav (hlavní hrdina, škůdce, pomocník atd.) s danými vztahy mezi nimi. Třetím rysem pohádky podle Proppa je **hra s atributy** – ať už postav, nebo prostředí –, která způsobuje úžasnou proměnlivost a bohatost klasických pohádek, byť jsou všechny kouzelné pohádky, jak zjistil Vladimír J. Propp, podle své stavby jednoho typu. A pak je tu ještě jeden důležitý rys: O pohádce píše Vladimír J. Propp zásadně jako o vyprávění, které je výsledkem vypravěčovy hry s příběhem („vypravěč pohádek nevěří ve skutečnost

³³ SHAVITOVÁ, Zohar, Ambivalentní status textů. Přel. Eva Svatoňová. In: SEGI LUKAVSKÁ, Jana (ed.). *Dítěti vsříč: Teorie literatury pro děti a mládež*. Brno; Praha: Host; Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018, ed. Teoretická knihovna, sv. 36. ISBN 978-80-7577-413-2, s. 179.

³⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, ISBN 80-246-0735-2, s. 123.

³⁵ Tamtéž.

vyprávěného“³⁶). I když má přirozeně na mysli folklorní pohádku, mám za to, že **důraz na vyprávění jako hru**, tedy samotný **akt vyprávění** lze vnímat jako další podstatný rys pohádkového narativu. Výstižně to formuloval Karel Čapek ve své známé eseji *K teorii pohádky*: „Skutečná pohádka, pohádka ve své pravé funkci je povídání v kruhu posluchačů. Rodí se z potřeby vypravovat a rozkoše naslouchat.“³⁷

Jestliže tyto rysy, kterými Vladimir J. Propp charakterizoval žánr zvaný pohádka, použijeme jako kritéria pro třídění oné nepřehledné záplavy autorských pohádek a pohádkových próz, začnou se nám rýsovat čtyři typy, tedy čtyři skupiny – podle toho, který rys určující pohádku v nich převažuje, je v nich zásadní, dominantní.

První typ, který je nejbližší folklorní kouzelné pohádce, představuje **autorská pohádka založená na hře se základními pohádkovými typy postav a tradičními vztahy mezi nimi** – včetně zvláštního případu, kdy si autor hraje s jejich obracením „naruby“ nebo stavěním „na hlavu“, jak se s tím setkáváme např. v pohádkách Josefa Lady (konkrétně v knížce *Pohádky naruby a Nezbedné pohádky*, v níž nalezneme např. pohádku *O statečné princezně, O Budulínkovi Mandelince* či *O líném Honzovi*). Pozornost je prvořadě obrácena k práci s postavami. Jde tu o využívání přehledného a osvědčeného rozložení postav v nových kulisách a obměnách (hlavní hrdina – protivník, hlavní hrdina – pomocník...). Je to typ autorských pohádek, který vznikl už v polovině 19. století (v tuto dobu jej reprezentují některé pohádky Hanse Christiana Andersena, jako např. *O hloupém Honzovi* nebo *Princezna na hrášku* či vyprávění *Pinocchiova dobrodružství* Carla Collodiho) a který zůstává produktivním i později (*O statečném Cibulkovi* Gianniho Rodariho). ‚Obracení naruby‘ a ‚stavění na hlavu‘ jsou mimochodem principy, které se využívají – a v pokleslých podobách i zneužívají – dodnes. Z českých autorů, které se naopak sluší v této souvislosti připomenout, jsou to zejména Karel Poláček (*Edudant a Francimor*), František Hrubín (veršované variace na známé pohádkové postavy nebo situace v knize *Dvakrát sedm pohádek*), Ludvík Aškenazy (*Putování za švestkovou vůní*) anebo kupříkladu pohádkové seriály Václava Čtvrtka o Rumcajsovi, Mance atd. S úspěchem tohoto principu dnes využívá např. Petr Stančík ve své sérii minipříběhů o jezevci Chrujdovi. Hra s tradičními pohádkovými postavami se stala vděčným zdrojem pohádkových grotesek také Aloisi Mikulkovi už v 60. letech 20. století. Ale právě na pozdější

³⁶ PROPP, V. J. Folklor a skutečnost. Přel. Hana Šmahelová. In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999, ISBN 80-86022-16-1, s. 286.

