

V. J. PROPP

Morfologie  
pohádky  
a jiné  
studie

VLADIMIR  
JAKOVLEVIČ  
PROPP

**Morfologie**  
**pohádky**  
**a jiné studie**

H&H

---

VLADIMIR  
JAKOVLEVIČ  
PROPP  
MORFOLOGIE  
POHÁDKY  
A JINÉ STUDIE

---

**PŘELOŽILI**

Miroslav Červenka,  
Marcela Pittermannová  
a Hana Šmahelová

**LEKTOROVALI**

univ. prof. PhDr. Karel Dvořák, CSc.  
PhDr. Jaroslav Kolár, CSc.

VLADIMIR  
JAKOVLEVIČ  
PROPP

**Morfologie  
pohádky  
a jiné studie**

NAKLADATELSTVÍ H&H

I) Morfologie pohádky (MČ, MP)

*Předmluva* --- 11  
I/ *K historii problému* --- 13  
II/ *Metoda a materiál* --- 26  
III/ *Funkce jednajících osob* --- 31  
IV/ *Asimilace. Případy dvojího morfologického významu jedné funkce* --- 61  
V/ *Některé jiné prvky pohádky* --- 64  
VI/ *Rozdělení funkcí podle jednajících osob* --- 70  
VII/ *Způsoby uvádění nových postav do děje* --- 74  
VIII/ *O attributech jednajících osob a jejich významu* --- 77  
IX/ *Pohádka jako celek* --- 81  
*Příloha I* --- 101  
*Příloha II* --- 108  
*Příloha III* --- 113  
*Příloha IV* --- 123

II)

Transformace kouzelných pohádek (MČ) --- 131  
Historické kořeny kouzelné pohádky (HŠ)  
    *Předpoklady* --- 150  
    *Pohádka jako celek* --- 168  
Rituální smích ve folkloru. K původu pohádky  
o Nezasmálce (HŠ) --- 177  
Motiv zázračného zrození (MČ) --- 204  
Oidipus ve světle folkloru (MČ) --- 235  
Folklor a skutečnost (HŠ) --- 271  
Kumulativní pohádka (HŠ) --- 298  
Žánrová soustava ruského folkloru (MČ) --- 305

Hana Šmahelová: Folkloristické dílo V. J. Proppa --- 337

Ediční poznámka --- 351

Jmenný rejstřík --- 355

Věcný rejstřík --- 359

Šifry překladatelů: HŠ – Hana Šmahelová,

MČ – Miroslav Červenka, MP – Marcela Pittermannová

---

I

---

Morfologie se teprve musí legitimovat jako věda, jež činí svým hlavním předmětem to, o čem se jinde pojednává příležitostně a mimochodem, shromažďuje, co tam je rozptýlené, a vytváří nové hledisko, umožňující zkoumat přírodniny pohodlně a snadno... Jevy, jimiž se zabývá, jsou nanejvýš významné; duchovní operace, jichž užívá při srovnání jevů, jsou přiměřené lidské přirozenosti a lahodí jí natolik, že dokonce i nezdařilý pokus slučuje v sobě užitečnost s půvabem.  
GOETHE

---

# Morfologie pohádky

---

## PŘEDMLUVA

Slovem „morfologie“ označujeme učení o formách. V botanice morfologií rozumíme učení o součástech rostlin, o jejich vztazích navzájem a k celku, čili učení o stavbě rostliny.

Ale „morfologie pohádky“? Na možnost takového pojmu sotva kdo pomyslíl.

Formy pohádky lze nicméně rozebírat právě tak přesně jako organické útvary. Jestliže se to nedá tvrdit o pohádce v celém rozsahu, v každém případě to platí o tzv. „kouzelných“ (vošebných) pohádkách, tj. pohádkách „ve vlastním slova smyslu“. Právě jim je věnována tato studie.

Náš pokus je výsledkem značně namáhavé práce. Srovnávání tohoto druhu vyžadují od badatele jistou dávku trpělivosti. Vynasnažili jsme se však najít takovou formu výkladu, která by nekladla přílišné nároky na trpělivost čtenářovu, a zjednodušovali jsme a zestručňovali, kde to jen bylo možné.

Práce prošla třemi fázemi. Nejprve to bylo obsáhlé zkoumání s velkým množstvím tabulek, schémat a analýz. Takovou práci nebylo možné vydat už pro její příliš velký rozsah. Zkrácená verze, kterou jsme pak vypracovali, byla zaměřena na maximum obsahu na minimální ploše. Takový sevřený výklad by však nevyhovoval řadovému čtenáři: až příliš to připomínalo gramatiku nebo učebnici harmonie. Formu výkladu bylo nutno změnit. Pravda, existují věci, které se populárně vyložit nedají. Setkáte se s nimi i v této práci. Přesto však doufáme, že v nynější formě je práce dostupná každému zájemci o pohádku, jen když on sám zatouží sledovat nás labyrintem pohádkové mnohotvárnosti, která v závěru před ním vystane v podobě přímo zázračné jednoty.

V zájmu stručnějšího a poutavějšího výkladu jsme se museli vzdát mnoha věcí, které by ocenil odborník. V původní podobě práce zahrnovala – kromě částí uvedených v této knize – i výsledky bádání z široké

oblasti atributů jednajících osob (tj. postav jako takových); podrobně se zabývala metamorfózou, tj. transformací pohádky a zahrnovala rozsáhlé srovnávací tabulky (z nichž zde zbyla jen jejich záhlaví jako příloha); celé práci předcházela vyhraněná metodologická nastavení. Naším cílem bylo podat výklad nejen morfologické, ale i naprosto osobité *logické* struktury pohádky, což připravovalo studium pohádky jakožto mýtu. Vlastní výklad byl podrobnější. Prvky, které jsou zde pouze vyčleněny, byly tam předmětem detailního rozboru a srovnání. Stanovení prvků však tvoří osu celé studie a předurčuje závěry. Pozorný čtenář si bude umět sám dokreslit, co zde bylo pouze načrtnuto.

Naše vědecké instituce mi poskytly rozsáhlou pomoc a umožnily mi výměnu názorů s předními vědeckými pracovníky. Státní komise pro pohádku pod vedením akademika S. F. Oľdenburga, Výzkumný ústav při Leningradské státní univerzitě (sekce Živé dědictví minulosti) pod vedením prof. D. K. Zelenina a folklorní sekce Oddělení slovesných umění Státního institutu dějin umění pod vedením akademika V. N. Peretce po částech i vcelku posuzovaly metody a závěry této práce. Vedoucí těchto institucí i jiní účastníci těchto schůzí mi několikrát přispěli velmi cennými připomínkami; jim všem vyjadřuji svou nejhlubší vděčnost.

Výjimečný přátelský zájem projevil profesor V. M. Žirmunskij. Přehlédl část práce v její první redakci a poskytl mi několik cenných rad; z jeho iniciativy byla celá práce předána Institutu dějin umění. Za její vydání jsem zavázán tomuto ústavu a především vedoucímu Oddělení slovesných umění Viktoru Maximoviči Žirmunskému. Dovoluji si vyjádřit mu svou vděčnost za podporu a pomoc.

15. ČERVENCE 1927

V. PROPP

Dějiny vědy získávají vždy z místa, kde právě stojíme, docela vznešené vzezření; oceňujeme snad své předchůdce a do jisté míry jsme jim vděční za to, čím se o nás zasloužili. (...) Nikdo je nepovažuje lehce za mučedníky, jež nepřekonatelný pud zavedl do nebezpečných, sotva překonatelných situací; a přece v předcích, kteří položili základ naší existence, bylo často, ba obvykle více serióznosti, než mezi (...) potomky, kteří tohoto dědictví užívají.

GOETHE

## I) K HISTORII PROBLÉMU

Vědecká literatura o pohádce není právě bohatá. Kromě toho, že vychází málo prací, bibliografické přehledy poskytují následující obraz: nejvíce ze všeho se vydávají texty; dost velké množství prací je věnováno dílčím otázkám; obecné práce o pohádce zcela chybějí. Pokud se nějaké objeví, pak jsou to práce příručkového, nikoli badatelského zaměření. Ale vždyť právě obecné otázky vyvolávají nejvíce zájmu a odpovědi na ně jsou cílem vědy. Prof. M. Speranskij charakterizuje současnou situaci takto: „Vědecký národopis se nezastavuje u dosažených závěrů a pokračuje ve svém pátrání, neboť nashromážděný materiál stále ještě pokládá za nedostačující pro zobecnění. A tak se věda znovu obrací ke sběru materiálu a k jeho zpracování v zájmu budoucích generací; ale jaká to budou zobecnění a kdy budeme s to je udělat, to není známo.“<sup>1</sup>

V čem spočívá příčina této nemohoucnosti, této slepé uličky, v níž se ocitlo vědecké bádání o pohádce?

Speranskij ji spatřuje v nedostatku materiálu. Od doby, kdy napsal citované řádky, uplynulo deset let. Za ta léta byla dokončena základní třísvazková práce Bolteho a Polívky *Poznámky k pohádkám bratří Grimmů*.<sup>2</sup> Ke každé pohádce tohoto souboru jsou zde připojeny varianty z celého světa. Poslední svazek uzavírá bibliografie, kde jsou uvedeny prameny, tj. všechny autorům známé sbírky pohádek a jiný materiál, který obsahuje pohádky. Tento výčet obsahuje kolem 1 200 titulů. Je pravda, že mezi prameny jsou uvedeny i náhodné a drobné soubory materiálu, ale jsou tu i veliké sbírky jako *Tisíc a jedna noc* nebo Afanasjevův sborník se svými 400 texty. Ale to není ještě všechno. Ohromné množství pohádkového materiálu dosud nebylo vůbec vydáno, zčásti dokonce ani popsáno. Uchovává se v archivech různých institucí i soukromníků. Od-

<sup>1</sup> M. Speranskij, *Russkaja ustnaja slovesnosť*, Moskva 1917, str. 400.

<sup>2</sup> J. Bolte, G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder - und Hausmärchen der Brüder Grimm* 1-3, Leipzig 1913-18.

borníkům jsou některé z těchto sbírek dostupné. Komise pro pohádku při Zeměpisné společnosti ve svém *Přehledu prací za rok 1926* registruje 531 pohádek, které jsou k dispozici jejím členům. Předchozí přehled uvádí přibližně trojnásobný počet. Materiál Bolteho a Polívky může být díky tomu v jednotlivých případech rozšířen.<sup>3</sup> Je-li však tomu tak, jaké množství pohádek máme vůbec k dispozici? A dále: kolik je takových badatelů, kteří by obsáhli alespoň tu část materiálu, která byla vydána tiskem?

Za takových okolností není na místě říkat, že „stále ještě není sebráno dost materiálu“.

Problém tedy není v množství materiálu. Problém je v něčem jiném: v metodách jeho studia.

V době, kdy fyzikálně-matematické vědy mají k dispozici důsledně propracovanou klasifikaci, jednotnou terminologii schválenou speciálními kongresy, metodiku zdokonalovanou od generace ke generaci, v našem oboru nic takového není. Pestrost a malebná rozmanitost pohádkového materiálu vede k tomu, že přesnosti v kladení otázek i jejich zodpovídání dosahujeme jen velmi nesnadno.

Podívejme se nyní, jak vypadalo bádání v oblasti pohádky a s jakými obtížemi musí zápasit. Naše studie si neklade za cíl podat souvislý výklad dějin výzkumu pohádky. V krátké úvodní kapitole to ani není možné, a také to není zvláště nutné, protože o těchto dějinách se už nejednou psalo.<sup>4</sup> Chceme pouze kriticky osvětlit pokusy o řešení několika základních problémů bádání o pohádce a přitom čtenáře uvést do této problematiky.

Sotva lze pochybovat o tom, že okolní jevy a objekty můžeme zkoumat buď z hlediska jejich skladby a výstavby, nebo z hlediska procesů a proměn, kterým podléhají, nebo konečně z hlediska jejich původu. Je také bez důkazů zřejmé, že o původu jakéhokoli jevu lze mluvit až poté, kdy byl tento jev popsán.

Studium pohádky bylo však až dosud převážně genetické, většinou bez pokusů o předběžný systematický popis. O historickém studiu pohádek nebudeme prozatím hovořit, budeme věnovat pozornost pouze jejich popisu; mluvit o genetice bez speciálního řešení problémů popisu, jak se to obvykle dělá, je totiž zcela zbytečné. Je zřejmé, že dříve než osvětlíme

<sup>3</sup> Využíváme příležitosti k poukazu, že podobného rozšíření lze dosáhnout pouze při pravidelné mezinárodní výměně materiálu. Ačkoli Sovětský svaz patří mezi země na pohádky nejbohatší (velice důležité jsou pohádky neruských národů, kde se kříží mongolské, indické a evropské vlivy), nemáme dosud centrum, jež by poskytovalo potřebné informace. Ústav dějin umění archivně zpracovává materiál sebraný svými členy. Jeho přeměna na všesvazový archiv by měla mezinárodní význam.

<sup>4</sup> Viz Savčenko, *Russkaja narodnaja skazka*, Kijev 1913.

otázku, odkud pohádka *pochází*, musíme dát odpověď na otázku, co vlastně pohádka *jest*.

Protože pohádka je mimořádně rozmanitá a nemůže být tudíž probádána v celém svém rozsahu naráz, musíme materiál rozdělit na části, tj. provést jeho klasifikaci. Správná klasifikace je jedním z prvních stupňů vědeckého popisu. Na správnosti klasifikace závisí i správné zaměření dalšího zkoumání. Ale klasifikace, ač je základem každého bádání, sama už musí být výsledkem předběžného opracování materiálu. Nicméně se často setkáváme s pravým opakem: většina badatelů klasifikací *začíná*, takže ji vnáší do materiálu zvnějšku, místo aby ji vyvodila ze samé jeho podstaty. Jak uvidíme dále, při klasifikaci se nadto ještě často porušují nejjednodušší pravidla členění. To je jedna z příčin oné slepé uličky, o které psal Speranskij.

Zastavme se u několika příkladů.

Pohádky se nejčastěji dělí na pohádky s nadpřirozeným obsahem (s čudesným soderžanijem), pohádky ze života (bytovyje) a pohádky o zvířatech.<sup>5</sup> Na první pohled se to zdá správné. Mimoděk se však vynořuje otázka: což pohádky o zvířatech neobsahují někdy ve značné míře prvky nadpřirozené? A naopak, nehrají v pohádkách s nadpřirozeným obsahem velmi závažnou úlohu právě zvířata? Dá se tedy takový příznak považovat za náležitě přesný? Afanasjev např. zahrnuje pohádku o rybáři a rybce mezi pohádky o zvířatech. Je to správné? A není-li, z jakého důvodu? V dalším výkladu uvidíme, že pohádka velice snadno připisuje stejné jednání lidem, věcem i zvířatům. To platí zejména pro tzv. kouzelné (volšebnyje) pohádky, setkáváme se s tím však v pohádkách vůbec. V tom ohledu je jedním z nejznámějších příkladů pohádka o dělení úrody („pro mne, Míšo, vršky, a pro tebe kořínky“). V Rusku je ošizenou stranou medvěd, na Západě čert. Začlenění západní varianty tedy pohádku rázem vyřadí z okruhu pohádek o zvířatech. Kam tedy bude patřit? Zřejmě to není pohádka ze života, protože kde se ve skutečném životě úroda dělí tímto způsobem? Ale není to ani pohádka s nadpřirozeným obsahem. V uvedené klasifikaci pro ni prostě není místo.

A přece budeme zastávat názor, že uvedená klasifikace je ve svém základě správná. Badatelé se tu řídili instinktem a jejich slova neodpovídají tomu, co ve skutečnosti pociťovali. Sotva se někdo pomylí tak, že by zařadil pohádku o ptáku Ohniváku a šedém vlku k pohádkám o zvířatech. Je nám také dokonale jasné, že Afanasjev se u pohádky o zlaté rybce zmýlil. Ne však proto, že v pohádkách vystupují nebo nevystupují zvířata, nýbrž proto, že kouzelné pohádky se vyznačují zcela osobitou

<sup>5</sup> Návrh Vsevoloda F. Millera. Tato klasifikace je v podstatě totožná s klasifikací mytologické školy (mytické, o zvířatech, ze života).



výstavbou, kterou okamžitě vycítíme a která určuje jejich zařazení, ačkoli si toho nejsme vědomi. Každý badatel, který tvrdí, že klasifikuje podle uvedeného schématu, klasifikuje de facto jinak. Je v rozporu sám se sebou, a právě proto postupuje správně. Jestli však je tomu tak, že jako základ členění je podvědomě přijata výstavba pohádky, dosud neprobádaná a dokonce ani nezafixovaná, pak celou klasifikaci pohádek nutno postavit na nové základy. Je nutno ji převést na formální, strukturální příznaky. A k tomu je ovšem třeba tyto příznaky prozkoumat.

Ale to předbíháme. Načrtnutá situace zůstala nejasná až podnes. Další pokusy nepřinášejí žádné podstatné zlepšení. W. Wundt ve svém proslulém díle navrhuje následující třídění:<sup>6</sup>

1. mytologické pohádky-bajky (mythologische Fabelmärchen)
2. čisté kouzelné pohádky (reine Zaubermärchen)
3. biologické pohádky a bajky (biologische Märchen und Fabeln)
4. čisté zvířecí bajky (reine Tierfabeln)
5. etiologické pohádky (Abstammungsmärchen, o původu)
6. žertovné pohádky a bajky (Scherzmärchen und Scherzfabeln)
7. mravoučné bajky (moralische Fabeln).

Tato klasifikace je mnohem bohatší než předchozí, vyvolává však rovněž námitky. „Bajka“ (termín, s nímž se setkáváme v pěti oddílech ze sedmi) je kategorie formální. Odborné zkoumání bajky sotva započalo.<sup>7</sup> Není jasné, nač tu Wundt vlastně pomýšlí. Dále, termín „žertovná“ pohádka je vůbec nepřipustný, protože jedna a táž pohádka může být traktována jak heroicky, tak komicky. A konečně: jaký je rozdíl mezi „čistou bajkou o zvířatech“ a „mravoučnou bajkou“? V jakém směru nejsou „čisté zvířecí bajky“ bajkami „mravoučnými“ a naopak?

Probírané klasifikace se týkají dělení pohádek podle tříd. Vedle tohoto dělení máme i dělení podle syžetů.