³⁷ ČAPEK, Karel. K teorii pohádky. In: *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 101.

tvorbě tohoto autora je dobře vidět nebezpečí vyčerpávání a vyprazdňování tohoto principu, je-li donekonečna mechanicky opakován.

Pro divadelní a interní dramatickýchovnou práci má tento typ autorských pohádek nemalé výhody: nabízí přehledný a uspořádaný děj, jasné, jednoduše konstruované postavy včetně daných vztahů mezi nimi a také dialogy, které jsou obsažené většinou už v prozaickém textu. Skrývají se tu však také pasti: hrozí tu už zmíněné nebezpečí ‚opotřebování‘ schémat, hrozba svévole při fabulování, násilnosti vyplývající z křečovitě snahy vymyslet co ‚nejoriginálnější‘ řešení (nejnovějším příkladem jsou *Tři bratři Zdeňka Svěráka*). Někteří dramatičtí takovýchto látek, ve falešné představě, že v pohádkách je přece možné všechno, se pak nechávají unést ambicí implantovat do děje a kresby postav nové a nové motivy a vnášet do vztahů mezi postavami témata, která je někdy sice mohou obohacovat, ale také neúnosně komplikovat.

Druhým typem autorské pohádky, ale častěji pohádkové prózy je takový text, který je založený **na hře s funkcemi postav** (v proppovském slova smyslu), tedy vlastně **na hře s generováním nových příběhů** podle logiky nastolené vypravěčem. Tyto pohádkové narativy přinášejí zcela nové děje, nové fabule, které už nejsou odvozené z folklorních pohádek nebo jejich adaptací. V takových textech je kladen důraz na improvizaci, při níž autor nabízí čtenáři dobrodružnou cestu vytváření nových příběhů. Autora tohoto typu pohádkových próz tak zajímá především sám mechanismus tvorby, vznikání příběhu: Nejprve zpravidla nastolí úvodní situaci (v Proppově pojetí funkci) a pak ji nechá působit, aby sama generovala – krok za krokem – další děj. Je to princip, který poprvé „systematicky“ použil počátkem 60. let 19. století Lewis Carroll ve své *Alence v kraji divů*. Později ho rozvíjeli jeho krajané – Alan Alexander Milne (*Medvídek Pú*), Kenneth Grahame (*Žabákova dobrodružství*, resp. *Vítr v rákosí*), Pamela Lyndon Traversová (*Mary Poppinsová*), James Thurber (*Třináctery hodiny*), Roald Dahl (*Jakub a obří broskev*, *Čarodějnice...*). Svým způsobem se ho dotkl už dříve Hans Christian Andersen ve svém *Stínu*, jehož děj se začne odvíjet od zdánlivě zábavné situace, kdy učenec vyzve svůj stín, aby vešel do pokoje v protějším domě. Nicméně příběh, který je vyprávěn s neskryvanou ironií, nabývá situací od situace absurdnější a fatálnější rozměr. U nás tento princip využíval s úspěchem od 60. let Miloš Macourek ve svých absurdních, de facto nonsensových pohádkových prózách (*O Kateřince a tlustém červeném svetrku*, *Sedmá hlava*, *O makarónech, které šly na procházku...*). Nejnověji ho nalezneme např. u Petra Stančíka v knize *Mrkev ho vcucla pod zem*.