Jestliže dělení podle tříd nedopadá právě šťastně, pak dělení podle syžetů vede už k naprostému zmatku. Nebudeme už mluvit o tom, že tak složitý a neurčitý pojem jako syžet se buď nevysvětluje, nebo si jej každý autor vysvětluje po svém. Poněkud předbíhající povíme prostě, že dělení kouzelných pohádek podle syžetů je v podstatě zcela nemožné. Také ono musí být postaveno na nový základ, právě tak jako dělení podle tříd. Pohádky se vyznačují jednou vlastností: části jedné pohádky mohou být bez jakékoli změny přeneseny do pohádky jiné. Později bude tento zákon schopnosti přemístění objasněn podrobněji, zatím se omezíme na poukaz, že např. baba Jaga se může vyskytovat v nejrůznějších pohádkách, v nejrůznějších syžetech. Tento rys je specifickou zvláštností lidové po-

hádky. A zatím, aniž by se na ni bral ohled, bývá obvykle syžet vymezován takto: vybere se nějaká část pohádky (často náhodně, jen proto, že je nápadná), přidá se předložka „o“ a vymezení je hotovo. Pohádka, v níž se bojuje s drakem, je pohádkou „o boji s drakem“, pohádka, v níž vystupuje Koščeje, je pohádkou „o Koščejevi“ atd., přičemž ve výběru určujících prvků neexistuje jednotný princip. Připomeneme-li si nyní zákon přemístitelnosti, stane se zřejmým, že takto musí s logickou nutností vzniknout naprostý chaos, nebo přesněji dělení do vzájemně se křížících oddílů; a klasifikace tohoto druhu vždycky zkresluje podstatu zkoumaného materiálu. K tomu ještě přistupuje nedůslednost základního principu dělení, čímž se porušuje jedno z nejelementárnějších pravidel logiky. Taková situace přetrvává až dodnes.

Budeme ilustrovat tento stav dvěma příklady. V roce 1924 vyšla kniha o pohádce od oděského profesora Volkova.<sup>8</sup> Volkov od prvních stránek své práce směřuje k prokázání, že fantastická (fantastičeskaja) pohádka zná 15 syžetů:

1. o nevině pronásledovaných,
2. o hloupém hrdinovi,
3. o třech bratřích,
4. o drakobijcích,
5. o dobývání nevěst,
6. o moudré panně,
7. o zakletích a začarováních,
8. o držiteli talismanu,
9. o držiteli kouzelných předmětů,
10. o nevěrné ženě atd.

Volkov nevysvětluje, jak k těmto 15 syžetům došel. Prozkoumáme-li podrobněji princip dělení, zjistíme následující: první skupina je určena podle expozice (o tom, co je zde skutečně expozice, bude řeč později), druhá podle charakteru hrdiny, třetí podle počtu hrdinů, čtvrtá podle jednoho z momentů v průběhu děje atd. Jednotný princip dělení tu zcela chybí. Výsledkem je skutečně zmatek. Neexistují snad pohádky, kde tři bratři (třetí skupina) dobývají nevěsty (pátá skupina)? Netrestá snad držitel talismanu s pomocí téhož talismanu nevěrnou ženu? Uvedená klasifikace není tudíž vědeckou klasifikací v pravém slova smyslu, není to víc než jakýsi rejstřík velmi pochybné hodnoty. Může se snad taková klasifikace i jen zdaleka srovnávat s klasifikací rostlin nebo živočichů, která nebyla pořízena od oka, nýbrž vznikla na základě dlouhodobého, precizního předběžného studia materiálu?

<sup>6</sup> W. Wundt, *Völkerpsychologie* 2, Leipzig 1960, 1, str. 346.

<sup>7</sup> Viz Lidija Vindt, *Bajka kak literaturnyj žanr*, Poetika 3, Leningrad 1927.

<sup>8</sup> R. M. Volkov, *Skazka. Rozyskanija po sjužetosloženu narodnoj skazki 1, Skazka velikoruskaja, ukrainskaja, beloruskaja*, Odessa 1924.

SYŽETŮ

Když jsme se dotkli klasifikace syžetů, nemůžeme pominout mlčením soupis pohádek A. Aarneho.<sup>9</sup> Aarne je jedním ze zakladatelů tzv. finské školy. Její práce dnes představují vrchol bádání o pohádce. Není zde místo na náležitě ocenění přínosu této školy.<sup>10</sup> Poukážeme pouze na to, že v odborné literatuře existuje celá řada statí a glos o variantách jednotlivých syžetů. Takové varianty se někdy vynořují z těch nejméně očekávaných zdrojů. Postupně se jich nahromadí velice mnoho, ale systematické zpracování chybí. Právě sem je hlavně zaměřena pozornost nového směru. Představitelé této školy shromažďují a srovnávají varianty jednotlivých syžetů podle toho, jak jsou ve světě rozšířeny. Materiál se uskupuje geo-etnograficky podle známého, předem vypracovaného systému a pak se formulují závěry o základní výstavbě, rozšíření a původu syžetů. Avšak i tento postup vyvolává řadu námitek. Jak uvidíme, syžety (a zvláště syžety kouzelných pohádek) jsou velmi těsně příbuzné. Určit, kde končí jeden syžet a jeho varianty a začíná druhý, je možné jen na základě srovnávacího studia pohádkových syžetů (mežsjužetného izučenijska skazok) a přesného fixování principu pro výběr syžetů a variant. Něco takového však neexistuje. Na vědomí se nebere ani přemístitelnost elementů. Práce této školy vycházejí z nereflektovaného předpokladu, že každý syžet je cosi organicky celistvého, že může být vyňat z řady ostatních syžetů a zkoumán samostatně.

Oddělit zcela objektivně jeden syžet od druhého a vybrat varianty však není jednoduchý úkol. Pohádkové syžety spolu tak těsně souvisí, jsou mezi sebou natolik propleteny, že dříve než se může přikročit k vylíčení syžetů, vyžaduje tato otázka speciální předběžné studium. Bez takové přípravy je badatel ponechán svému vkusu a objektivní ohraničení syžetů je prostě nemožné.

Uvedeme příklad. Mezi variantami pohádky „Frau Holle“ uvádějí Bolte a Polívka pohádku zařazenou u Afanasjeva pod č. 102,<sup>11</sup> známou pohádku Baba Jaga. Uvádějí také řadu jiných ruských pohádek, dokonce i takových, kde je Jaga nahrazena drakem nebo myšmi. Neuvádějí však

<sup>9</sup> A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Folklore Fellows Communications, č. 3, Helsinki 1911. Rejstřík byl často překládán a nově vydáván. Ruský překlad N. P. Andrejeva, Leningrad 1929. Poslední vydání: *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen* (FFC č. 3). Translated and enlarged by S. Thompson, Folklore Fellows Communications, č. 184.

<sup>10</sup> Soupis prací této školy, vycházejících pod společným názvem Folklore Fellows Communications (FFC), je podán v 1. čísle časopisu *Chudožestvennyj folklor* ve stati N. P. Andrejeva.

<sup>11</sup> V celém textu je užito číslování pohádek podle posledního vydání sborníku *Narodnyje russkije skazki A. N. Afanasjeva* 1–3, Moskva 1958. Viz též str. 29. (Pozn. k 2. ruskému vydání.)

pohádku „Mrazík“. Z jakého důvodu? Vždyť se v ní také objevuje vyhnání nevlastní dcery a její návrat s dary, posláním vlastní dcery a její trest. A co více, Mrazík i Frau Holle jsou personifikací zimy, v německé pohádce však máme personifikaci ženského rodu a v ruské rodu mužského. „Mrazík“ však, zřejmě na základě své umělecké výraznosti, byl subjektivně fixován jako zvláštní pohádkový typ, určitý pohádkový syžet, který může mít své vlastní varianty. Tak je názorně předvedeno, že nejsou plně objektivní kritéria pro oddělení jednoho syžetu od druhého. Kde jeden badatel vidí nový syžet, bude druhý vidět variantu a naopak. Uvedli jsme příklad velice jednoduchý, ale jak narůstá materiál, narůstají i obtíže.

Ať tak či onak, metody této školy nicméně vyžadovaly soupis syžetů. Tohoto úkolu se podjal Aarne.

Jeho soupisu se užívá v mezinárodním měřítku a pro studium pohádky byl velice užitečný: díky Aarneho soupisu bylo možno označit pohádky formalizovanými značkami (šifrovka). Aarne dal syžetům název *typy* a každý typ číselně označil. Krátké konvencionalizované označení pohádek (v daném případě odkazem k číslu rejstříku) je velmi praktické. Konkrétně Komise pro pohádku by bez tohoto soupisu nemohla popsat svůj materiál, neboť převyprávění 530 pohádek by vyžadovalo mnoho místa, a aby se člověk seznámil s materiálem, musel by tato převyprávění všechna přečíst. Teď stačí podívat se pouze na číslo a vše je jasné na první pohled.

Vedle těchto předností má však soupis i řadu podstatných nedostatků: jakožto klasifikace není prost stejných chyb, jaké dělá i Volkov. Základní skupiny jsou:

1. pohádky o zvířatech
2. vlastní pohádky
3. anekdoty.

Snadno rozeznáme dřívější postupy v nové podobě. (Působí poněkud podivně, že pohádky o zvířatech nejsou považovány za vlastní pohádky.) Dále se nabízí otázka: máme natolik přesně prostudován pojem anekdoty, abychom s ním mohli s úplným klidem operovat (srv. bajky u Wundta)? Nebudeme se touto klasifikací<sup>12</sup> podrobně zabývat a zastavíme se jen u kouzelných pohádek, které autor vyčleňuje jako podtřídu (podrazjad). Poznamenejme mimochodem, že zavedení podtřídy patří k Aarneho zásluhám, protože s dělením na rody, druhy a odrůdy (rody, vidy, raznovidnosti) se před ním nepracovalo. Kouzelné pohádky zahrnují podle

<sup>12</sup> Viz N. P. Andrejev, *Sistema Aarne i katalogizacia russkich skazok*, Obzor rabot Skazočnoj komissii za 1924–25 g. g. Týž chystá překlad Aarneho rejstříku přizpůsobený ruskému materiálu.

Aarneho následující kategorie: 1. kouzelný odpůrce, 2. kouzelný manžel (manželka), 3. kouzelný úkol, 4. kouzelný pomocník, 5. kouzelný předmět, 6. kouzelná síla nebo dovednost, 7. ostatní kouzelné motivy. Proti této klasifikaci mohou být téměř doslovně opakovány námitky vznesené proti klasifikaci Volkovově. Co dělat např. s pohádkami, kde se kouzelný úkol řeší pomocí kouzelného pomocníka, což bývá zvláště časté, nebo s pohádkami, v nichž kouzelná manželka je zároveň kouzelným pomocníkem?

Pravda, Aarne se nesnaží vypracovat skutečnou vědeckou klasifikaci: jeho rejstřík je důležitý jako praktická příručka a jako takový má velký význam. Aarneho rejstřík je však nebezpečný z jiného důvodu. Vzbuzuje nesprávné představy o podstatě věci. Přesné dělení na typy de facto neexistuje, velmi často je to jen fikce. A i když nějaké typy jsou, pak neexistují v té rovině, kde je vidí Aarne, nýbrž v rovině strukturních vlastností navzájem se shodujících pohádek, jak o tom bude řeč později. Vzájemná blízkost syžetů a nemožnost objektivně je vymezit vede k tomu, že při zařazení textu k některému z typů často není jasné, jaké číslo mu připsat. Určovaný text a zvolený typ si často odpovídají jen velmi přibližně. Ze 125 pohádek uvedených ve sbírce A. I. Nikiforova patří 25 pohádek (tj. 20 %) k určitému typu pouze přibližně a podmíněně, což je vyznačeno závorkami.<sup>13</sup> A když různí badatelé budou zařazovat touž pohádku k různým typům, co z toho může vzejít? A na druhé straně, ponechává typy jsou vymezeny podle přítomnosti těch či oněch nápadných momentů, a nikoli na základě výstavby pohádky, přičemž jedna pohádka může obsahovat několik takových momentů, dojde někdy k tomu, že jednu pohádku je nutno vztáhnout k několika typům zároveň (až k pěti číselným označením pro jednu pohádku), což ovšem vůbec neznamená, že by se daný text skládal z pěti pohádek. Tento způsob určování je v podstatě tříděním podle jednotlivých součástí pohádek. U určité skupiny pohádek Aarne dokonce porušuje své zásady a náhle zcela nečekaně a dost nedůsledně opouští dělení podle syžetů a přechází k dělení podle motivů. Tímto způsobem klasifikuje jednu ze svých podtříd, skupinu, kterou nazývá „o hloupém čertovi“. Tato nedůslednost je však jen novým dokladem instinktivního hledání správné cesty. V dalším výkladu se pokusíme dokázat, že zkoumání podle malých součástí, tvořících celek pohádky, je správný postup.

Vidíme tedy, že s klasifikací pohádek je to dosti špatné. A přece klasifikace je jedním z prvních a velice důležitých stupňů vědeckého bádání. Vzpomeňme jen, jaký význam měla pro botaniku Linného první

<sup>13</sup> A. I. Nikiforov, *Skazočnyje materialy Zaonež'ja, sobrannyje v 1926 godu*, Obzor rabot Skazočnoj komissii za 1926 g., Leningrad 1927.

vědecká klasifikace. Náš obor se stále ještě nalézá v „předlinnéovském“ stadiu.<sup>14</sup>

Nyní přecházíme ke druhé velice důležité oblasti bádání o pohádce: k jejímu popisu podle podstaty. Můžeme tu pozorovat následující obraz: badatelé zabývající se popisem velmi často nechávají stranou klasifikaci (Veselovskij). A na druhé straně ti, kdo se věnují klasifikaci, málokdy pohádku podrobně popisují, a zkoumají jen některé její stránky (Wundt). Pokud se některý badatel zabývá tím i oním, pak klasifikace nenásleduje po popisu, nýbrž popis se provádí v rámci předem přijaté klasifikace.

Veselovskij o popisu pohádky mnoho nemluvil, ale to, co řekl, má veliký význam. Veselovskij pojímá syžet jako komplex motivů. Motiv se může začleňovat do různých syžetů.<sup>15</sup> („Série motivů je syžet. Motiv přerůstá v syžet.“ „Syžety procházejí variacemi: do syžetů pronikají jisté motivy, nebo se syžety navzájem kombinují.“ „Syžetem rozumím téma, v němž se rozprádaají různé situace–motivы.“) Pro Veselovského je motiv něčím prvotním, syžet druhotným. Syžet je pro Veselovského již tvůrčím, jednotlícím aktem. Odtud pro nás vyplývá nutnost provádět výzkum ne tak podle syžetů, jako především podle motivů.

Kdyby si věda o pohádce lépe osvojila odkaz Veselovského, shrnutý ve slovech „oddělit otázku motivů od otázky syžetů“ (podtrhl Veselovskij), zlikvidovalo by se mnoho nejasností.<sup>16</sup>

Veselovského učení o motivech a syžetech přináší však pouze obecný princip. Jeho konkrétní vysvětlení termínu motiv je už v současné době nepoužitelné. Motiv je podle Veselovského nedělitelnou jednotkou vyprávění („Motivem rozumím nejjednodušší jednotku vyprávění.“ „Příznačnou vlastností motivu je jeho obrazná, jednočlenná schematičnost; takové jsou i dále nerozložitelné prvky nižší mytologie a pohádky.“). Motivы, které uvádí jako příklady, jsou však dále rozložitelné. Je-li motiv něčím

<sup>14</sup> Naše základní teze mohou být ještě ověřeny na následujících klasifikacích: O. Miller, *Opyt istoričeskogo obozrenija russkoj slovesnosti*, 2. vyd., Sankt Peterburg 1865, a 34–oje prisuždenije Demidovskich nagrad, 1866; J. G. v. Hahn, *Griechische und albanesische Märchen*, Leipzig 1864; G. L. Gomme, *The Handbook of Folklore*, London 1890; P. V. Vladimirov, *Vvedeniye v istoriju russkoj slovesnosti*, Kijev 1896; A. M. Smirnov, *Sistematičeskij ukazatel' tem i variantov russkich narodnych skazok*, Izv. Otdela russkogo jazyka i slovesnosti Akademii nauk, 16, 4; 17, 3; 19, 4; Viz též A. Christensen, *Motif et thème. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de legendes et de fables*, Folklore Fellows Communications, č. 59, Helsinki 1925.

<sup>15</sup> A. N. Veselovskij, *Poetika sjužetov, Sobranije sočinenij ser. 1 (Poetika)*, díl II, sv. 1, Sankt Peterburg 1913, str. 1–133.

<sup>16</sup> Volkovova osudná chyba: „Pohádkový syžet je onou konstantní jednotkou, z níž jedině lze při zkoumání pohádky vycházet.“ (*Skazka*, str. 5) Naše odpověď: syžet není jednotka, ale komplex, není konstantní, nýbrž variabilní, a při zkoumání pohádky z něho vycházet nelze.

logicky celistvým, pak každá věta pohádky představuje motiv. (Otec má tři syny – motiv. Nevlastní dcera odchází z domu – motiv. Ivan bojuje s drakem – motiv, atd.) Vůbec by to nebylo tak špatné, kdyby se motivy skutečně nerozkládaly. Umožnilo by to sestavit rejstřík motivů. Vezměme si však motiv „drak unáší carskou dceru“ (to není Veselovského příklad). Tento motiv se dělí na čtyři prvky, z nichž každý se může nezávisle obměňovat. Draka může nahradit Košče, vítr, sokol, čert nebo černokněžník; místo únosu může dojít k vampýrství nebo k jiným činům, jimiž se v pohádce dosahuje zmizení; dceru případně zastoupí sestra, nevěsta, manželka nebo matka; a carova úloha se dá svěřit také carskému synu, rolníku anebo popovi. A tak v neshodě s Veselovským musíme prohlásit, že motiv není ani jednočlenný, ani nerozložitelný. Poslední rozložitelná jednotka jako taková není logickým celkem. Souhlasíme s Veselovským, že část je pro popis prvotnější než celek (podle Veselovského je motiv i svým původem prvotnější než syžet), ale posléze se s problémem vyčlenění nějakých prvotních elementů budeme muset vyrovnat jinak, než jak to dělá Veselovskij.

Co se nepodařilo Veselovskému, nedařilo se ani jiným badatelům. Jako k příkladu metodicky velmi cenného postupu můžeme poukázat k metodám Bédierovým.<sup>17</sup> Hodnota Bédierových postupů záleží v tom, že jako první rozpoznal, že v pohádce existuje jakýsi vztah mezi veličinami stálými a veličinami proměnnými. Pokouší se to vyjádřit schematicky. Stálé, podstatné veličiny nazývá *prvky* a označuje je řeckým písmenem omega. Ostatní, proměnné veličiny označuje písmeny latinky. Schéma jedné pohádky je pak  $\omega + a + b + c$ , schéma jiné pohádky je pak  $\omega + a + b + c + n$ , další  $\omega + m + l + n$  atd. V základě správná myšlenka však ztroskotává na tom, že onu omegu nelze přesně zachytit. Co jsou vlastně Bédierovy prvky a jak je lze vyčlenit, to zůstává nevysvětleno.<sup>18</sup>

Otázky popisu pohádky se vůbec zkoumaly málo, spíše se pohádka brala jako něco hotového, daného. Teprve v naší době je nezbytnost přesného popisu uznávána stále širě, ačkoli o formách pohádky se mluví velice dávno. A vskutku, v době, kdy jsou už popsány nerosty, rostliny i živočichové (a popsány i rozčleněny právě podle své stavby), v době kdy byla popsána řada literárních žánrů (bajka, óda, drama atd.), zkoumá se pohádka stále ještě bez takového popisu. K jakým absurdnostem dochází někdy genetický výzkum pohádky, pokud nevěnuje pozornost jejím formám, ukázal Šklovskij.<sup>19</sup> Jako příklad uvádí známou pohádku

o odměřování půdy kůží. Hrdinovi pohádky je dovoleno zabrat si tolik půdy, kolik je možno obsáhnout volskou kůží. Rozřeže kůži na řemeny a obsáhne půdy mnohem víc, než očekávala oklamaná strana. V. F. Miller a jiní se tu snažili najít stopy právního aktu. Šklovskij píše: „Oklamaná strana – a ve všech variantách pohádky jde o oklamání – neprotestovala prý proti zcizení půdy proto, že půda se měřila tímto způsobem všeobecně. Výsledkem je nesmysl. Existoval-li v době předpokládaného pohádkového děje zvyk měřit půdu ‚kolik obsáhne řemen‘, a byl-li znám jak prodávající, tak kupující straně, pak tu není žádný klam, ale ani žádný syžet, protože prodávající sám dobře věděl, do čeho se pouští.“ Převod vyprávění na historickou skutečnost bez přihlídnutí k jeho specifice tak vede k mylným závěrům, ať byli badatelé sebevíce erudovaní.

Veselovského a Bédierovy postupy patří více méně vzdálené minulosti. Ačkoli tito učenci pracovali hlavně v oboru *dějin* folkloru, jejich postupy formálního zkoumání představují nový, v podstatě správný, ale nikým nerozpracovaný a nepoužitý přínos. Názor, že je nezbytné zkoumat formy pohádky, nevyvolává dnes žádné námitky.<sup>20</sup>

V tomto směru však současnost někdy přehání. Vyše připomenutá kniha R. M. Volkova uvádí následující postup popisu. Pohádky se především rozčlení na motivy. Za motivy se považují jak vlastnosti hrdinů (dva švagři chytří, třetí hlupák), tak i jejich počet (tři bratři), jednání hrdinů (přání otce, aby po jeho smrti stála u hrobu stráž, kterýžto odkaz splní pouze hlupáček), předměty (chaloupka na kuřích nožkách, talismany) atd. Každému takovému motivu odpovídá u Volkova konvenční značka – písmeno a číslice, nebo písmeno a dvě číslice. Vynořuje se otázka: kdybychom byli důslední a označili tímto způsobem doslova vše, co je v pohádce obsaženo, kolik by se pak napočítalo motivů? Volkov uvádí kolem 250 označení (přesný soupis chybí). Je zřejmé, že mnohé se nechává stranou, že Volkov prováděl výběr, není však jasné, jakým způsobem. Když byl takto vyčlenil motivy, Volkov pak přepisuje pohádky tak, že mechanicky převádí motivy na značky a srovnává schémata. Shodné pohádky vykazují pochopitelně shodná schémata. Transkripce zabírají celou knihu. Jediný „závěr“, který se dá udělat z takových transkripcí, je ten, že shodné pohádky jsou si navzájem podobné, což k ničemu nezavazuje, ale také k ničemu nepřivádí.<sup>21</sup>

<sup>17</sup> J. Bédier, *Les fabliaux*, Paris 1893.

<sup>18</sup> Srv. S. F. Oľdenburg, *Fabla vostočnogo proischoždenija*, Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija 345, 1903, č. 4, odd. 2, str. 217–238; zde je podáno podrobnější hodnocení Bédierových postupů.

<sup>19</sup> V. Šklovskij, *Teorie prózy* (1925), Praha 1948, str. 28 n.

<sup>20</sup> V tisku je studie A. I. Nikoľorova, *K voprosu o morfoložičeskom izučení narodnoj skazki*, Sbornik statej v čest akademika A. I. Sobolevskogo, Leningrad 1928, str. 172–178.

<sup>21</sup> Srv. recenze: R. Šor, *Pečať i revoljucija* 1924, č. 5; S. Savčenko, *Etnografičnyj vestnik* 1925, č. 1; A. I. Nikoľorov, *Izvestija Otdela ruskogo jazyka i literatury Akademii nauk* 31, 1926, str. 367.

Vidíme, jaké povahy jsou problémy, jimiž se zabývá věda. Málo zkušený čtenář se může ptát, zda se věda nezabývá odtažitostmi, které jsou v podstatě zbytečné. Není lhostejné, zda se motivy dají nebo nedají rozčlenit, jakým způsobem se mají vydělit základní prvky, jak se má pohádka klasifikovat, má-li se zkoumat podle motivů nebo podle syžetů? Bezděky by si člověk přál, aby se kladly nějaké konkrétnější, hmatatelnější otázky, bližší každému, kdo má prostě pohádky rád. Takový požadavek se však zakládá na omylu. Uvedme analogický případ. Dá se hovořit o životě jazyka, aniž bychom něco věděli o slovních druzích, tj. o jistých skupinách slov, uspořádaných podle zákonů jejich obměňování? Živý jazyk je konkrétní jev, gramatika jeho abstrahovaný substrát. Takové substráty spočívají v základech mnoha životních jevů, a právě sem je upřena pozornost vědy. Bez zkoumání těchto abstraktních základů nelze vysvětlit ani jediný konkrétní jev.

Věda se neomezuje na otázky, jichž jsme se zde dotkli. Mluvili jsme pouze o těch problémech, které se vztahují k morfologii. Zejména jsme se nedotkli rozsáhlé oblasti historických výzkumů. Ty mohou být na první pohled zajímavější než bádání morfologická, a na tomto poli se také mnoho udělalo. Ale nejjobecnější otázka, totiž odkud se pohádka bere, není v úplnosti vyřešena, ačkoli i zde nepochybně existují zákony vzniku a vývoje pohádky, které ještě čekají na své rozpracování. Tím více se zato udělalo v jednotlivých dílčích otázkách. Vypočítávat zde jména badatelů a tituly prací by nemělo smysl.<sup>22</sup> Budeme však trvat na tom, že dokud neexistuje správná morfologie, nemůže existovat ani správné bádání historické. Neumíme-li rozložit pohádku na její části, nedokážeme ani provádět správná srovnání. A neumíme-li srovnávat, jak mohou být osvětleny např. indo-egyptské vztahy nebo vztahy řecké bajky k bajce indické atd.? Nedokážeme-li srovnat jednu pohádku s druhou, jak potom máme zkoumat sepětí pohádky s náboženstvím nebo vztah pohádky k mýtům? Tak jako všechny řeky ústí do moře, všechny otázky bádání o pohádce musí konec konců v souhrnu vést k řešení otázky nejdůležitější, na niž dosud neznáme odpověď, otázky shodnosti pohádek na celé zeměkouli. Jak si vysvětlit shodu pohádek o žabce královně v Rusku, Německu, Francii, Indii, u amerických rudokožců a na Novém Zélandě, přičemž styky těchto národů nemohou být historicky prokázány? Tuto shodu nelze vysvětlit, pokud o jejím charakteru máme nesprávné představy. Historik neobeznámený s morfologickými otázkami nerozezná shodu tam, kde ve skutečnosti je, ponechá nepovšimnuty shody, které jsou pro něho důležité,

<sup>22</sup> Viz. E. Hoffmann-Krayer, *Volkskunde. Bibliographie für das Jahr 1917*, Strassburg 1917; *für das Jahr 1918*, Berlin-Leipzig 1920, *für das Jahr 1919*, tamt. 1922. Bohatý materiál je v přehledech v *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*.

a naopak zaznamená shodu tam, kde odborník na morfologii může prokázat, že srovnávané jevy jsou zcela heteronomní.

Vidíme tedy, že na zkoumání forem mnoho závisí. Nebudeme se odříkat hrubé analytické práce, vyžadující velké trpělivosti a komplikované navíc tím, že se provádí z hlediska abstraktně formálních otázek. Hrubá, „nezajímavá“ práce tohoto druhu je přípravou zobecňujících, „zajímavých“ konstrukcí.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Nejdůležitější obecná literatura o pohádce: W. A. Clouston, *Popular tales and fictions, their migrations and transformations*, London 1887; V. F. Miller, *Vsemirnaja skazka v kulturno-istoričeskom osveščenií*, *Russkaja mysl'* 1893, 11; R. Koehler, *Aufsätze über Märchen und Volkslieder*, Berlin 1894; M. J. Chalanskij, *Skazki, Istorija ruskoj literatury* 1, sv. 2, kap. 6, Moskva 1908; A. Thimme, *Das Märchen*, Leipzig 1909; A. van Gennep, *La formation des legendes*, Paris 1910; F. v. d. Leyden, *Das Märchen*, 2. vyd. 1917; K. Spiess, *Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig-Berlin 1917; S. F. Oľdenburg, *Stranstvovanije skazki*, Vostok č. 4; G. Huet, *Les contes populaires*, Paris 1923.

...byl jsem nevyvratně přesvědčen, že typ, povstávající z metamorfóz, prochází všemi organickými bytostmi a že ho lze na jakémisi středním stupni pozorovat ve všech částech.  
GOETHE

Pokusíme se především formulovat svůj úkol.

Jak bylo řečeno v předmluvě, věnujeme tuto práci *kouzelným* pohádkám. Existence kouzelných pohádek jako zvláštní třídy se předpokládá jako nezbytná pracovní hypotéza. Pod názvem „kouzelné“ pohádky se zatím rozumějí pohádky uvedené Aarnem pod čísly 300–749. Je to vymezení umělé, později však budeme mít příležitost uvést vymezení daleko přesnější, založené na závěrech z naší práce. Máme v úmyslu provést srovnání těchto pohádek podle syžetů. Za účelem srovnání vyčleňujeme s použitím zvláštních pracovních postupů (viz níže) součásti kouzelných pohádek a poté srovnáváme pohádky podle těchto součástí. Výsledkem je morfologie, tj. popis pohádky podle jejích součástí a podle vztahů součástí k sobě navzájem a k celku.

Jakými metodami můžeme dojít k přesnému popisu pohádky?

Porovnejme následující případy:

1. Car dává odvážnému mládenci orla. Orel odnáší mládence do jiné říše. (171)
2. Stařec dává Sučenkovi koně. Kůň odnáší Sučenka do jiné říše. (132)
3. Čaroděj dává Ivanovi loďku. Loďka odnáší Ivana do jiné říše. (138)
4. Carova dcera dává Ivanovi prsten. Pomocníci z prstenu odnášejí Ivana do jiné říše. (156) atd.

V uvedených případech jsou *veličiny stálé* a proměnlivé. Mění se pojmenování (a s nimi i atributy) jednajících osob, nemění se jejich činnosti neboli *funkce*. Z toho vyplývá, že pohádka často připisuje stejné činnosti různým postavám. To nám umožňuje zkoumat pohádku *podle funkcí jednajících osob*.

Bude zapotřebí určit, v jaké míře jsou tyto funkce skutečně opakovatelnými, stálými veličinami pohádky. Všechny ostatní otázky budou záviset na řešení otázky prvé: kolik zná pohádka funkcí?

Zkoumání ukáže, že opakovatelnost funkcí je překvapující. Baba Jaga, Mrazík, medvěd, lesní muž i kobyli hlava podrobují zkoušce a odměňují

nevlastní dceru. Při dalším zkoumání zjišťujeme, že pohádkové postavy, ať jsou jakkoli rozmanité, často *dělají* jedno a totéž. Způsob realizace funkcí se může měnit: představuje variabilní veličinu. Mrazík jedná jinak než baba Jaga. Funkce jako taková je však veličina stálá. Pro studium pohádky je důležitá otázka *co* dělají pohádkové postavy; otázka *kdo* to dělá a *jak* to dělá je záležitostí pobočného výzkumu.

Funkce jednajících osob jsou oněmi součástmi, jimiž mohou být nahrazeny Veselovského „motivy“ nebo Bédierovy „prvky“. Poznamenejme, že opakovatelnost funkcí při rozmanitosti jejich vykonavatelů už dávno zaznamenali historici náboženství v mýtech a věrách,<sup>24</sup> v dějinách pohádky však zůstala nepovšimnuta. Podobně jako vlastnosti a funkce bohů přecházejí z jednoho na druhého a dokonce se nakonec přenášejí na křesťanské svaté, přecházejí z jedné postavy na druhou také funkce postav pohádkových. Předběžně můžeme říci, že funkcí je velice málo a postav velice mnoho. Tím se vysvětluje dvojí vlastnost pohádky: její překvapivá mnohotvárnost, její pestrost a barvitost a na druhé straně její neméně překvapivá jednotvárnost a opakovatelnost.

Funkce jednajících osob jsou tedy základními částmi pohádky, a vydělit musíme především je.

Abychom mohli funkce vyčlenit, musíme je definovat. Toto vymezení musí vycházet ze dvou hledisek. Za prvé nesmí být tato definice nikdy spojována s *postavou svého vykonavatele*. Vymezení je nejčastěji reprezentováno *podstatným jménem* vyjadřujícím jednání (zákaz, vyptávání se, útěk aj.). Za druhé, jednání nelze vymezit bez zřetele k jeho situování v průběhu vyprávění. Z toho vyplývá, že je nutno počítat s tím významem, který má daná funkce v průběhu děje.

Tak když se Ivan *žení* s carovou dcerou, je to něco zcela jiného než *sňatek* otce s vdovou, která má dvě dcery. Podobně dostává-li v jednom případě hrdina od svého otce sto rublů a kupuje si za ně moudrou kočku a v jiném případě hrdina dostává peníze za hrdinský čin, čímž pohádka končí, pak tu máme bez ohledu na stejné jednání (předání peněz) morfologicky různé prvky. Stejně činy mohou mít tedy různý význam a naopak. *Pod pojmem funkce rozumíme akci jednající osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje.*

Tato pozorování můžeme stručně formulovat takto:

1. *Stálými, stabilními prvky pohádek jsou funkce jednajících osob, nezávisle na tom, kdo a jak je plní. Tyto funkce tvoří základní součásti pohádky.*

2. *Počet funkcí, které jsou kouzelné pohádce vlastní, je omezený.*

<sup>24</sup> W. Wundt, *Völkerpsychologie* 2, odd. 1 – *Mythus und Religion*; J. V. Negelein, *Germanische Mythologie*; Negelein zavádí zdařilý termín „*Depossedierte Gottheiten*“.

Po vyčlenění funkcí vyvstává jiná otázka: v jakém seskupení a v jaké posloupnosti vystupují tyto funkce? Nejprve o posloupnosti. Existuje názor, že tato posloupnost je náhodná. Veselovskij říká: „Výběr a rozvržení úkolů a setkání (příklady motivů) předpokládá už jistou svobodu.“ Ještě ostřeji vyjádřil tuto myšlenku Šklovskij: „Je zcela nepochopitelné, proč se při přejímání musí zachovávat náhodná posloupnost motivů (podtrhl Šklovskij). Ve výpovědích svědků se právě posloupnost událostí nejvíce ze všeho komolí.“ Tento odkaz na svědecké výpovědi není právě šťastný. Jestliže se svědci pletou v posloupnosti, jejich výpověď je zmatená; posloupnost událostí však má své zákony, a podobné zákony má jak umělecké vyprávění, tak organické útvary. Loupež nemůže přijít na řadu dřív, než jsou vypáčeny dveře. Co se týče pohádky, má své zcela zvláštní, specifické zákonitosti. Posloupnost prvků, jak uvidíme níže, je přísně totožná. Svoboda posloupností je omezena velice úzkými hranicemi, které můžeme přesně stanovit. Docházíme tak ke třetí základní tezi naší práce, kterou budeme dále rozvíjet a prokazovat:

### 3. Posloupnost funkcí je vždycky totožná.

Co se týče seskupování, je především třeba říci, že zdaleka ne všechny pohádky obsahují všechny funkce. To však nic nemění na zákonu totožné posloupnosti. Nepřítomnost některých funkcí nemění rozvržení ostatních. U tohoto jevu se ještě zastavíme; zatím se budeme zabývat seskupováním ve vlastním slova smyslu. Samo položení otázky navozuje následující předpoklad: jestliže jsou funkce jednou vyčleněny, bude možné vysledovat, v kterých pohádkách jsou dány identické funkce. Pohádky s identickými funkcemi můžeme pokládat za příslušné k jednomu typu. Na tomto základě může být posléze sestaven rejstřík typů, který není založen na neurčitých a rozplývavých syžetových příznamech, nýbrž na přesných příznamech strukturních. Skutečně, ukáže se, že je to možné. Budeme-li však dále srovnávat strukturní typy mezi sebou, dospějeme ke zcela nečekanému jevu: funkce nemohou být rozloženy podle stěžejních os (steržeň), které by se navzájem vylučovaly. Tento jev v celé své konkrétnosti před námi vyvstane v následující a v poslední kapitole. Zatím ho můžeme vysvětlit takto: označíme-li funkci, s níž se vždy setkáváme na prvním místě, písmenem A, a funkci, která (je-li přítomna) po A vždycky následuje, písmenem B, pak všechny funkce, které se v pohádce vyskytují, se řadí do jediného příběhu, ani jedna nevypadne z řady, ani jedna nevyklučuje druhou a není s ní v rozporu. Takový závěr naprosto nebylo možno očekávat předem. Dalo se samozřejmě čekat, že tam, kde je přítomna funkce A, nemohou být přítomny jiné funkce, které patří do jiných vyprávění. Dalo se očekávat, že obdržíme několik stěžejních os, my však pro všechny kouzelné pohádky obdržíme jedinou stěžejní osu. Všechny náleží k jedinému typu, a kombinace, o kterých jsme hovořili výše, jsou

podtypy. Na první pohled vypadá tento závěr podivně, ba dokonce poněkud divoce, ale může být ověřen tím nejpřesnějším způsobem. Příslušnost k jedinému typu je velice složitý problém, u kterého se ještě budeme muset zastavit. Tento jev vyvolá celou řadu otázek.

Tak se dostáváme ke čtvrté základní tezi naší práce:

### 4. Všechny kouzelné pohádky co do své stavby náleží k jednomu typu.

Přistupujeme k důkazům a rovněž k detailnímu rozvíjení těchto tezí. Zde je třeba mít na paměti, že studium pohádky se musí provádět – a v této práci se také provádí – přísně deduktivně, tj. od materiálu k závěrům. Výklad však může být uspořádán opačně, protože čtenáři se jeho postup bude sledovat snadněji, když mu obecné základy budou známy předem.