Na počátku takového textu ovšem nemusí stát jen čistě proppovská funkce (škůdcovství/nedostatek, byť bývá nejproduktivnější), ale může to být jakákoliv situace či výrazný dějový startovní bod (spoušťový moment), který má dostatečný potenciál generovat děj – viz právě Stančíkův pohádkový příběh *Mrkev ho vcucla pod zem* nebo třeba knihu Hermíny Frankové *Jupí, jdeme do světa!*

Pro divadlo, respektive pro interní dramatickýchovnou práci mají tyto texty výhody především v tom, že nabízejí bohatý děj, často založený na lineárním řetězení epizod, který obsahuje situace a konflikty. Stojí často na nápaditých a překvapivých asociacích, které se mohou stát podnětem k využívání hry jakožto kompozičního principu. A mohou být dobrou příležitostí k improvizování. Podstatnou výhodou je to, že postavy v těchto textech nebývají psychologizovány.

Tyto příběhy však mohou dramatičtům a těm, kdo s nimi chtějí pracovat, připravit nemalé nástrahy: Okouzlení generováním nových dějů, kterému autor takovéto pohádkové prózy podlehne, může vést k nepřehlednosti, s níž je obtížné si při dramatičování poradit. A další nevýhodou pro divadelní nebo dramatickýchovné zpracování může být i to, že některé z těchto textů jsou založeny hlavně na jazykové hře, která má svůj půvab při čtení nebo přednesu, ale převedení do akce se zcela logicky vzpírá. Svě by o tom mohli vyprávět ti, kteří se pokoušeli (nutno přiznat, že někteří i s úspěchem) o dramatičování Macourkových nonsensových pohádkových próz.

Třetím typem autorské pohádky nebo pohádkové prózy je **pohádka akcentující sám akt vyprávění**, která se u nás začala objevovat ve 20. a 30. letech 20. století a žije dodnes. Akt vyprávění bývá v těchto pohádkových prózách krystalizačním centrem textu, z vlastního aktu vyprávění vyrůstá jejich kompozice. To, čím tyto autorské pohádky, respektive pohádkové prózy osloví v první řadě, je potěšení ze sdílení příběhu a ze způsobu, jak je vyprávěn, zkrátka radost z komunikace prostřednictvím vyprávění. Často je tu vyprávěcí situace rozehrána autorem tak důmyslně a tak barvitě, že se stává stejně důležitou jako příběh, o němž se vypráví. Na síle a kouzlu vyprávění jsou vystavěny Andersenovy *Iduščiny květiny* a *Ole Zavřiočka*, kde je hra s vyprávěcí a vyprávěcí situací vskutku rafinovaná, jak na to upozorňuje Helena Březinová³⁸. Když se podíváme do české literatury, přímo „klasickým“ příkladem je Čapkovo *Devatero pohádek*. Ale právě tak Vančurův *Kubula a Kuba Kubikula*, Werichovo *Fimfárum* nebo Fryntova *Nová knížka pro děti o chvástavém štěněti*, Svěrákova miniatura

³⁸ BŘEZINOVÁ, Helena. *Slavíci, mořské víly a bolavé zuby: Pohádky H. Ch. Andersena: Mezi romantismem a modernitou*. Brno: Host, 2018, ISBN 978-80-7577-612-9, s. 81 a následující.

Tatínku, ta se ti povedla či třeba ‚odskok‘ Patrika Ouředníka do sféry dětské literatury *O princí Čekankovi, jak putoval za princeznou, a o všelijakých dobrodružstvích, která se mu přitom přihodila*. U Karla Čapka si toho všiml např. Jiří Holý. Výstižně tento Čapkův přístup k vypravěči a vyprávění charakterizuje takto: „V Devateru pohádek nezastřeně vystupuje subjekt vypravěče (pohrávání si s jazykem, zdůvěrňování, vysvětlování, odbočky a digrese), dokonce i subjekt autora (narážky na zámek v Chýších, na hronovského doktora, dědečka mlynáře)“³⁹.

Co tento typ pohádkových narativů nabízí divadlu nebo dramatickýchovným projektům? Výhodou může být vypravěčova distance od světa, o němž se vypráví, která případnému dramatičtátorovi umožňuje pracovat se zcizením, s odstupem od postav a příběhu. Další výhodou může být děj, který bývá členěný na jednotlivé epizody. A samozřejmě i jazyk, který má – lexikem i syntaxí – navozovat představu mluveného slova.