Než však přejdeme k vlastnímu rozpracování tezí, musíme se rozhodnout, na jakém materiálu je budeme provádět. Na první pohled by se mohlo zdát, že je nutné použít všeho existujícího materiálu. Ve skutečnosti to není zapotřebí. Protože zkoumáme pohádky podle funkcí jednajících osob, můžeme uvádění nového materiálu přerušit v okamžiku, kdy bude zřejmé, že nové pohádky už nepřinášejí žádné nové funkce. Badatel musí samozřejmě projít rozsáhlý kontrolní materiál. Začlenit všechny tento materiál do rozboru však není nezbytné. Shledali jsme, že 100 pohádek představuje materiál více než dostačující. Když morfolog zjistí, že žádné nové funkce už nelze objevit, může udělat tečku; další bádání půjde už jinými směry (sestavení rejstříků, úplná systemizace, historické studium). Jestliže však materiál může být omezen co do kvantity, neznamená to, že si ho badatel může vybrat podle vlastního uvážení. Výběr musí být řízen vnějšími činiteli. Bereme si Afanasjevův sborník, začínáme od č. 50 (podle Afanasjeva je to první kouzelná pohádka ve sborníku) a pokračujeme až do č. 151.<sup>25</sup>

Takové omezení materiálu nepochybně vyvolá mnoho námitek. Teoreticky je však oprávněné. Abychom toto oprávnění mohli prokázat podrobněji, bylo by třeba položit otázku stupně opakovatelnosti pohádkových jevů. Je-li opakovatelnost veliká, lze použít omezeného materiálu. Je-li malá, není to možné. Opakovatelnost základních součástí pohádky, jak uvádíme níže, předčí všechna očekávání. Je tedy teoreticky přípustné omezit se na nerozsáhlý materiál. Prakticky je toto omezení oprávněno

<sup>25</sup> V nových vydáních to odpovídá č. 93–268, protože zde každá varianta dostává nové číslo, zatímco v původním vydání Afanasjevově se čísla označují jen jednotlivé syžety a varianty jsou rozlišeny abecedními indexy. V tomto překladu používáme číslování pohádek podle nových vydání Afanasjeva a řídíme se přitom 2. vydáním Proppovy práce. (Pozn. překl.)

tím, že zahrnutí velkého množství materiálu by neúměrně zvětšilo rozsah práce. Nejde o množství materiálu, nýbrž o kvalitu jeho zpracování. Náš pracovní materiál zahrnuje tedy stovku pohádek. Ostatní pohádky představují kontrolní materiál, velice zajímavý pro badatele, nikoli však pro širší okruh čtenářů.

### III) FUNKCE JEDNAJÍCÍCH OSOB

V této kapitole vyjmenujeme funkce jednajících osob, a to v pořadí, jaké diktuje sama pohádka.

U každé funkce se uvádí: 1. krátký výklad její podstaty, 2. zkrácené označení jedním slovem, 3. konvenční značka pro funkci (zavedení značek později umožní srovnávat výstavbu pohádek schematicky). Poté následují příklady. Příklady většinou ani zdaleka nevyčerpávají náš materiál. Uvádíme je pouze jako ukázky. Jsou rozděleny do určitých skupin. Skupiny mají k vymezení funkce obdobný vztah jako *druhy* k *rodu*. Základním úkolem je rozdělení na *rody*. Zkoumání druhů *nemůže* spadat do úkolů obecné morfologie. Druhy se mohou dále rozdělovat na *odrůdy*, čímž se vytváří východisko systemizace. Níže uvedené uspořádání nesleduje podobné cíle. Uvedené příklady mají pouze ilustrovat a demonstrovat existenci funkce jako jisté *rodové* jednotky. Jak již bylo uvedeno, všechny funkce se včleňují do posloupnosti jednoho vyprávění. Níže uvedená řada funkcí reprezentuje morfologickou osnovu kouzelných pohádek vůbec.<sup>26</sup>

Pohádka obvykle začíná jistou výchozí situací. Vyjmenují se členové rodiny, nebo je představen budoucí hrdina (např. voják) – tak, že se uvede jeho jméno nebo se charakterizuje jeho stav. Ačkoli tato situace není funkcí, je přece jen závažným morfologickým prvkem. Druhy pohádkových začátků se budeme moci zabývat až v závěru práce. Vymezuje tento element názvem *výchozí situace* a dáváme mu konvenční označení  $\alpha$ .

Po výchozí situaci následují tyto funkce:

<sup>26</sup> Doporučujeme čtenáři, aby si před četbou této kapitoly po řadě prohlédl názvy všech vyjmenovaných funkcí a nechával stranou detaily všiml si jen toho, co je typograficky zdůrazněno. Taková předchozí zhrbná orientace usnadní sledování výkladu.



## I. JEDEN ZE ČLENŮ RODINY OPOUŠTÍ DOMOV

(pojmenování: *odloučení*, označení  $\beta$ ).

1. Odejít může osoba starší generace. Rodiče odcházejí za prací (113). „Kníže musel odjet na dalekou cestu a zanechal ženu v cizích rukou“ (265). „Jednou kupec odjížděl do cizích zemí“ (197). Obvyklé formy odchodu: za prací do lesa, za obchodem, do války, za svými záležitostmi ( $\beta^1$ ).
2. Zesílenou formou odloučení je smrt rodičů ( $\beta^2$ ).
3. Někdy odcházejí osoby mladší generace. Jdou nebo jedou na návštěvu (101), na ryby (108), na procházku (137), na jahody (224) ( $\beta^3$ ).

## II. HRDINOVI JE NĚCO ZAKÁZÁNO (poj.: *zákaz*, ozn. $\gamma$ ).

1. „Do této komory se nesmíš podívat“ (159). „Dávej pozor na bratříčka a neodcházej z domova“ (113). „Kdyby přišla babička Jaga, nic jí neříkej a mlč“ (106). „Kníže jí dlouho domlouval a zakazoval jí opouštět zámek“ (265) aj. Zákaz vycházení bývá někdy zesílen nebo nahrazen vsazením dětí do úkrytu v jámě (201). Někdy je naopak forma zákazu oslabena, stává se prosbou nebo radou: matka přemlouvá syna, aby nechodil na lov ryb, protože je ještě malý (108) aj. Pohádka obvykle uvádí nejdříve odchod a pak zákaz. Faktická posloupnost událostí je ovšem opačná. Zákazy mohou být vydávány i bez spojení s odchodem: netrhat jablka (230), nezvedat zlaté pírkó (169), neotvírat skříňku (219), nelíbat sestru (219). Ozn.  $\gamma^1$ .
2. Opačnou formou zákazu je příkaz nebo návrh: přinést na pole jídlo (133), vzít s sebou do lesa bratříčka (247). Ozn.  $\gamma^2$ .

Na tomto místě můžeme udělat pro lepší pochopení malou odbočku. V pohádce dále přichází náhlé neštěstí (které však bylo přece jen jistým způsobem připraveno). V souvislosti s tím výchozí situace někdy s důrazem popisuje šťastný a blahobytný stav. Car má krásnou zahradu se zlatými jablky; staříčci něžně milují svého Ivaščku atd. Zvláštní formou je popis agrárního blahobytu: rolník a jeho synové mají krásné seno. Často se setkáváme s popisem setby a nádherného osení. Tento blahobytný a štěstí slouží pochopitelně jako kontrastní pozadí pro následující neštěstí. Přízrak neštěstí již krouží nespátrěn nad šťastnou rodinou. Odtud pramení zákazy nevycházet ven aj. Samotný odchod příslušníků starší generace toto neštěstí již připravuje, vytváří pro ně vhod-

nou chvíli. Děti jsou po odchodu nebo smrti rodičů ponechány samy sobě. Roli zákazu někdy hraje příkaz. Jestliže se dětem poroučí jít na pole nebo do lesa, pak splnění tohoto příkazu má právě takové následky jako porušení zákazu nechodit do lesa nebo na pole.

## III. ZÁKAZ JE PORUŠEN (poj.: *porušení*, ozn. $\delta$ ).

Formy porušení odpovídají formám zákazu. Funkce II a III vytvářejí párový prvek. Druhá polovina může někdy existovat bez první. Carovy dcery jdou do zahrady ( $\beta^3$ ) a pozdě se vrátí domů. Tady je vypuštěn zákaz přijít pozdě domů. Splnění příkazu ( $\delta^2$ ) odpovídá, jak bylo ukázáno, porušení zákazu ( $\delta^1$ ).

Do pohádky nyní vstupuje nová osoba, kterou můžeme nazvat *škůdcem*. Jeho úkolem je porušit klid šťastné rodiny, způsobit nějaké neštěstí, škodu nebo újmu. Škůdcem může být drak, čert, loupežníci, čarodějnice, macecha atd. Vstupu nových postav do děje jsme věnovali zvláštní kapitolu. Do děje tedy vstoupil škůdce: přišel, připlížil se, přiletěl apod. a začíná vyvíjet činnost.

## IV. ŠKŮDCE SE SNAŽÍ VYZVÍDAT (poj.: *vyzvidání*, ozn. $\epsilon$ ).

1. Cílem vyzvidání je zjistit, kde jsou děti, drahocenné předměty aj. Medvěd: „Kdo mně poví, kam se poděly carovy děti?“ (201). Příručí: „Kde berete tyhle drahokamy?“ (197). Pop se vyptává: „Co tě tak rychle postavilo na nohy?“ (258). Carova dcera: „Řekni, Ivane, kupecký synu, kde je tvoje moudrost?“ (209). „Čím se živí ta fena?“, myslí si Jagišna. Posílá na výzvědy Jednoočku, Dvouočku a Tříočku (100). Ozn.  $\epsilon^1$ .
2. S opačnou formou vyzvidání se setkáváme, když se obě vyptává svého škůdce. „Kde je tvá smrt, Koščeji?“ (156). „Jakého to máte rychlého koně! Dal by se někde opatřit takový, aby vašeho předběhl?“ (160). Ozn.  $\epsilon^2$ .
3. V jednotlivých případech se setkáváme s vyzvidáním prostřednictvím jiných osob. Ozn.  $\epsilon^3$ .

## V. ŠKŮDCE DOSTÁVÁ INFORMACE O SVÉ OBĚTI

(poj.: *vyzrazení*, ozn.  $\zeta$ ).

1. Škůdce přímo dostává odpověď na svou otázku. Dláb odpovídá medvědovi: „Vynes mne na dvůr a hod' na zem. Kde se zapíchnu, tam kopej.“ Kupcová odpovídá příručímu na otázku, kde bere drahokamy: „Ale, slepice nám je snášší“ atd. Tady máme opět párové funkce. Často jsou dány for-

mou dialogu. Sem patří mj. i dialog macechy se zrcadlem. Ačkoliv se macecha nevyptává bezprostředně na nevlastní dceru, zrcadlo jí odpovídá: „Ty jsi krásná, o tom není sporu, ale máš nevlastní dceru, je u bohatýrů v hlubokém lese, a ta je ještě krásnější.“ Podobně jako v jiných případech druhá polovina může existovat bez první. Vyzrazení zde bere na sebe podobu neopatrného činu. Matka hlasitě volá syna domů a tím prozradí jeho přítomnost čarodějnici (108). Stařík dostal kouzelnou brašnu, pohostí z ní kmotru a tím jí prozradí tajemství kouzelného předmětu (187). Ozn.  $\zeta^1$ .

2–3. Opačné nebo jiné vyzvídání vyvolává příslušnou odpověď. Koškej prozrazuje tajemství své smrti (136), tajemství rychlého koně (159) aj. Ozn.  $\zeta^2$ .

#### VI. ŠKŮDCE SE SNAŽÍ OKLAMAT SVOU OBĚŤ, ABY SE ZMOCNIL JÍ NEBO JEJÍHO MAJETKU (poj. m.: *úskok*, ozn. $\eta$ ).

Škůdce na sebe především bere jinou podobu. Drak se mění ve zlatou kozu (162), v krásného mládence (202). Čarodějnice se tváří jako „hodná stařenka“ (225). Napodobuje matčin hlas (108). Pop si navléká kozlí kůži (258). Zlodějka dělá ze sebe žebračku (139).

Poté následuje samotná funkce:

1. Škůdce se pokouší přemlouvat: čarodějnice nabízí prstýnek (114), kmotra nabízí vypaření v lázni (187), čarodějnice vybízí k odložení oděvu (259), k vykoupání v rybníce (265). Ozn.  $\eta^1$ .
2. Škůdce přímo užívá kouzelných prostředků. Macecha dává nevlastnímu synovi uspávací nápoj (233). Zapichuje do jeho oděvu kouzelný špendlík (233). Ozn.  $\eta^2$ .
3. Škůdce užívá k oklamání nebo přinucení jiného prostředku. Zlé sestry dávají do okna, kudy má přiletět Finist, nože a bodce (234). Drak přemísťuje nasypané hobliny, které ukazují dívce cestu k bratrům (133). Ozn.  $\eta^3$ .

#### VII. OBĚŤ PODLEHNE ÚSKOKU A TÍM BEZDĚČNĚ POMÁHÁ NEPŘÍTELI (poj. m.: *pomahačství*, ozn. $\vartheta$ )

1. Hrdina souhlasí s přemlouváním škůdce, tj. bere si prstýnek, jde do parní lázně, koupá se atd. Lze poznamenat, že *zákazy* se vždycky porušují, ale *úskočné návrhy* se vždycky přijímají a jedná se podle nich. Ozn.  $\vartheta^1$ .

2–3. Hrdina mechanicky reaguje na použité kouzelné a jiné prostředky, tj. usíná, poraňuje se apod. Tato funkce může existovat i odděleně. Hrdinu nikdo neuspává, usíná náhle sám, aby ulehčil škůdci jeho záměry. Ozn.  $\vartheta^2$ ,  $\vartheta^3$ .

Zvláštní formou úskočného návrhu a příslušného souhlasu je úskočná smlouva. („Dej mi to, o čem doma nevíš.“) Souhlas se v těchto případech vynucuje, přičemž škůdce využívá jakékoliv svízelné situace své oběti (rozběhnuté stádo, krajní chudoba aj.). Někdy tuto svízelnou situaci způsobí sám škůdce. (Medvěd pevně chytí cara za vousy, 201.) Tento prvek může být označen jako *předběžné neštěstí*. (Ozn.  $\lambda$ .) Uvedená značka odlišuje tento druh úskoku od jiných.

#### VIII. ŠKŮDCE PŮSOBÍ JEDNOMU ZE ČLENŮ RODINY ŠKODU NEBO ÚJMU (poj. m.: *škůdcovství*, ozn. A).

Tato funkce je mimořádně důležitá, protože z ní vlastně vyplývá dějová dynamika pohádky. Odloučení, porušení zákazu, vyzrazení a zdařilý úskok připravují tuto funkci, umožňují ji nebo usnadňují. Proto prvních sedm funkcí můžeme považovat za *přípravnou část* (podgotovitelná část) pohádky, zatímco škůdcovství otvírá *expozici* (zavjazka). Formy škůdcovství jsou neobyčejně rozmanité:

1. Škůdce unese člověka (A<sup>1</sup>). Drak unese carovu dceru (131), rolníkovu dceru (133). Čarodějnice unese chlapce (108). Starší bratři unesou nevěstu mladšího (168).
2. Škůdce uloupí nebo odejme kouzelný prostředek (A<sup>2</sup>).<sup>27</sup> Udatný mládenec odcizí kouzelnou košili (203). Paleček odcizí kouzelného koně (138).
- 2a. Zvláštní podtřídou této formy je násilné odstranění nadpřirozeného pomocníka. Macecha poručí podříznout divotvornou krávu (100, 101). Šafář nařizuje zaříznout divotvornou slepici nebo kachnu (195, 197). Ozn. A<sup>II</sup>.
3. Škůdce zničí nebo uloupí úrodu (A<sup>3</sup>). Kobyla sežere kupu sena (105). Medvěd krade oves (143). Jeřáb krade hrách (186).
4. Škůdce ukradne denní světlo (A<sup>4</sup>). Tento případ se stane pouze jednou (135).
5. Škůdce uskuteční loupež nebo únos jinou formou (A<sup>5</sup>). Předmět loupeže nebo únosu může být nejrozmanitější a není

<sup>27</sup> Co rozumíme kouzelným prostředkem a kouzelným pomocníkem, viz str. 44.

proto nutné registrovat všechny formy. Jak uvidíme dále, tento objekt nemá vliv na rozvíjení děje. Logicky správnější by bylo považovat všechny formy loupeže nebo únosu za jednu formu škůdcovství, a formy, rozdělené podle předmětů, za podtřídu. Technicky výhodnější však bude vyčlenit několik hlavních forem a ostatní zobecnit. Příklady: Pták Ohnivák krade zlatá jablka (168). Obluda Norka každou noc požívá zvířata z carského zvěřince (132). Generál ukradne králi meč (ne kouzelný) (259) atd.

6. *Škůdce způsobí ublížení na těle* (A<sup>6</sup>). Služka vyloupne své paní oči (127). Carova dcera usekne Katomovi nohy (195). Je zajímavé, že také tyto formy jsou (z hlediska morfologického) loupeží. Např. oči si služka dá do kapsy a odnese: posléze jsou získány zpět stejným způsobem jako jiné ukradené předměty a jsou dány na své místo. Totéž se dělá s vyříznutým srdcem.
7. *Škůdce způsobuje náhlé zmizení* (A<sup>7</sup>). Toto zmizení vyplývá z použití čarodějných nebo úskočných prostředků. Macecha uspí nevlastního syna. Jeho nevěsta zmizí navždy (232). Sestry dávají nože a bodce do okna, kudy má přiletět Finist. Ten si poraní křídla a zmizí navždy (234). Žena odlétá od manžela na létajícím koberci (192). Zajímavá forma je v pohádce č. 267. Zmizení zde způsobí sám hrdina. Spálí kožich své zakleté ženy a ta mizí navždy. S výhradou sem můžeme zahrnout zvláštní případ pohádky z č. 219. Čarodějný polibek způsobí, že hrdina úplně zapomene na svou nevěstu. V tomto případě obětí je nevěsta, která ztrácí svého ženicha (A<sup>VII</sup>).
8. *Škůdce požaduje nebo vyláká svou oběť* (A<sup>8</sup>). Tato forma obvykle vzniká jako následek úskočné smlouvy. Mořský car požaduje careviče a ten odchází z domova (219).
9. *Škůdce někoho vyhání* (A<sup>9</sup>). Macecha vyhání nevlastní dceru (95). Pop vyhání vnuka (143).
10. *Škůdce rozkazuje někoho hodit do moře* (A<sup>10</sup>). Car rozkáže dát dceru a zetě do sudu a sud hodit do moře (165). Rodiče vypouštějí spícího syna na moře v lodičce (247).
11. *Škůdce někoho nebo něco začarovává* (A<sup>11</sup>). Zde je třeba poznamenat, že škůdce často způsobí dvě tři škody najednou. Existují formy, s nimiž se zřídka kdy setkáváme samostatně, které tihnou ke spojení s jinými formami. K takovým formám patří i začarovávání. Žena změnila manžela ve psa a vyhání ho (tj. A<sup>11</sup>; 246). Macecha změnila vlastní dceru

v rysa a vyhání ji (266). Dokonce v těch případech, kdy je nevěsta změněna v kachnu a odlétá, to znamená vyhánění, ačkoliv se o něm jako o vyhánění nemluví (264, 265).

12. *Škůdce provede záměnu* (A<sup>12</sup>). Tato forma ve většině případů je rovněž doprovodná. Chůva změnila nevěstu v kachnu a zaměňuje ji svou dcerou (tj. A<sup>12</sup>; 264). Služka oslepuje carovu nevěstu a sama se za ni vydává (A<sup>12</sup>; 127).
13. *Škůdce rozkazuje zabít oběť* (A<sup>13</sup>). Tato forma představuje v podstatě zesílenou modifikaci vyhánění. Macecha přikazuje sloužícímu, aby nevlastní dceru na procházce zabil (210). Carova dcera rozkazuje sluhům, aby odvezli jejího manžela do lesa a tam ho zabili (192). V těchto případech se obvykle vyžaduje, aby byla na důkaz předložena játra a srdce zabitého.
14. *Škůdce sám zabije* (A<sup>14</sup>). Tato forma je obvykle také pouze doprovodnou, zesilující formou jiných forem škůdcovství. Carova dcera odcizí kouzelnou košili svého muže a zabije ho (tj. A<sup>14</sup>; 208). Bratři zabijí nejmladšího a uloupí mu nevěstu (A<sup>14</sup>; 168). Sestra bere bratrovi jahody a zabije ho. (244).
15. *Škůdce někoho uvězní nebo zadrží* (A<sup>15</sup>). Carova dcera uvrhne Ivana do žaláře (185). Mořský car drží ve vězení Semjona (256).
16. *Škůdce vyhrožuje násilným sňatkem* (A<sup>16</sup>). Drak si žádá za ženu carovu dceru (125).
- 16a. Totéž mezi příbuznými: bratr si žádá za ženu sestru (114). Ozn. A<sup>XVI</sup>.
17. *Škůdce vyhrožuje kanibalismem* (A<sup>17</sup>). Drak si žádá k sežrání carovu dceru (171). Drak sežral ve vesnici všechny lidi a stejný osud hrozí poslednímu rolníkovi, který zůstal naživu (146).
- 17a. Totéž mezi příbuznými (A<sup>XVII</sup>). Sestra se snaží sníst bratra (92).
18. *Škůdce trýzní oběť po nocích* (A<sup>18</sup>). Drak (192), čert (115) trýzní po nocích carovu dceru. Čarodějnice přilétá k dívce a saje jí hrud' (193).
19. *Škůdce vyhlašuje válku* (A<sup>19</sup>). Sousední car vyhlašuje válku (161). Podobně drak pustoší království (137).

Tím se vyčerpávají formy škůdcovství v mezích zvoleného materiálu. Zdaleka ne všechny pohádky začínají však nějakou způsobenou škodou. Jsou i jiné začátky, které se často rozvíjejí stejně jako pohádky začínající od A. Když se po-

díváme na tento jev blíže, můžeme si všimnout, že tyto pohádky vycházejí z jisté situace *chybění* nebo *nedostatku* (nechvatki ili nedostači), což má za následek hledání, analogické s hledáním při škůdcovství. Odtud vyplývá závěr, že nedostatek může být nazírán jako morfologický ekvivalent např. únosu nebo loupeže. Podívejme se na následující případy: carova dcera odcizí Ivanův talisman. Výsledkem tohoto odcizení je, že Ivanovi se tohoto talismanu nedostává. A zde vidíme, že pohádka vypouští škůdcovství a začíná velice často přímo nedostatkem: Ivan chce mít kouzelnou šavli nebo kouzelného koně apod. Jak odcizení, tak chybění určují následující moment expozice: Ivan se vydává hledat. Totéž je možno říci o unesené nevěstě nebo prostě o nevěstě, jíž se někomu nedostává atd. V prvním případě je to jistý akt, jehož výsledkem je chybění, a který vyvolává hledání, v druhém případě je tu již hotové chybění, které vyvolává hledání stejně. V prvním případě je nedostatek vytvářen zvnějšku, v druhém pociťován zevnitř.

Plně si uvědomujeme, že termín nedostatek a „chybění“ nejsou zcela šťastné. V ruštině však neexistují taková slova, kterými by bylo možno daný pojem vyjádřit přesně a beze zbytku. Ruské slovo „nedostatok“ zní lépe, ale má zvláštní význam, který se pro daný pojem nehodí.<sup>28</sup> Nedostatek (nedostača) je možno srovnat s nulou, která v řadě číslic představuje určitou veličinu. Daný okamžik může být popsán následujícím způsobem:

#### VIII-a) JEDNOMU Z ČLENŮ RODINY SE NĚČEHO NEDOSTÁVÁ NEBO BY NĚCO CHTĚL MÍT (poj. : *nedostatek*, ozn. a).

Tyto případy lze jen obtížně klasifikovat. Bylo by možné rozdělit je podle forem uvědomění si nedostatku (o tom podrobněji na str. 69), zde se však můžeme omezit na dělení podle objektů, jichž se nedostává. Setkáváme se s následujícími formami: 1. nedostává se nevěsty (nebo přítele, vůbec člověka). Tento nedostatek je někdy vyličen velmi výrazně (hrdina je rozhodnut nevěstu hledat), jindy se ani slovy nepřipomíná. Hrdina je svobodný a vydává se hledat nevěstu; to je začátek rozvíjení děje; ozn. a<sup>1</sup>; 2. je nezbytně třeba kouzelného prostředku, např. jablek, vody, koně,

<sup>28</sup> Autor má asi na mysli druhý význam slova „nedostatok“, tj. vada, chyba; stejné je to i s českým „nedostatkem“, my však v češtině nemáme částečné synonymum odpovídající ruskému „nedostača“, a tak jsme se s dvojnázností českého ekvivalentu bez velkého váhání smířili. (Pozn. překl.)

šavle aj.; ozn. a<sup>2</sup>; 3. scházejí nevidané věci nebo bytosti (bez kouzelné síly) jako pták Ohnivák, kachna se zlatým peřím, „div-divoucí“ (divo-divnoje) atd.; ozn. a<sup>3</sup>; 4. specifická forma: chybí kouzelné vejce s Koščejevou smrtí (s láskou carovy dcery); ozn. a<sup>4</sup>; 5. racionalizované formy: chybí peníze, prostředky k existenci aj.; ozn. a<sup>5</sup>. Stojí za povšimnutí, že podobné začátky z všedního života se někdy rozvíjejí zcela fantasticky; 6. různé jiné formy; ozn. a<sup>6</sup>. Podobně jako objekt únosu nebo loupeže neurčuje výstavbu pohádky, právě tak ji neurčuje ani objekt nedostatku. Pro obecně morfologické cíle není nutno utřídovat všechny případy, lze se omezit na nejdůležitější a ostatní zobecnit.

Na tomto místě mimoděk vyvstává otázka: vždyť zdaleka ne všechny pohádky začínají způsobenou škodou nebo tak, jak jsme právě popsali. Pohádka o Jemeljovi hlupákovi začíná tím, že hlupák loví štiku, a vůbec ne škůdcovstvím apod. Při srovnávání většího počtu pohádek se však ukazuje, že prvky, náležející do střední části pohádky, se někdy posunují k začátku; právě takový případ máme tady. Jak uvidíme dále, chycení zvířete a jeho ušetření je typickým prvkem střední části pohádky. Vůbec prvky A nebo a jsou závazné pro každou pohádku zkoumané třídy. Jiné formy expozice neexistují.

#### IX. NEŠTĚSTÍ NEBO NEDOSTATEK JSOU SDĚLENY. K HRDINOVI SE NĚKDO OBRACÍ S PROSBOU NEBO ROZKAZEM. JE ODESLÁN NEBO PROPUSŤĚN (poj. : *prostřednictví*, *spojovací moment*, ozn. B).

Tato funkce uvádí do pohádky hrdinu. Při podrobnější analýze může být rozložena na součásti, ale pro naše potřeby to není podstatné. Hrdinové pohádky mohou být dvojího typu: 1. Jestliže je unesena dívka, mizí z obzoru svého otce (a tím i z obzoru posluchače) a dívku se vypraví hledat Ivan, pak hrdinou pohádky je Ivan, a ne unesená dívka. Takové hrdiny lze nazvat *hledači*. 2. Jestliže je unesena nebo vyhnána dívka nebo chlapec a pohádka provází unesenou nebo vyhnanou osobu a nezajímá se, co se stalo s těmi, kteří zůstali, pak hrdinou pohádky je unesená nebo vyhnaná dívka nebo chlapec. Hledač v pohádce tohoto druhu není. Takové hrdiny lze nazvat hrdiny *postiženými*.<sup>29</sup> Zda se pohádky s těmi či oněmi hrdiny rozvíjejí stejně, uvidíme dále. S případy, kdy pohádka sleduje jak hledače, tak postižené (srov. Ruslan a Ludmila), se v našem materiálu nesetkáváme. Moment

<sup>29</sup> V dalším výkladu budeme mít příležitost definovat hrdinu přesněji.

prostřednictvím se vyskytuje v obou případech. Význam tohoto momentu spočívá v tom, že způsobuje odchod hrdiny z domova.

1. *Vyhlašuje se výzva o pomoc, načez následuje odeslání hrdiny* (B<sup>1</sup>). Výzva obvykle vychází od cara a je doprovázena sliby.
2. *Hrdina je rovnou odeslán* (B<sup>2</sup>). Odeslání se děje formou příkazu nebo prosby. V prvním případě bývá doprovázeno hrozbami, ve druhém sliby, někdy obojím zároveň.
3. *Hrdinu pouštějí z domova* (B<sup>3</sup>). Iniciativa k odchodu v těchto případech vychází často od samotného hrdiny, a nikoliv od odesílatele. Rodiče dávají požehnání. Hrdina někdy nesděljuje své skutečné cíle. Prosí, aby se směl jít projít apod., ve skutečnosti jde do boje.
4. *Neštěstí je sděleno* (B<sup>4</sup>). Matka vypráví synovi o únosu dcery, k němuž došlo ještě před jeho narozením, nežádá ho však přitom o pomoc. Syn se vypraví sestru hledat (133). Častěji však vyprávění o neštěstí nepochází od rodičů, nýbrž od různých stařenek, náhodně potkaných osob aj.  
Čtyři uvedené formy se vztahují k hrdinům hledačům. Následující formy se vztahují bezprostředně k hrdinům postiženým. Struktura pohádky vyžaduje, aby hrdina za každou cenu odešel z domova. Když se toho nedosáhne škůdcovstvím, pohádka k tomu účelu použije spojovacího momentu.
5. *Vyhnaný hrdina je z domova odvážen* (B<sup>5</sup>). Otec odváží do lesa dceru, kterou vyhnala macecha. Tato forma je v mnoha ohledech velmi zajímavá. Činu otce není logicky třeba. Dcera by mohla odejít do lesa sama. Ale pohádka si žádá ve spojovacím momentu rodiče odesílatele. Lze dokázat, že daná forma je druhotným útvarem, to však nespadá do úkolů obecné morfologie. Je třeba poznamenat, že odvezena bývá i carova dcera, kterou si vyžádal drak. Carovu dceru v tomto případě odvezou na mořský břeh. Zároveň se však vyhlašuje výzva. Průběh děje je dále určován výzvou, nikoli odvezením na mořské pobřeží, protože odvezení v tomto případě nelze řadit k funkci spojovacího momentu.
6. *Hrdina odsouzený na smrt je tajně propuštěn* (B<sup>6</sup>). Kuchař nebo myslivec ušetří dívku nebo chlapce, pustí je a místo nich zabíjí zvíře, aby přinesl jejich játra a srdce na důkaz dokonaného zabití (210, 195). Moment B byl v předcházejícím výkladu označen jako faktor, způsobující hrdinův odchod z domova. Jestliže odeslání vytváří *nutnost* odchodu,

zde je dána *možnost* odejít. První případ je charakteristický pro hrdinu hledače, druhý pro hrdinu postiženého.

7. *Zpívá se smutná píseň o neštěstí* (B<sup>7</sup>). Tato forma je specifická pro zabití (zpívá bratr, který zůstal naživu, aj.), začarování spojené s vyhnáním, pro záměnu. Neštěstí se díky tomu stává známým a vyvolává protiakci.

#### X. HLEDAČ SE ROZHODNE K PROTIKCI NEBO S NÍ VYSLOVÍ SOUHLAS (poj.: *začínající protiakce*, ozn. C).

Tento moment je charakterizován např. takto: „Dovol nám, care, hledat tvé dcery“ aj. Někdy tento okamžik není vyjádřen slovně, ale před hledáním samozřejmě dochází k volnému rozhodnutí. Tento moment je charakteristický pouze pro ty pohádky, kde je hrdina hledačem. Vyhnání, zabití, začarování a zaměnění hrdinové se nesnaží o osvobození, a tento prvek chybí.

#### XI. HRDINA OPOUŠTÍ DOMOV (poj.: *odchod*, ozn. ↑).

Tento odchod je něco jiného než dočasné odloučení, označené výše značkou β. Odchody hledajících hrdinů a hrdinů postižených se od sebe také liší. Hledači mají za cíl hledat, postižení se vydávají bez hledání na cestu, na níž je čekají různá dobrodružství. Je třeba mít na paměti: jestliže je unesena dívka a za ní se vydá hledač, pak domov opouštějí dvě osoby. Ale cesta, kterou sleduje vyprávění, cesta, na níž je stavěn děj, je cesta hledače. Jestliže např. je vyhnána dívka a není hledače, pak vyprávění se buduje po linii postiženého hrdiny. Značka ↑ znamená cestu hrdiny, bez ohledu na to, je-li hledačem nebo ne. V některých pohádkách prostorové přemístění hrdiny chybí. Celý děj se odehrává na jednom místě. Jindy naopak je odchod ještě zesílen a dostává charakter útěku.

Prvky A, B, C, ↑ představují *expozici* (zavjazka) pohádky. Dále se rozvíjí *akce* (chod dejstvija).

Do pohádky vstupuje nová osoba, kterou můžeme nazvat *dárce* nebo přesněji *opatřovatelem* (snadbitel'). Hrdina se s ním obvykle náhodně setká v lese nebo na cestě atd. (Viz kap. VI., jak se objevují jednající osoby.) Od něho jak hledající tak i postižený hrdina dostávají jistý prostředek (obvykle kouzelný), který nakonec umožňuje likvidovat neštěstí. Dříve než hrdina získá kouzelný prostředek, zakusí nejrůznější příhody, které však všechny vedou k tomu, že se mu kouzelný prostředek dostane do rukou.

XII. HRDINA JE PODROBEN ZKOUŠCE, VYPTÁVÁNÍ,  
JE NAPADEN APOD., ČÍMŽ SE PŘIPRAVUJE ZÍSKÁNÍ  
KOUZELNÉHO PROSTŘEDKU NEBO POMOCNÍKA  
(poj.: první funkce dárce, ozn.: D).

1. *Dárce podrobuje hrdinu zkoušce* (D<sup>1</sup>). Jaga ukládá dívce domácí práce (102). Lesní bohatýři nabízejí hrdinovi tři roky služby (216). Tři roky služby u kupce (racionalizace motivem z běžného života) (115). Poslouchat hru na gusle a neusnout přitom (126). Jabloň, řeka, pec nabízejí velmi prosté jídlo (113). Jaga navrhuje lehnout si s její dcerou (171). Drak navrhuje zvednout těžký kámen (128). Tento požadavek je někdy napsán na kameni, jindy se bratři sami pokoušejí zvednout velký kámen, který našli. Jaga vybízí hrdinu, aby hlídal stádo kobyli (159) atd.
2. *Dárce zdraví hrdinu a vypyťává se ho* (D<sup>2</sup>). Tuto formu můžeme považovat za oslabenou formu zkoušení. S pozdravem a vypyťáváním se setkáváme i ve výše uvedených formách, tam však nemá charakter zkoušení, nýbrž mu předchází. Tady samotné zkoušení chybí a vypyťávání dostává charakter nepřímého zkoušení. Když hrdina odpovídá hrubě, nedostane nic, když odpovídá zdvořile, dostane koně, šavli apod.
3. *Umírající nebo mrtvý žádá o prokázání služby* (D<sup>3</sup>). Také tato forma někdy nabývá charakteru zkoušky. Kráva prosí: „Nejez moje maso, seber mé kosti a zavaž je do šátku, zasad v zahradě, a nikdy na mne nezapomínej, každé ráno je vodou zalívej“ (100). Podobnou prosbu vyslovuje býk v pohádce č. 201. S jinou formou zádušní prosby se setkáváme v pohádce č. 179. Umírající otec zde prosí syny, aby strávili tři noci u jeho hrobu.
4. *Zajatý prosí o osvobození* (D<sup>4</sup>). Měděný mužiček je v zajetí a prosí o osvobození (125). Čert sedí ve věži a prosí vojáka, aby ho osvobodil (236). Vylovený džbán prosí, aby byl rozbit, tj. duch ve džbánu prosí o osvobození (195).
- 4\*. Totéž s předběžným zajetím dárce. Jestliže např. v pohádce č. 123 je chycen lesní duch, pak to nelze považovat za samostatnou funkci, připravuje se tím pouze následující prosba zajatého. Ozn.: \*D<sup>4</sup>.
5. *Hrdina je žádán o slitování* (D<sup>5</sup>). Tato forma by mohla být považována za podtřídu třídy předcházející. Předchází jí chycení, ulovení, nebo hrdina míří na zvíře a chce je zabít. Hrdina uloví štiku, která ho prosí, aby ji pustil (166). Hrdina míří na zvířata a ta ho prosí, aby je ušetřil (156).

6. *Soupeřící strany prosí o rozsouzení* (D<sup>6</sup>). Dva obři prosí o rozdělení hole a koštěte (185). Prosba soupeřů není vzděky vyslovena. Někdy hrdina z vlastní iniciativy nabízí, že někoho spravedlivě podělí (ozn. d<sup>6</sup>). Zvířata se nemohou podělit o zdechlinu. Hrdina je poděluje (162).
7. *Jiné prosby* (D<sup>7</sup>). Prosby vlastně představují samostatnou třídu a jejich druhy tvoří podtřídy. Abychom se však vyhnuli příliš těžkopádnému systému označování, je možno podmíněně považovat všechny odrůdy za třídy. Když se vyčlení hlavní formy, ostatní je možno zobecnit. – Myši prosí o nakrmení (102). Zloděj prosí okradeného, aby mu donesl lup (238). Příklad, který může patřit ke dvěma třídám zároveň: Kuzma loví lišku. Liška prosí: „Nezabíjej mne (prosba o ušetření D<sup>5</sup>), upeč pro mne tlustoučkou slepičku“ (druhá prosba D<sup>7</sup>). Protože takovéto prosbě předchází zajetí, označujeme celý případ \*D<sup>7</sup>. Příklad jiného charakteru, s předcházející hrozbou nebo uvedením žadatele do neřešitelné situace: hrdina odcizí koupající se dívce oděv a ona prosí, aby jí ho vrátil (238). Někdy se setkáváme prostě s neřešitelnou situací, bez vyslovené prosby. (Ptáčata moknou na dešti, děti trápí kočku.) Hrdina v těchto případech dostává možnost prokázat službu. Objektivně jde o zkoušku, ačkoliv subjektivně to hrdina nepociťuje (ozn. d<sup>7</sup>).
8. *Nepřátelská bytost se pokouší hrdinu zahubit* (D<sup>8</sup>). Čarodějnice se pokouší strčit hrdinu do pece (108). Čarodějnice se snaží useknout v noci hrdinům hlavy (105). Hospodář se pokouší nechat hosty v noci sežrat krysami (212). Kouzelník se pokouší zahubit hrdinu tím, že ho nechává samotného na hoře (243).
9. *Nepřátelská bytost s hrdinou bojuje* (D<sup>9</sup>). Jaga a hrdina spolu bojují. Boj v lesní chaloupce s různými lesními obyvateli je velmi častý. Boj má charakter rvačky, potyčky.
10. *Hrdinovi je ukázán kouzelný prostředek a je mu nabízen k výměně*. Loupežník ukazuje kyj (216), kupci ukazují exotické věci (212), stařec ukazuje meč (268). Nabízejí je k výměně.