Pastí může však paradoxně být to, co jsem uvedl mezi výhodami. Předně výrazně exponovaný vypravěč (ať už je to vypravěč extradiegetický, nebo intradiegetický či dokonce hypodiegetický, použijeme-li terminologie Gerarda Genetta⁴⁰), jehož existenci prostě nelze obejít. V některých textech je důležitá i bohatě rozehraná vypravěčská situace. A to, že zásadní úlohu má v těchto prózách vyprávění, které má působit dojmem živé promluvy, může být pro dramatičtátora rovněž zrádné, protože bohaté odbočky nebo hry se slovy, které „na papíře“ působí funkčně, mohou při mechanickém přenosu na jeviště znepréhlednit či dokonce roztržít děj a z půvabné hry s jazykem se může stát neúnosná exhibice. Typickým příkladem mohou být Čapkovy pohádkové prózy, ale i Werichovy autorské pohádky z *Fimfára*, s jejichž dramatičtázacemi – zdařilými, ale i problematickými – se setkáváme velmi často.

Nejdál od ‚klasických‘ pohádek jsou pohádkové prózy, které využívají **hru s neobyčejnými, fantastickými, nadpřirozenými atributy**. Když Vladimír J. Propp prozkoumával kouzelné pohádky, došel ke známému závěru, že jsou všechny vlastně stejného typu, že jejich průběh je daný vždy stejným sledem funkcí. Co však způsobuje jejich úžasnou proměnlivost, jsou vždy nové atributy, kterými vypravěči obměňují postavy, rekvizity a prostředí. Jednou je hlavním hrdinou mladý králevic, jindy hloupý Honza nebo zase Plaváček anebo třeba krásná Vasilisa..., jednou byla osvobozenou princeznou zlatovlasá panna, jindy princezna se zlatou hvězdou na čele... Autoři pohádkových próz záhy pochopili, že se tu nabízí nevyčerpatelný

³⁹ HOLÝ, Jiří. *Problémy nové české epiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, ed. URSUS, sv. 11, ISBN 80-85778-08-4, s. 31–32.

⁴⁰ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001, ed. Strukturalistická knihovna, sv. 7, ISBN 80-7294-004-X, s. 101–102.

zdroj variací, jimiž mohou překvapovat, ba oslňovat čtenáře. Tato hra s atributy se může týkat buď vnějších podob postav, rekvizit a prostředí, ale i schopností a vlastností postav. Už u Hanse Christiana Andersena zvířata, rostliny a věci mluví, cítí a někdy i jednají jako živé bytosti (*Ošklivé kačátko*, *Sedmikráska*, *Smrček*, *Cínový voják*...). Výsledkem tohoto přístupu k pohádkovým prostředkům bývá barvitá iluzivnost, dalo by se říci až „výpravnost“ (viz např. Baumova *Čaroděje ze země Oz*, z novějších třeba Šiktanovy *Královské pohádky* nebo knihu *Havrane z kamene* Tomáše Pěkného). Někteří autoři pohádkových próz založených na hře s atributy vytvářejí fantastické obrazy, v nichž se příběh dostává skoro až na vedlejší kolej („klasickými“ příklady mohou být Sandburgovy *Pohádky z bramborových řádků* nebo Nezvalova *Anička skřítek a Slaměný Hubert*).