XIII. HRDINA REAGUJE NA ČINY BUDOUCÍHO DÁRCE  
(poj.: reakce hrdiny, ozn. E).

- Ve většině případů reakce může být kladná nebo záporná.
1. *Hrdina obstoje (neobstoje) ve zkoušce* (E<sup>1</sup>).
  2. *Hrdina odpoví (neodpoví) na pozdrav* (E<sup>2</sup>).

3. *Hrdina prokazuje (neprokazuje) službu mrtvému* (E<sup>3</sup>).
4. *Hrdina propouští zajatého* (E<sup>4</sup>).
5. *Hrdina ušetří prosícího* (E<sup>5</sup>).
6. *Hrdina provádí spravedlivé rozdělení a smiřuje soupeře* (E<sup>6</sup>).

Prošba soupeřů nebo jen spor bez prosby častěji vyvolává jinou reakci. Hrdina *oklame* soupeře, např. je přiměje, aby běželi za letící střelou a mezitím se zmocní předmětů sporu (E<sup>VI</sup>).

7. *Hrdina prokazuje nějakou jinou službu* (E<sup>7</sup>). Někdy tyto služby odpovídají prosbám, jindy je k nim hrdina prostě veden svým dobrým srdcem. Dívka hostí kolemjdoucí žebračky (114). Zvláštní podtřídu by mohly tvořit služby náboženského charakteru. Hrdina pálí ke slávě boží soudek s kadidlem. Sem můžeme zařadit jeden případ modlitby (115).
8. *Hrdina se zachraňuje před napadením, přičemž použije prostředků nepřátelské bytosti proti ní samé* (E<sup>8</sup>). Strká do pece Jagu, když ji přiměje, aby mu ukázala, jak se tam leze (108). Hrdinové si tajně vyměňují oděv s dcerami Jagy a ta je zabíjí místo hrdinů (105). Čaroděj sám zůstane na oné hoře, kde chtěl uvěznit hrdinu (243).
9. *Hrdina poráží (neporáží) nepřátelskou bytost* (E<sup>9</sup>).
10. *Hrdina se s vlastníkem předmětu dohodne na výměně, ale okamžitě použije kouzelné síly předmětu proti němu* (E<sup>10</sup>). Stařík nabízí kozákovi divotvorný meč jako výměnu za kouzelný sud. Kozák přistoupí na výměnu, ale okamžitě poručí meči useknout starci hlavu a tím získává nazpět i sud (270).

#### XIV. HRDINA DOSTÁVÁ K DISPOZICI KOUZELNÝ PROSTŘEDEK (poj.: *vybavení, získání kouzelného prostředku*, ozn. F).

Jako kouzelný prostředek mohou sloužit: 1. zvířata (kůň, orel aj.); 2. předměty, z nichž vystupují kouzelní pomocníci (křesadlo s koněm, prsten s mládenci); 3. předměty, které mají kouzelnou vlastnost, jako např. kyje, meče, gusle, koule aj.; 4. vlastnosti, předávané bezprostředně, jako např. síla, schopnost měnit se ve zvířata atd. Všechny tyto objekty prozatím podmíněně budeme nazývat kouzelnými prostředky.<sup>30</sup>

Formy předání jsou následující:

1. *Prostředek se předává přímo* (F<sup>1</sup>). Podobná předání mají velmi často charakter odměny. Stařec daruje koně, lesní

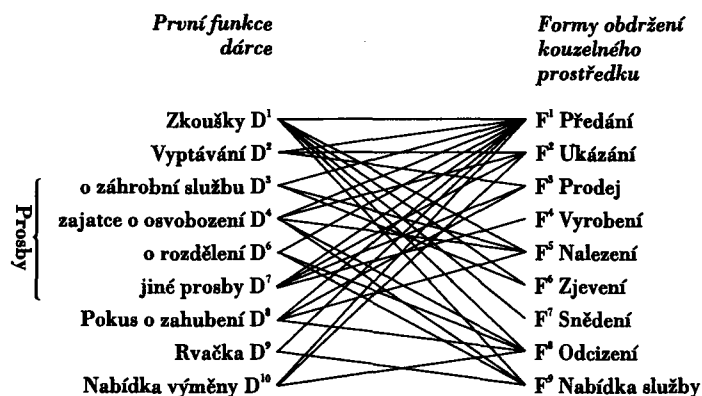
zvířata svá mláďata atd. Hrdina někdy dostává místo zvířete schopnost měnit se v ně (podrobnosti v kap. VI.). Některé pohádky v okamžiku odměny končí. V takovém případě dar reprezentuje jistou materiální hodnotu a není kouzelným prostředkem (f<sup>1</sup>). Jestliže reakce hrdiny byla záporná, předání se nemusí uskutečnit (F<sub>neg</sub>) nebo se může změnit v krutý trest. Hrdina je sněden, zmrzne, ze zad je mu vyřezán řemen, je hozen pod kámen apod. (ozn. F<sub>contr</sub>).

2. *Prostředek je hrdinovi ukázán* (F<sup>2</sup>). Stařena ukazuje dub, pod nímž je létající koráb (114). Stařec označuje rolníka, jemuž je možno vzít kouzelného koně (138).
3. *Prostředek se zhotovuje* (F<sup>3</sup>). „Čaroděj vyšel na břeh, nakreslil do písku loďku a říká: Vidíte tu loďku? Vidíme! Sedněte si do ní!“ (138).
4. *Prostředek se prodává a kupuje* (F<sup>4</sup>). Hrdina kupuje kouzelnou slepici (195), psa a kočku (190) aj. Přejížděnou formou mezi kupováním a zhotovováním je zhotovení na zakázku. Hrdina si objednává u kováře řetěz (105). Takový případ můžeme označit F<sub>3</sub><sup>4</sup>.
5. *Hrdina se dostává k prostředku náhodně (najde ho)* (F<sup>5</sup>). Ivan vidí na poli koně a sedne si na něj (132). Narazí cestou na strom s kouzelnými jablky (192).
6. *Prostředek se náhle objevuje sám od sebe* (F<sup>6</sup>). Náhle se objeví schodiště na horu (156). Zvláštní formou samostatného objevení je růst ze země (F<sup>VI</sup>), přičemž stejným způsobem mohou vyrůstat kouzelné keře (100, 101), proutky, pes a kůň (201), trpaslík.
7. *Prostředek je vypit nebo sněden* (F<sup>7</sup>). Přísně vzato tu nejde o formu předání, nicméně tato forma může být podmíněně postavena na roveň uvedeným případům. Tři nápoje dávají neobyčejnou sílu (125). Požití ptačích vnitřností dává hrdinům různé kouzelné vlastnosti (195).
8. *Prostředek je odcizen* (F<sup>8</sup>). Hrdina ukradne babě Jaze koně (159). Vezme předměty soupeřům (197). Použití kouzelných prostředků proti osobě, která je vyměnila, a opětné odnětí předaných předmětů se také může považovat za zvláštní formu odcizení.
9. *Různé postavy se samy dávají hrdinovi k dispozici* (F<sup>9</sup>). Např. zvíře může dát hrdinovi mláďe nebo mu samo může nabídnout své služby. Dává jakoby samo sebe. Srovnajme si následující případy. Kůň se nepředává vždycky bezprostředně nebo pomocí křesadla. Někdy dárce sdělí hrdinovi

<sup>30</sup> Podrobněji o vzájemných vztazích kouzelných prostředků viz dále.

pouze zaklínací formuli, již je možno koně přivolat. V tom případě nedostává Ivan vlastně nic. Dostává pouze právo na pomocníka. Je to stejný případ, jako když prosebník dává Ivanovi právo na sebe samého. Štika sděluje Ivanovi formuli, jejíž pomocí ji může zavolat (řekni jen: na štíci rozkázání apod.). Jestliže je nakonec vypuštěna i formule (zvíře jen slibuje: někdy se ti budu hodit), přece jen je to okamžik, kdy hrdina dostává k dispozici kouzelný prostředek v podobě zvířete. Později se stávají Ivanovými pomocníky (ozn. F<sup>9</sup>). Často se stává, že různé kouzelné bytosti se objevují náhle bez jakékoliv přípravy, hrdina je potkává na cestě, nabízejí mu svou pomoc a jsou přijímány za pomocníky (F<sup>9</sup>). Nejčastěji jsou to hrdinové s neobyčejnými atributy, nebo postavy nadané různými kouzelnými vlastnostmi – Ob'jedalo, Opivalo (Nenasyta, Nedopita), Moroz-Treskun (Mráz Třeskutý).

Dříve než budeme pokračovat v další registraci funkcí, můžeme si na tomto místě položit otázku: v jakých spojeních se setkávají druhy prvků D (příprava předání) a F (předání)<sup>31</sup>? Je třeba pouze poznamenat, že při záporné reakci hrdiny se vyskytuje výlučně F<sub>neg</sub> (předání se neuskutečňuje) nebo F<sub>contr</sub> (smolař je krutě potrestán). Při kladné reakci se setkáváme s následujícími spojeními:



<sup>31</sup> Otázku spojení odrůd probereme širše v poslední kapitole.

## I. PŘÍPRAVNÁ FUNKCE DÁRCE

Zkoušení (D<sup>1</sup>), Vyptávání (D<sup>2</sup>), Prosba zádušního charakteru (D<sup>3</sup>), Prosba o ušetření a osvobození (D<sup>4,5</sup>), Prosba o rozdělení (D<sup>6</sup>), Jiné prosby (D<sup>7</sup>), Pokus zahubit (D<sup>8</sup>), Rvačka (D<sup>9</sup>), Návrh na výměnu (D<sup>10</sup>).

## II. FORMY PŘEDÁNÍ KOUZELNÉHO PROSTŘEDKU

Předání (F<sup>1</sup>), Ukázání (F<sup>2</sup>), Zhotovení (F<sup>3</sup>), Prodej (F<sup>4</sup>), Nalezení (F<sup>5</sup>), Objevení se (F<sup>6</sup>), Spolknutí (F<sup>7</sup>), Odcizení (F<sup>8</sup>), Nabídnutí služby (F<sup>9</sup>).

Z tohoto schématu je patrné, že spojení jsou mimořádně rozmanitá a že tedy vcelku můžeme konstatovat širokou zaměnitelnost jedněch odrůd jinými. Jestliže si však prohlédneme schéma pozorněji, je nápadné, že některá spojení chybí. Tuto absenci lze částečně vysvětlit nedostatkem materiálu, některá spojení by však byla nelogická. Tak dospíváme k závěru, že existují typy spojení. Jestliže se při určování typů vychází z forem předání kouzelného prostředku, pak je možno stanovit dva typy spojení:

1. Odcizení kouzelného prostředku se spojuje s pokusem likvidovat hrdinu, s prosbou o spravedlivé rozdělení, s návrhem na výměnu.
2. Všechny ostatní formy předání a obdržení se spojují se všemi ostatními přípravnými formami. Prosba o rozdělení se vztahuje ke druhému typu, jestliže se rozdělení skutečně provede, ale k prvnímu, jestliže jsou soupeři hrdinou oklamáni. Dále lze pozorovat, že nalezení, koupení nebo samostatné objevení se kouzelného prostředku nebo pomocníka se nejčastěji děje bez jakékoliv přípravy. To jsou rudimentární formy. Jestliže se však přece jen připravují, pak ve formách druhého typu, nikoli prvního. V souvislosti s tím si můžeme všimnout otázky charakteru dárců. V druhém typu se nejčastěji vyskytují dárci přátelští (s výjimkou těch, kteří dávají kouzelný prostředek nedobrovolně, po rvačce), v prvním typu jsou dárci nepřátelští nebo alespoň oklamání. To už nejsou dárci ve vlastním slova smyslu, ale postavy, obdařující hrdiny nedobrovolně. Uvnitř forem každého typu jsou všechna spojení možná a logická, i kdyby chyběla. Tak například zkoušející nebo vděčný dárců může prostředek předat, ukázat, prodat, zhotovit, může způsobit, že ho hrdina najde atd. Na druhé straně oklamánému dárci může být prostředek pouze odcizen nebo odňat. Mimo tyto typy jsou spojení nelogická. Např. je nelogické, aby hrdina, který



obstojí ve velice těžké zkoušce baby Jagy, jí pak kradl hříbě. Neznamená to, že taková spojení v pohádkách nejsou. Jsou tam, ale vypravěč je v takových případech nucen činy svých hrdinů dodatečně motivovat. Jiný příklad nelogického spojení motivovaného velice průzračně: Ivan bojuje se starcem. V průběhu boje mu stařec dá omylem napít posilující vody. „Omyl“ se stává pochopitelným, jestliže porovnáme tento případ s pohádkami, kde nápoj dává vděčný nebo vůbec přátelský dárci. Vidíme tedy, že nelogičnosti spojení vypravěči nevadí. Kdybychom šli čistě empirickou cestou, museli bychom dojít k vzájemné zaměnitelnosti všech odrůd prvků D a F.

Uvedme si několik konkrétních případů spojení:

Typ II.

D<sup>1</sup> E<sup>1</sup> F<sup>1</sup>: Baba Jaga přiměje hrdinu pást stádo kobyl. Následuje druhý úkol, hrdina ho splní a dostává koně (160).

D<sup>2</sup> E<sup>2</sup> F<sup>2</sup>: Stařeček se vyptává hrdiny. Ten odpovídá hrubě a nedostává nic. Pak se vrací, odpovídá zdvořile a dostává koně (155).

D<sup>3</sup> E<sup>3</sup> F<sup>VI</sup>: Umírající otec prosí syny, aby strávili tři noci u jeho hrobu; nejmladší plní prosbu a dostává koně (179).

D<sup>3</sup> E<sup>3</sup> F<sup>VI</sup>: Býček prosí carovy děti, aby ho porazily, spálily a popel zasely na třech záhonech. Hrdina to splní. Na jednom záhone vyroste jabloň, na druhém pes a na třetím kůň (202).

D<sup>1</sup> E<sup>1</sup> F<sup>5</sup>: Bratři najdou velký kámen. „Nešlo by ho nadzvednout?“ (zkouška bez zkoušejícího). Starší to nedokáží, nejmladší kámen nadzvihne, pod kamenem se objevuje sklepení a ve sklepení Ivan nalézá tři koně (137).

Tento seznam může pokračovat ad libitum. Musíme jen poznamenat, že v podobných případech se mohou předávat nejen koně, ale i jiné kouzelné dary. Zde byly vybrány příklady s koňmi, aby zřetelněji vystoupila morfologická příbuznost.

Typ I.

D<sup>6</sup> E<sup>VI</sup> F<sup>8</sup>: Tři soupeři prosí o rozdělení kouzelných předmětů. Hrdina přiměje soupeře, aby běželi o závod, a mezitím jim sebere předměty (čepici, koberec, boty).

D<sup>8</sup> E<sup>8</sup> F<sup>8</sup>: Hrdinové se dostávají k babě Jaze. Ta jim chce v noci uřezat hlavy. Hrdinové jí podstrčí její dcery. Bratři utíkají, mladší ukradne kouzelný šáteček (106).

D<sup>10</sup> E<sup>10</sup> F<sup>8</sup>: Hrdinovi slouží neviditelný duch Šmat Razum. Tři kupci nabízejí za něj výměnou skříněčku (zahrada), sekeru (koráb) a tabatěrku (vojsko). Hrdina s výměnou souhlasí a pak si zavolá zpět i svého pomocníka (212).

Vidíme, že záměna jedněch odrůd jinými v rámci každého typu se skutečně praktikuje v široké míře. Jiná je otázka, nejsou-li spojeny jisté *objekty* předání s jistými *formami* předání, tj. nedává-li se vždycky kůň a nekrade-li se vždycky létající koberec atd. Ačkoliv se náš výklad týká pouze funkcí jako takových, můžeme říci (bez důkazů), že taková norma neexistuje. Kůň, který se nejčastěji přímo předává, je v pohádkách č. 159 aj. ukraden. Naopak kouzelný šáteček, který zachraňuje při pronásledování a obvykle je odcizen, v pohádkách č. 159 aj. je darován. Létající koráb se zhotovuje, ukazuje i dává atd.

Vracíme se k výčtu funkcí jednajících osob. Po obdržení kouzelného prostředku následuje jeho použití; když se hrdinovi do rukou dostala živá bytost, následuje její bezprostřední pomoc podle dispozic hrdiny. Tím hrdina navenek ztrácí veškerý význam: sám nedělá nic, všechno dělá pomocník. Nicméně morfologický význam hrdiny je značný, protože jeho záměry vytvářejí osu vyprávění. Tyto záměry se projevují v různých příkazech, které hrdina dává svým pomocníkům. Nyní můžeme přesněji než dříve definovat hrdinu. Hrdina kouzelné pohádky je postava, která v expozici buď byla bezprostředně postižena činností škůdce (resp. která pociťuje určitý nedostatek), nebo která přistoupí na to, že bude likvidovat neštěstí nebo nedostatek někoho jiného. V průběhu dalšího děje je hrdinou osoba, která je vybavena kouzelným prostředkem (kouzelným pomocníkem) a používá ho (využívá jeho služeb).

XV. HRDINA JE PŘENESEN, DOVEZEN NEBO PŘIVEDEN K MÍSTU, KDE SE NALÉZÁ PŘEDMĚT HLEDÁNÍ (poj.: *prostorové přemístění mezi dvěma říšemi, vykonání cesty*, ozn. G).

Objekt hledání se obvykle nalézá v „jiné“ říši. Tato říše může ležet velmi daleko po horizontále nebo velmi vysoko nebo hluboko po vertikále. Způsoby spojení mohou být ve všech případech stejné, pro hloubky a výšky však existují i specifické formy.

1. *Hrdina letí vzduchem* (G<sup>1</sup>). Na koni (171), na ptáku (210), v podobě ptáka (162), v létajícím korábu (138), na létajícím

koberci (192), na zádech obra nebo ducha (210), v čertově kočáru (154) atd. Let na ptáku je někdy doprovázen detailem: ptáka je třeba po cestě krmit, hrdina si s sebou bere býka aj.

2. *Hrdina jede po zemi nebo po vodě* (G<sup>2</sup>). Na koni nebo na vlku (168). Na lodi (247). Bezruký nese beznohého (196). Kocour přeplouvá řeku na zádech psa (190).
3. *Hrdina je veden* (G<sup>3</sup>). Cestu ukazuje klubíčko (234). Liška vede hrdinu k carově dceři (163).
4. *Hrdinovi je ukazována cesta* (G<sup>4</sup>). Ježek ukazuje cestu k unesenému bratrovi (113).
5. *Hrdina používá nepohyblivých spojovacích prostředků* (G<sup>5</sup>). Hrdina vystupuje po schodech (156), nachází podzemní chodbu a použije jí (141), jde po hřbetě obrovské štiky jako po mostě (156), spouští se po řemenech apod.
6. *Jde podle krvavých stop* (G<sup>6</sup>). Hrdina zvítězí nad obyvatelům lesní chaloupky, ten prchá a skrývá se pod kámen. Podle jeho stop nachází Ivan vchod do jiné říše.

Tím jsou vyčerpány formy přemístování hrdiny. Je třeba poznamenat, že dopravení jako zvláštní funkce někdy odpadá. Hrdina jednoduše dojde na místo, tj. funkce G je přirozeným pokračováním funkce  $\uparrow$ . V takovém případě funkci G neregistrujeme.

#### XVI. HRDINA A ŠKŮDCE VSTUPUJÍ DO BEZPROSTŘEDNÍHO BOJE (poj. : boj, ozn. H).

Tuto formu je třeba odlišovat od boje (rvačky) s nepřátelským dárcem. Obě formy mohou být odlišeny podle následků. Jestliže v důsledku nepřátelského střetnutí hrdina dostává prostředek umožňující další hledání, pak máme před sebou prvek D. Jestliže se v důsledku vítězství dostává hrdinovi do rukou samotný objekt hledání, pro který byl poslán, pak máme před sebou prvek H.

1. *Hrdina a škůdce se střetnou v přímém boji* (H<sup>1</sup>). Sem především patří boj s drakem nebo s obludou Čudo-Judo (125) aj., a také boj s nepřátelským vojskem, s bohatýrem (212) atd.
2. *Hrdina a škůdce spolu soutěží* (H<sup>2</sup>). V humoristických pohádkách k samotnému boji někdy nedochází. Po vzájemném hašteření (někdy zcela analogickém s hašteřením před bojem) hrdina a škůdce přistupují k soutěži. Hrdina pomocí své chytrosti vítězí. Cikán obrací draka na útěk, když mačká kousek tvarohu místo kamene, ránu kyjem po hlavě prohlašuje za hvízdnutí (148) atd.

3. *Hrdina a škůdce hrají karty* (H<sup>3</sup>). Hrdina a drak (čert) hrají spolu karty (153, 192).
4. Zvláštní formu má pohádka č. 93. Zde dračice navrhuje hrdinovi: „Ať se mnou jde Ivan carevič na váhu, kdo koho převáží.“ Zajímavý rudiment psychostáze.

#### XVII. HRDINA JE OZNAČEN (poj. : označení, ozn. J).

1. *Hrdina je označen na těle* (J<sup>1</sup>). Hrdina v boji utrhne ránu. Carova dcera ho před bojem budí a poraní mu tvář nožem (125). Carova dcera udělá hrdinovi značku prstem na čele (195). Líbá ho a na čele se mu rozzáří hvězda.
2. *Hrdina dostává prsten nebo šátek* (J<sup>2</sup>). Se spojením obou forem se setkáváme v případě, že je hrdina v boji raněn a rána je převázána šátkem carovy dcery nebo krále.

#### XVIII. ŠKŮDCE JE PORAŽEN (poj. : vítězství, ozn. I).

1. *Škůdce je poražen v otevřeném boji* (I<sup>1</sup>).
2. *Škůdce je poražen v soutěži* (I<sup>2</sup>).
3. *Škůdce prohraje v kartách* (I<sup>3</sup>).
4. *Škůdce prohraje při vážení* (I<sup>4</sup>).
5. *Škůdce je zabit bez boje* (I<sup>5</sup>). Drak je zabit ve spánku (141). Drak Zmiulan se schovává do doupěte a tam je zabit (164).
6. *Škůdce je bezprostředně vyhnán* (I<sup>6</sup>). Carova dcera, posedlá ďáblem, si zavěsí na krk svatý obraz. „Nečistá síla vyletěla ven jako dým.“ (115).

Můžeme se setkat i s vítězstvím v negativní formě. Jestliže do boje šli dva nebo tři hrdinové, jeden z nich (generál) se schovává a druhý vítězí (ozn. \*I<sup>1</sup>).

#### XIX. POČÁTEČNÍ NEŠTĚSTÍ NEBO NEDOSTATEK JSOU ZLIKVIDOVÁNY (poj. : likvidace neštěstí nebo nedostatku, ozn. K).

Tato funkce vytváří dvojici se škůdčovstvím (A). Pohádka v ní dospívá ke svému vyvrcholení.

1. *Objekt hledání je odcizen s užitím síly nebo chytrosti* (K<sup>1</sup>). Hrdinové zde někdy používají stejných prostředků jako škůdci při počátečním odcizení. Ivanův kůň se mění v žebračka a prosí o almužnu. Carova dcera mu ji dává. Ivan vyběhne z křoví, chytí ji a unese (185).
- 1a. Někdy kořisti dobudou dvě postavy, z nichž jedna přiměje druhou kořisti se zmocnit. Kůň šlápne na raka a donutí ho

- přinést svatební šaty. Kocour chytí myš a donutí ji přinést prstýnek (190). (Ozn. K<sup>1</sup>.)
2. *Objekt hledání dobývá několik postav najednou, přičemž se jejich akce rychle střídají* (K<sup>2</sup>). Rozdělení akcí je způsobeno řadou po sobě jdoucích nezdarů nebo pokusy uneseného o útěk. – Sedm Simeonů se zmocní carovy dcery: zloděj ji unese, ona uletí v podobě labutě; střelec ji postřelí, druhý ji místo psa vytáhne z vody atd. (145). Podobně se dobývá vejce s Koščejevou smrtí. Zajíc, kachna, ryba utíkají, ulétají, odplovávají, odnášejíce vejce. Vlk, vrána a ryba ho dobývají (156).
  3. *Objekt hledání se získává pomocí návnad* (K<sup>3</sup>). Forma v některých případech velmi blízká K<sup>1</sup>. Hrdina láká carovu dceru pomocí zlatých předmětů na koráb a odváží ji (242). Zvláštní podtřídu by mohlo představovat lákání ve formě navrhované výměny. Oslepená dívka zdobí výšivkami překrásnou korunu a posílá ji ničemné služce; ta dává za korunu oči, které se tak získávají zpět (127).
  4. *Získání hledaného objektu je přímým výsledkem předcházejících akcí* (K<sup>4</sup>). Jestliže např. Ivan zabil draka a pak se oženil s osvobozenou carovou dcerou, pak zde nejde o získání jako o zvláštní akt, ale o kořist jako funkci, jako etapu rozvíjení děje. Carská dcera se nechytá, neunáší, nicméně se získává. Byla získána v důsledku boje. Kořist v těchto případech je logickým prvkem. Získání kořisti může být uskutečněno i v důsledku jiných akcí, nejen boje. Ivan může najít carskou dceru v důsledku vykonání cesty (realizace funkce G).
  5. *Objekt hledání se získává okamžitě pomocí kouzelného prostředku* (K<sup>5</sup>). Dva pomocníci (z kouzelné knihy) jako vítr přinesou jelena se zlatými parohy (212).
  6. *Použitím kouzelného prostředku končí chudoba* (K<sup>6</sup>). Kouzelná kachna nese zlatá vejce (195). Sem patří i ubrus „prostří se“ a kůň vytřásající zlato (186). Jinou formu kouzelného ubrusu představuje štika: „Na štičí rozkázání, na boží požehnání, stůl ať je prostřený, oběd uvařený“ (167).
  7. *Objekt hledání je chycen* (K<sup>7</sup>). Tato forma je typická pro případy, kdy hledaný se dopouští polního pychu. Hrdina chytá kobyly, která krade seno (105). Chytá jeřába, který krade hrách (187).
  8. *Začarovaný je odčarován* (K<sup>8</sup>). Tato forma je typická pro

A<sup>11</sup> (začarování). Odčarování probíhá za pomoci spálení kožichu nebo pomocí formule: staň se zase dívkou apod.

9. *Zabitý je oživen* (K<sup>9</sup>). Z hlavy se odstraní vlásnička nebo mrtvý zub (202, 206). Hrdina je pokropen živou a mrtvou vodou.
- 9a. Podobně jako při zpětném odcizení jedno zvíře nutí vykonávat jisté činy druhé zvíře, tak i zde vlk chytá havrana a přiměje jeho matku, aby mu přinesla živou a mrtvou vodu (168). Takové oživení s předběžným získáním vody může být vyčleněno do zvláštní podtřídy (ozn. K<sup>IX</sup>). (Získání vody by bylo možné snad vyložit i jako zvláštní formu F – obdržení kouzelného prostředku.)
10. *Zajatec je osvobozen* (K<sup>10</sup>). Kůň rozráží dveře žaláře a pouští Ivana (185). Tato forma nemá morfologicky nic společného např. s vypuštěním lesního ducha, protože tam se vytváří důvod k vděčnosti a k předání kouzelného prostředku, tady se likviduje neštěstí z expozice. Se zvláštní formou osvobození se setkáváme v pohádce č. 259: mořský car vždy o půlnoci vynáší svého zajatce na břeh. Hrdina prosí slunce o své osvobození. Dvakrát se slunce opozdí. Potřetí „slunce zazářilo svými paprsky a mořský car ho již více nemohl vzít do zajetí.“
11. *Objektu hledání je někdy dosaženo stejnými formami, jako se získává kouzelný prostředek, tj. je darován, jeho místo je ukázáno, je koupen atd. Označení takových případů: KF<sup>1</sup> – bezprostřední předání, KF<sup>2</sup> – ukázání atd., jako nahoře.*

## XX. HRDINA SE VRACÍ (poj.: návrat, ozn. ↓).

Návrat se obvykle uskutečňuje ve stejných formách jako příchod. Není však nutné zavádět kromě návratu zvláštní funkci, protože návrat sám už znamená překonání prostoru. Při cestě tam tomu tak vždy není. Tam hned po odchodu se objevuje prostředek (kůň, orel aj.) a pak následuje let nebo jiné formy cestování; tady návrat probíhá naráz a přitom většinou ve stejných formách jako příchod. Návrat má někdy podobu útěku.

## XXI. HRDINA JE PRONÁSLEDOVÁN

(poj.: pronásledování, ozn. Pr).

1. *Pronásledovatel za hrdinou letí* (Pr<sup>1</sup>). Drak dohání Ivana (159), čarodějnice letí za chlapcem (105), husy letí za dívkou (113).

2. *Pronásledovatel si žádá viníka* (Pr<sup>2</sup>). Tato forma je nejčastěji spojena s letem. Drakův otec vysílá létající koráb. Z korábu se ozývá volání: „Viníka! Viníka!“ (125).
3. *Pronásledovatel pronásleduje hrdinu a rychle se přitom mění v různá zvířata apod.* (Pr<sup>3</sup>). Forma v některých stadiích rovněž spojená s letem. Čaroděj pronásleduje hrdinu v podobě vlka, štiky, člověka, kohouta (249).
4. *Pronásledovatelé* (drakovy ženy aj.) *se mění v lákavé předměty a staví se hrdinovi do cesty* (Pr<sup>4</sup>). „Poběžím napřed a pustím na něho parný den a sama se stanu zelenou loukou: na té zelené louce se změním v studnici, v té studnici bude plavat stříbrný pohár... a pak je roztrhá na malé kousky“ (136). Dračice se mění v zahrady, polštáře, studnice apod. O tom, jakým způsobem předhánějí hrdinu, pohádka nic neříká.
5. *Pronásledovatel se pokouší hrdinu spolknout* (Pr<sup>5</sup>). Dračice se mění v dívku, obelstí hrdinu, pak se změní ve lvici a chce Ivana spolknout (155). Drakova matka otevírá chřtán od země až do nebe (155).
6. *Pronásledovatel se pokouší hrdinu zabít* (Pr<sup>6</sup>). Snaží se zatlouci mu do hlavy mrtvý zub (202).
7. *Pronásledovatel se snaží přehryzat strom, na němž se pokouší hrdina zachránit* (Pr<sup>7</sup>) – (108).

## XXII. HRDINA SE ZACHRAŇUJE PŘED PRONÁSLEDOVÁNÍM

(poj.: *záchrana*, ozn. Rs).

1. *Hrdina odlétá vzduchem*, někdy se zachraňuje bleskovým útekem (Rs<sup>1</sup>). Hrdina odlétá na koni (160), na husách (108).
2. *Hrdina na útěku staví do cesty pronásledovateli překážky* (Rs<sup>2</sup>). Hází za sebe hřeben, kartáč, ručník, které se mění v hory, lesy, jezera. Podobně Vertogor a Vertodub vyvracejí hory a duby a stavějí je do cesty dračici (93).
3. *Hrdina se na útěku mění v předměty, které ho dělají nepoznatelným* (Rs<sup>3</sup>). Carská dcera mění sebe a careviče ve studni a naběračku, v kostel a popa (219).
4. *Hrdina se na útěku skrývá* (Rs<sup>4</sup>). Řeka, jabloň, pec ukrývají dívku (113).
5. *Hrdina se skryje u kovářů* (Rs<sup>5</sup>). Dračice si žádá viníka. Ivan se skryl u kovářů, kováři chytí dračici za jazyk a buší do ní perlíky (136). S touto formou je nepochybně spojen případ v pohádce č. 153. Voják strčí čerty do torny a odnese je do kovárny, kde jsou zbiti těžkými kladivy.

6. *Hrdina se na útěku rychle mění ve zvířata, kameny apod.* (Rs<sup>6</sup>). Hrdina prchá v podobě koně, ježdíka, prstenu, zrnka, sokola (249). Pro tuto formu je podstatná sama přeměna; útek může někdy i chybět. Takové formy mohou být považovány za zvláštní podtřídu. Dívka je zabita, vyroste z ní sad. Sad je pokácen, mění se v kámen atd. (127).
7. *Hrdina se vyhýbá lákadlům proměněných dračic* (Rs<sup>7</sup>). Ivan rube sad, studnu aj. Vytéká z nich krev (137).
8. *Hrdina se nenechá spolknout* (Rs<sup>8</sup>). Ivan přeskakuje na svém koni přes chřtán dračice. Poznává ve lvici dračici a zabíjí ji (155).
9. *Zachraňuje se před útokem na svůj život* (Rs<sup>9</sup>). Zvířata včas vytahují z jeho hlavy mrtvý zub (202).
10. *Skáče na jiný strom* (Rs<sup>10</sup>) (108).

Záchranou před pronásledováním mnohé pohádky končí. Hrdina přichází domů a pak, jestliže získal dívku, žení se s ní atd. Ani zdaleka však tomu tak nebývá vždycky. Pohádka nutí hrdinu prožít nové neštěstí. Znovu se objevuje škůdce, Ivanovi je odcizena jeho kořist, sám je zabit atd. Zkrátka, opakuje se škůdcovství z expozice, někdy ve stejných formách jako na začátku, někdy v jiných, pro danou pohádku nových. Tím je dán začátek nového vyprávění. Specifické formy opakovaného škůdcovství neexistují, tj. znovu se setkáváme s odcizením nebo únosem, začarováním, zabitím atd. Pro toto nové škůdcovství však existují speciifití škůdci. Jsou jimi starší Ivanovi bratři. Krátce po jeho návratu domů berou Ivanovi kořist, a někdy ho zabíjejí. Jestliže ho nechávají naživu, pak kvůli tomu, aby mohlo dojít k novému hledání; znovu je třeba rozestříť obrovský prostor mezi Ivana a předmět, který hledá. Toho se dosáhne tak, že Ivana shodí do propasti (do jámy, do podzemní říše, někdy do moře), kam někdy letí celé tři dny. Pak se opakuje všechno od začátku, Ivan se zase náhodně setkává s dárce, ob stojí ve zkoušce nebo prokáže službu atd., dostane kouzelný proutek a použije ho, aby se vrátil domů, do své říše. Od tohoto okamžiku se pohádka rozvíjí jinak než na začátku, jak uvidíme dále.

To znamená, že četné pohádky se skládají ze dvou *posloupností* (řjad) funkcí, které lze nazvat *dějovými sledy* (chod). Nové škůdcovství vytváří nový dějový sled a tak se někdy spojuje do jednoho vyprávění celá řada pohádek. Rozvíjení děje, které bude popsáno níže, je nicméně pokračování.

čováním dané pohádky, ačkoliv vytváří nový dějový sled. V souvislosti s tím bude třeba nakonec položit otázku, jak určit, kolik pohádek obsahuje jednotlivý text.

VIII<sub>bis</sub> *Bratři odcizí Ivanovi kořist (hodí ho do propasti)*. Škůdcovství jsme si již označili písmenem A. Jestliže bratři unesou nevěstu, označujeme to A<sup>1</sup>. Jestliže je odcizen kouzelný prostředek, označujeme to A<sup>2</sup>. Jestliže je loupež doprovázena zabitím, máme A<sub>14</sub>. Formy spojené s házením do propastí označujeme \*A<sup>1</sup>, \*A<sup>2</sup>, \*A<sub>14</sub> atd.

X–XI<sub>bis</sub> *Hrdina se znovu vypravuje hledat (C ↑)*. Viz X–XI. Tento prvek se zde někdy vypouští. Ivan bloudí, pláče a jakoby nepomýšlí na návrat. Prvek B (odeslání) se v těchto případech také vždycky vypouští; není důvodu Ivana posílat, když o nevěstu přišel on sám.

XII<sub>bis</sub> *Hrdina je znovu vystaven akcím, které vedou k obdržení kouzelného prostředku (D; viz XII)*.

XIII<sub>bis</sub> *Hrdina znovu reaguje na akce budoucího dárce (E; viz XIII)*.

XIV<sub>bis</sub> *Hrdina dostává k dispozici nový kouzelný prostředek (F; viz XIV)*.

XV<sub>bis</sub> *Hrdina se dostává nebo je dopraven na místo, kde se nalézá předmět hledání (G; viz XV)*.  
V tomto případě se dostává domů.

Od tohoto okamžiku se vyprávění rozvíjí už jinak, v pohádce se objevují nové funkce.

### XXIII. NEPOZNANÝ HRDINA SE DOSTÁVÁ DOMŮ NEBO DO JINÉ ZEMĚ (poj.: *nepoznaný příchod*, ozn. <sup>0</sup>).

Zde se setkáváme se dvěma případy. 1. Hrdina přichází domů. Zastavuje se u nějakého řemeslníka: zlatníka, krejčího, ševce a vstupuje k němu do učení. 2. Hrdina se dostává k jinému králi, nechá se najmout do kuchyně jako kuchtík nebo do stáje jako podkoní. Vedle toho můžeme někdy zaznamenat i prostý příchod.

### XXIV. NEPRAVÝ HRDINA SI KLADE NEOPRÁVNĚNÉ NÁROKY (poj.: *neoprávněné nároky*, ozn. L).

Přijde-li hrdina domů, nároky si kladou bratři. Jestliže vstoupí do služby v jiném království, nároky předkládá generál, rozvažec vody aj. Bratři předstírají, že to oni získali žádaný předmět,

generál se vydává za vítěze nad drakem. Tyto dvě formy by bylo možno považovat za zvláštní třídy.

### XXV. HRDINOVI JE ULOŽEN TĚŽKÝ ÚKOL

(poj.: *těžký úkol*, ozn. M).