Není jistě náhodou, že na oblibě získal tento typ autorské pohádky právě na přelomu 19. a 20. století (jmenujme např. pohádky Oscara Wilda, Lynana Franka Bauma, Jamese Mathewa Barrieho) a pak v 60. letech, když se v literatuře – včetně literatury pro děti – aktualizoval odkaz meziválečných avantgardních směrů (především surrealismu a u nás také poetismu). V takových pohádkových prózách jsme svědky posilování lyrického živelu, který často oslabuje nebo někde i paralyzuje akčnost, na níž jsou klasické pohádky postaveny. Bohatě rozvinuté obrazy (např. v tvorbě Ludvíka Aškenazyho⁴¹, dále v díle Jiřího Trnky, Giny Ruck-Pauquetové, Olgy Hejné, Hany Doskočilové, Josefa Hanzlíka a později Daniely Fischerové⁴² nebo v Jirousových pohádkových prózách atd.) získávají leckdy symbolické významy. Reálný svět je jimi prosvěcován, obohacován nebo je proti nim stavěn do protikladu (šedivost všedního světa versus barevnost fantazie a lidského citu, to je kontrast, na němž buduje např. Oscar Wilde své známé symbolistní pohádky *Slavík a růže* nebo *Šťastný princ*, ale které najdeme už na samém počátku vývoje autorských pohádek v německy psané literatuře, v níž jsou označovány jako *Kunstmärchen*, konkrétně např. v *Louskáčku a Myším králi* Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna). Příklady současných pohádkových próz, v nichž hra s atributy ústí v přehlídku malebných obrazů a v nichž se text dostává téměř až do polohy lyrických próz, jsou např. knížka Radka Malého *František z kaštanu*, *Anežka ze slunečnic* nebo *Pohádka o Rybitince* Petra Nikla.

Tento čtvrtý typ textů, který je od „klasické“ pohádky a jejích zákonitostí už na hony vzdálen, je zajímavý mimo jiné tím, že původně pohádkové atributy v něm mohou nabývat rozměr symbolů a že jsou tak schopny zprostředkovávat i hluboké filozofické myšlenky.

⁴¹Jako příklad lze uvést *Praštěné pohádky* tohoto autora.

⁴²Např. v *Duhových pohádkách*.

Pro divadelní nebo interní dramatickovýchovnou práci mají tyto prózy řadu výhod: obrazivost, až ‚výtvarnost‘, která provokuje představivost a fantazii, bohatý jazyk, založený hlavně na metaforách a jiných obrazných pojmenováních. Postavami tu bývají nejen bytosti lidské, ale velmi často oživené věci, antropomorfizované rostliny a zvířata (která ovšem nejsou vykreslena realisticky).

Ale skrývá se v nich také nemálo pastí: Takoveto pohádkové prózy dost často neobsahují výrazný konflikt; děj bývá nepřehledný nebo i řídký a někdy je v nich lyrický živel tak silný, že je v nich příběh zamlžený nebo potlačený. Obrazy obsažené v textu, které mohou být dobrým impulzem pro hru s asociacemi a podnětem k případné vlastní tvorbě, bývají obtížně materializovatelné na jevišti a převeditelné do akce, do jednání.

Pokus vytvořit jakéhosi průvodce rozsáhlým a členitým terénem autorských pohádek a pohádkových próz měl primárně za cíl nabídnout těm, kteří s těmito texty pracují, záchytné body, připomenout, že zvolíme-li si některý z těchto textů, musíme ze všeho nejdřív odkrýt, jaký princip či prvek je v něm dominantní, co je jeho podstatou, jádrem (termín krystalizační centrum Romana Ingardena⁴³ se mi zdá pro tento případ velmi výstižný). Protože s prostým okouzlením nebo intuicí tu prostě nevystačíme. A jsem přesvědčen o tom, že se to netýká jen učitelů dramatické výchovy, ale i učitelů literární výchovy. Hlavní cíl tohoto příspěvku byl tedy, řekněme, metodický.

Z cesty labyrintem pohádkových próz vplynuly ale i některé poznatky týkající se zkoumání literatury pro děti a mládež. Předně: sledujeme-li cestu od prvního ke čtvrtému typu autorské pohádky, respektive pohádkové prózy, vzdalujeme se víc a víc klasické folklorní pohádce a jejím zákonitostem a přesouváme se do blízkosti jiných žánrů – alegorie, symbolické nebo filozofické povídky a samozřejmě fantasy. (Myslím, že by bylo možné dlouho diskutovat o tom, zda Endeho *Příběh, který nikdy neskončí* nebo Durrellův *Mluvicí balík* jsou ještě pohádkové prózy, nebo už fantasy.)

Zajímavá je i další skutečnost: Současně s tím, jak se tradiční kouzelná pohádka přesouvala od poloviny 19. století do sféry dětského adresáta, některé pohádkové prózy posledních dvou typů (akcent na akt vyprávění a bohaté využívání hry s atributy) nabývají takových podob, které se dostávají do mezipásma, tedy do sféry tvorby adresované jak dětem, tak dospělým, v níž symboly a filozofické podtexty získávají na důležitosti a stávají se nositelem hlubšího

⁴³ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana Jechová. Praha: Československý spisovatel, 1967. Edice Dílna, sv. 30.

myšlenkového poselství. Vedle pohádkových próz Oscara Wildea jsou známými příklady *Malý princ* Antoina de Saint-Exupéryho nebo *Pohádky pro nehodné děti* Jacquese Préverta. A jakýmsi vedlejším ‚produktem‘ výpravy labyrintem autorských pohádek a pohádkových próz je potvrzení výjimečného postavení Hanse Christiana Andersena, který si vyzkoušel všechny čtyři typy autorských pohádek a pohádkových próz a který už v prvních etapách vývoje umělých pohádkových narativů otevřel cesty této žánrové oblasti do všech stran.

LITERATURA

BŘEZINOVÁ, Helena. *Slavíci, mořské víly a bolavé zuby: Pohádky H. Ch. Andersena: Mezi romantismem a modernitou*. Brno: Host, 2018. 328 s. ISBN 978-80-7577-612-9.

ČAPEK, Karel. K teorii pohádky. In: *Marsyas čili Na okraj literatury*. 4. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1971. 188 s.

DEJMALOVÁ, Kateřina. Vývoj autorské pohádky. In: ČEŇKOVÁ, Jana aj. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál, 2006. 176 s. ISBN 80-7367-095-X.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. 312 s. ISBN 80-246-0735-2.

GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež /ve srovnávacím žánrovém pohledu/*. Praha: SPN, 1984. 256 s. Ed. Učebnice pro vysoké školy.

HOLÝ, Jiří. *Problémy nové české epiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995. Ed. URSUS, sv. 11. 104 s. ISBN 80-85778-08-4.

INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Přel. Hana Jechová. Praha: Československý spisovatel, 1967. 284 s. Ed. Dílna, sv. 30.

PROPP, Vladimír J. Folklor a skutečnost. Přel. Hana Šmahelová. In: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: Nakladatelství H & H, 1999. 364 s. ISBN 80-86022-16-1.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001. Ed. Strukturalistická knihovna, sv. 7. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

SHAVITOVÁ, Zohar. Ambivalentní status textů. Přel. Eva Svatoňová. In: SEGI LUKAVSKÁ, Jana (ed.). *Dítěti vstříc: Teorie literatury pro děti a mládež*. Brno; Praha: Host; Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 276 s. Ed. Teoretická knihovna, sv. 36, ISBN 978-80-7577-413-2.

ŠMAHELOVÁ, Hana. *Návraty a proměny: Literární adaptace lidových pohádek*. Praha: Albatros, 1989. 240 s.

ŠMAHELOVÁ, Hana. *Prolamování struktur*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2002. 344 s. ISBN 80-246-0340-3.

ŠUBRTOVÁ, Milena a kol. *Pohádkové příběhy v české literatuře pro děti a mládež 1990–2010*. Brno: Masarykova univerzita, 2011. 328 s. ISBN 978-80-210-5692-3.

TOMAN, Jaroslav. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury*. České Budějovice: Pedagogická fakulta JČU, 1992. 100 s. ISBN 80-7040-055-2.

(str. 18 – 31)