To je jeden z nejoblíbenějších prvků pohádky. Úkoly se ukládají i mimo spojení, které jsme právě popsali; tyto případy nás však budou zajímat o něco později. Nyní se budeme věnovat úkolům jako takovým. Tyto úkoly jsou natolik různé, že by každý vyžadoval zvláštní označení. Teď však nemusíme zabíhat do takových detailů. Protože nebude provedeno přesné rozdělení, vypočítáme všechny případy z probíraného materiálu a přibližně je rozdělíme na skupiny. *Zkouška jídlem a pitím*: sníst jistý počet byků, vozů chleba, vypít velké množství piva (137, 138, 144). *Zkouška ohněm*: umýt se v rozpálené železné lázni. Tato forma je vždycky spojena s předcházející (137, 138, 144). Zvláštní případy: vykoupat se ve vařící vodě (169). *Úkoly k hádání apod.*: dát neřešitelnou hádanku (239), vyprávět, vyložit sen (241), říci, o čem krákaají vrány u carova okna, odehnat je (247), rozeznat (uhádnout) poznávací znamení carské dcery (192). *Úkoly k vybírání*: mezi dvanácti stejnými dívkami (chlapci) ukázat tu pravou (219, 227, 249). *Schování*: schovat se tak, aby ho nikdo nenašel (236). *Políbit carskou dceru v okně* (179, 182). *Vyskočit na bránu* (101). *Zkouška síly, obratnosti a statečnosti*: carská dcera v noci dusí Ivana nebo mu tiskne ruku (198, 136); byl dán úkol zvednout usekané dračí hlavy (171), zajezdit koně (198), podojit stádo divokých kobyl (169); zvítězit nad dívkou bohatýrkou (202), zvítězit nad soupeřem (167). *Zkouška trpělivosti*: strávit sedm let v cínovém království (268). *Úkoly opatřit nebo zhotovit něco*: opatřit lék (123), opatřit svatební šaty, prsten, střevíce (132, 139, 156, 169), vlasy mořského cara (137, 240), létající koráb (144), živou vodu (144), postavit pluk vojáků (144), obstarat sedmdesát sedm kobyl (169), postavit za noc palác (190), most k němu (210), přinést „něco do páru k mé věci, kterou neznáš“ (192). *Úkoly k zhotovení*: ušít košili (104, 267), upéci chleba (267); jako třetí úkol v tomto případě ukládá car zatančít. *Jiné úkoly*: otrhat plody z jistého keře nebo stromu (100, 101), přejít po bidle přes jámu (137), „Komu se sama od sebe rozhoří svíčka“ (195).

O tom, jak se tyto úkoly dají odlišit od jiných, velmi podobných prvků, bude pojednáno níže, v kapitole o asimilacích.

XXVI. ÚKOL JE SPLNĚN (poj. : *splnění*, ozn. N).

Formy splnění pochopitelně přesně odpovídají formám úkolů. Některé úkoly jsou plněny ještě dříve, než jsou zadány, nebo dříve, než se vyžaduje. Např. hrdina nejdříve pozná zvláštní znamení carovy dcery a pak se teprve zadává úkol. Takové případy předběžného řešení nebo splnění budou označovány \*N.

XXVII. HRDINA JE POZNÁN (poj. : *poznání*, ozn. Q).

Hrdina je poznán podle značky, označení (rána, hvězda) nebo podle předmětu, který mu byl dříve předán (prstýnek, šáteček). V tomto případě je poznání funkcí, korespondující s cejchováním a označováním. Hrdina je také poznán podle řešení nebo splnění těžkého úkolu (v tomto případě téměř vždycky předchází nepoznaný příchod); jindy poznání proběhne bezprostředně po dlouhém odloučení. V tomto případě se mohou navzájem poznat rodiče a děti, bratři a sestry atd.

XXVIII. NEPRAVÝ HRDINA NEBO ŠKŮDCE JE ODHALEN (poj. : *odhalení*, ozn. Ex).

Tato funkce je většinou spjata s předchozí. Někdy je výsledkem nevyřešeného, nesplněného úkolu (nepravý hrdina nemůže zvednout dračí hlavy). Nejčastěji se vyskytuje ve formě vyprávění. („A tu carova dcera vyprávěla všechno, jak to bylo.“) Někdy se všechny události vyprávějí od samého začátku v podobě pohádky. Škůdce je mezi posluchači a prozradí se výkřiky nesouhlasu (197). Někdy se zpívá píseň, vyprávějící o minulých událostech a odhalující škůdce (244). Existují i jiné ojedinělé formy odhalení (258).

XXIX. HRDINA DOSTÁVÁ NOVÉ VZEZŘENÍ (poj. : *transfigurace*, ozn. T).

1. *Nové vzezření je bezprostředně získáno kouzelnou činností pomocníka* (T<sup>1</sup>). Hrdina se protahuje skrze uši koně (krávy) a dostává nové, krásné vzezření.
2. *Hrdina staví zázračný palác* (T<sup>2</sup>). Sám v paláci žije jako carevič. Dívka se přes noc náhle probudí v zázračném paláci (127). Ačkoliv hrdina v těchto případech nemění vždy své vzezření, přece jen i tady máme před sebou zvláštní případ proměny.
3. *Hrdina si obléká nové šaty* (T<sup>3</sup>). Dívka si obléká nové (kouzelné?) roucho a náhle zazáří nevídanou krásou, nad níž všichni žasnou (234).

4. *Racionalizované a humoristické formy* (T<sup>4</sup>). Tyto formy se zčásti vysvětlují předchozími (jako jejich transformace), a zčásti musí být zkoumány v souvislosti s anekdotickými pohádkami, odkud pocházejí. Vlastní přeměny vzezření v nich nejsou, podvodem se však vyvolává jejich zdání. Příklady: liška vede Kuziňku ke králi, říká, že Kuziňka upadl do škarpy, a prosí o šaty. Dají mu královský oděv. Kuziňka vchází v tomto obleku a je považován za careviče. Všechny podobné případy mohou být formulovány takto: falešné důkazy o bohatství a kráse jsou přijaty jako důkazy skutečné.

XXX. ŠKŮDCE JE POTRESTÁN (poj. : *trest*, ozn. U).

Škůdce je zastřelen, vyhnán, přivázan ke koňskému ohonu, spáchá sebevraždu aj. Vedle toho se někdy setkáváme s velkomyšlným odpuštěním (U<sub>neg</sub>). Potrestán obvykle bývá pouze škůdce z druhého dějového sledu, první škůdce je potrestán jen v tom případě, když se ve vyprávění nevyskytuje boj a pronásledování. V opačném případě je zabit v boji nebo zahyne při pronásledování (čarodějnice pukne, když se pokouší vypít moře, apod.).

XXXI. HRDINA SE ŽENÍ A NASTUPUJE NA CARSKÝ TRŮN (poj. : *svatba*, ozn. W).

1. Nevěstu a království dostává hrdina buď hned, nebo nejdříve půl království a po smrti rodičů celé (ozn. W\*).
2. Někdy se hrdina jenom žení, ale jeho nevěsta není carova dcera, proto k získání trůnu nedochází (ozn. W\*).
3. Jindy se naopak mluví jen o získání trůnu (ozn. W\*).
4. Jestliže je pohádka krátce před svatbou přerušena novým škůdčovstvím, pak první dějový sled končí zasnubami, slibem manželství (ozn. w<sup>1</sup>).
5. Opačný případ: ženatý hrdina ztrácí svou ženu; v důsledku hledání se sňatek obnovuje (ozn. w<sup>2</sup>).
6. Hrdina někdy dostává místo ruky carovy dcery peněžitou odměnu nebo kompenzaci v jiných formách (ozn. w<sup>0</sup>).

Tím se pohádka uzavírá. Je třeba ještě poznamenat, že jisté akce pohádkových hrdinů v jednotlivých případech nelze určit ani přiřadit k žádné z uvedených funkcí. Takových případů je velmi málo. Buď jsou to formy, které nelze pochopit bez srovnávacího materiálu, nebo jsou to formy, přenesené z pohádek jiných typů (z anekdot, legend aj.). Dáváme jim pojmenování *nejasné prvky* a označujeme je značkou X.

Jaké závěry lze vyvodit z uvedených pozorování?

Nejprve několik *obecných* závěrů.

Vidíme, že množství funkcí je skutečně velmi omezené. Můžeme napočítat pouze 31 funkcí. V rámci těchto funkcí se skutečně rozvíjí děj všech pohádek našeho materiálu a rovněž i děj velmi četných jiných pohádek nejrůznějších národů. Nadto, jestliže si přečteme všechny funkce tak, jak následují za sebou, uvidíme, s jakou logickou a uměleckou nevyhnutelností vyplývá jedna funkce z druhé. Skutečně, ani jedna funkce nevyplučuje druhou. Všechny náležejí k jediné stěžejní ose (steržeň), jak jsme o tom již hovořili dříve.

A teď několik *dílčích*, ale velmi důležitých závěrů.

Vidíme, že značné množství funkcí vystupuje ve dvojicích (zákaz-porušení, vyzvídání-vyzrazení, boj-vítězství, pronásledování-záchrana atd.). Jiné funkce mohou být rozloženy po skupinách. Tak škůdcovství, odchod, začínající protiakce a odchod z domova (A B C ↑) vytvářejí expozici. Prvky E D F rovněž představují jistý celek. Vedle nich existují jedinečné funkce (odloučení, trest, svatba aj.).

Tyto dílčí závěry prozatím pouze zaznamenáváme. Poznatku, že funkce jsou rozloženy párově, budeme ještě moci použít. Budou se nám hodit i naše obecné závěry.

Musíme nyní přejít k samotným pohádkám, k jednotlivým textům. Otázky, jak lze použít daného schématu na textech, co představují jednotlivé pohádky ve vztahu k schématu, se dají řešit pouze na základě analýzy textů. Opačnou otázku, čím je dané schéma vůči pohádkám, lze řešit ihned. Pro jednotlivé pohádky je *jednotkou míry* (jedinica merki). Podobně jako látku můžeme přiložit k metru a určit její délku, pohádky lze přikládat ke schématu a tím je určovat. Ze srovnání různých pohádek s daným schématem může být určen i vztah pohádek mezi sebou navzájem. Můžeme již předpokládat, že otázky příbuznosti pohádek, syžetů a variant dostanou díky tomu nové řešení.

---

#### IV) ASIMILACE, PŘÍPADY DVOJÍHO MORFOLOGICKÉHO VÝZNAMU JEDNÉ FUNKCE

---

Mluvili jsme již o tom, že funkce se musí určovat nezávisle na tom, komu je přisouzeno jejich splnění. Na vyjmenovaných funkcích jsme se mohli přesvědčit, že se musí určovat také nezávisle na tom, jakým způsobem jsou realizovány.

To někdy ztěžuje klasifikaci jednotlivých případů, protože zcela rozličné funkce mohou být plněny naprosto stejným způsobem. Tady se zřejmě setkáváme s vlivem jedné forem na druhé. Tento jev můžeme nazvat asimilací způsobů plnění funkcí.

Tento složitý jev zde nemůžeme vysvětlit v celém rozsahu. Můžeme se jím zabývat pouze do té míry, nakolik je to nutné pro následující analýzy.

Vezměme si příklad (160): Ivan prosí babu Jagu o koně. Jaga mu nabízí, aby si vybral nejlepšího ze stáda stejných hříbat. Ivan si vybírá správně a bere si koně. Akce u Jagy je zkouškou hrdiny dárcem; poté následuje získání kouzelného prostředku. V jiné pohádce (219) se však hrdina chce oženit s vodníkovou dcerou. Vodník žádá, aby si hrdina vybral nevěstu z dvanácti stejných panen. Může být tento případ také určen jako zkouška hrdiny dárcem? Je zřejmé, že bez ohledu na obdobnost dějů máme před sebou prvek zcela jiný, totiž těžký úkol spojený s námluvami. Došlo k asimilaci jedné formy s druhou. Nebudeme si klást otázku, který z významů je prvotní, musíme však najít kritérium, které by dovolilo ve všech obdobných případech prvky přesně navzájem rozlišit, bez ohledu na totožnost příslušných akcí. V těchto případech se vždycky můžeme řídit principem určení funkce podle jejích *důsledků*. Jestliže po splnění úkolu následuje předání kouzelného prostředku, pak máme co dělat se zkouškou dárcem (D<sup>1</sup>). Jestliže následuje získání nevěsty a svatba, máme tu těžký úkol (M).

Stejným způsobem může být odlišen těžký úkol od odeslání, které je součástí expozice. Poslání pro jelena se zlatými parohy apod. může být rovněž nazváno „těžkým úkolem“, ale po morfoloické stránce reprezentuje jiný prvek, než je úkol carské dcery nebo úkol Jagy. Jestliže odeslání

má za následek odchod, dlouhé hledání (C ↑), setkání s dárcem apod., pak máme před sebou prvek expozice (a, B – nedostatek a odeslání). Jestliže je úkol splněn okamžitě a okamžitě vede k svatbě, pak jsou to prvky M N (obtížný úkol a jeho řešení).

Jestliže tedy po splnění úkolu následuje sňatek, znamená to, že řešením nebo splněním úkolu byla nevěsta dobytá nebo zasloužena. Tak tedy důsledkem úkolu (a podle důsledků se určují prvky) je získání hledané postavy (resp. předmětu, ne však kouzelného prostředku). Mohou být stanoveny těžké úkoly spojené s námluvami i bez nich. Těžký úkol bez spojení s námluvami je velmi vzácný (v našem materiálu se vyskytuje pouze dvakrát – 239, 240). Po splnění úkolu následuje získání hledané věci nebo osoby. Tak dospíváme k následujícímu závěru: všechny úkoly, které si vyžadují hledání, musí být považovány za B, všechny úkoly, které mají za následek obdržení kouzelného prostředku, se považují za D. Všechny ostatní úkoly se považují za M se dvěma variantami: úkoly spojené s námluvami a sňatkem a úkoly bez spojení s nimi.

Podívejme se ještě podrobněji na několik případů jednodušších asimilací; těžké úkoly jsou nejdělnější oblastí pro rozmanité asimilace. Carova dcera si někdy žádá postavení kouzelného paláce a hrdina ho obvykle staví okamžitě za pomoci kouzelného prostředku. Postavení kouzelného paláce však může figurovat i v úplně jiném významu. Hrdina po všech hrdinských činech v okamžiku vystaví palác a prohlásí se carevičem. To už je zvláštní případ proměnění, apoteóza, a nikoliv splnění těžkého úkolu. Jedna forma se asimilovala s druhou, přičemž otázka prvotnosti této formy v tom či onom významu musí zde znovu zůstat otevřená.

Úkoly se konečně mohou asimilovat i s drakobijstvím. Boj s drakem, který unesl dívku nebo zničil království, a úkoly od carovy dcery jsou prvky zcela různé. V jedné pohádce si však carova dcera žádá, aby hrdina zvítězil nad drakem, jestliže chce získat její ruku. Má se na tento případ pohlížet jako na M (úkol) nebo jako na H (boj)? Tento případ je úkolem – jednak následuje svatba, jednak boj jsme si určili výše jako boj se škůdcem, ale drak v tomto případě není nepřítelem, nýbrž byl zařazen ad hoc a mohl by být bez jakékoli újmy na rozvíjení děje nahrazen jinou bytostí, která se má zabít nebo zkrotit (srov. úkol zkrotit koně, zvítězit nad soupeřem).

Jinými prvky, které se také často asimilují, jsou počáteční škůdcovství a pronásledování škůdcem. Pohádka č. 93 začíná tím, že se Ivanova sestra (čarodějnice, zvaná také dračice) snaží bratra sníst. Ivan přechází z domova, a odtud se rozvíjí děj. Drakova sestra (obvyklá postava pronásledovatele) je zde změněna v sestru hrdinovu, pronásledování je posunuto k začátku a použito jako A (škůdcovství), přesněji jako A<sup>XVII</sup>. Jestliže

srovnáváme, jak si při pronásledování počínají dračice, s tím, jak na začátku pohádky jedná macecha, dostaneme paralely, které vrhají jisté světlo na začátky, kde macecha trýzní nevlastní dceru. Takové konfrontace vystoupí s obzvláštní plastičností, když přitom zkoumáme atributy těchto postav. Na velkém materiálu lze demonstrovat, že macecha je dračice, posunutá k začátku pohádky, která přijala jisté rysy baby Jagy a některé rysy z všedního života. Trýznění macechou může být někdy bezprostředně srovnáváno s pronásledováním. Ukážeme, že případ, kdy se dračice mění v jablono, staví se hrdinovi do cesty a láká ho svými nádhernými, ale smrtonosnými plody, může být srovnáván s nabídkou otrávených jablek, která macecha posílá nevlastní dceři. Můžeme srovnávat i přeměnu dračice v žebračku a přeměnu čarodějnice, poslané macechou, v trhokyni atd.

Jiný jev, podobný asimilaci, je dvojí morfologický význam jedné funkce. Nejjednodušší příklad najdeme v pohádce č. 265. Kníže odjíždí a zakazuje manželce odcházet z domova. Přichází k ní ženička, na pohled milá a prostá. „Tobě je smutno? Mohla by ses podívat trochu na ten boží svět. Mohla by ses projít po zahradě!“ atd. (přemlouvání škůdce η<sup>1</sup>). Kněžna jde do zahrady. Tím přistupuje na úskočný návrh škůdce (δ<sup>1</sup>) a zároveň porušuje zákaz (δ<sup>1</sup>). Kněžnin odchod z domu má tedy dvojí morfologický význam. S jiným, složitějším případem se setkáváme v pohádce č. 179 aj. Těžký úkol (políbit z pádicího koně carskou dceru) je zde přesunut k začátku pohádky. Tento úkol má za následek odchod hrdiny, tj. lze ho zařadit pod spojovací moment (B). Je charakteristické, že tento úkol je dán formou výzvy, podobnou oné, kterou vyhlašuje otec unesených dcer. („Kdo políbí mou dceru z pádicího koně...“ apod. „Kdo najde mé dcery...“ apod.) Výzva je v obou případech stejným prvkem (B<sup>1</sup>), kromě toho však výzva v pohádce č. 179 je zároveň těžkým úkolem. Tady, jako v některých podobných případech, je těžký úkol posunut do expozice a je ho použito jako B, i když zároveň zůstává M.

Vidíme tedy, že způsoby plnění funkcí se navzájem ovlivňují, že stejné formy se užívají u různých funkcí. Jedna forma se přenáší na jiné místo a dostává nový význam, nebo si zároveň ponechává i ten starý. Všechny tyto jevy komplikují analýzu a při srovnáních si vyžadují zvláštní pozornosti.



A) Pomocné prvky pro vzájemné spojování funkcí

Funkce vytvářejí základní prvky pohádky, ty prvky, na nichž je založen průběh děje. Vedle toho jsou v pohádce i součásti, které, třebaže nejsou pro rozvoj děje určující, přece jen jsou velmi důležité.

Lze pozorovat, že funkce nenásledují vždycky bezprostředně jedna za druhou. Jestliže po sobě jdoucí funkce jsou uskutečňovány různými postavami, pak druhá postava musí vědět, co se do té doby stalo. V souvislosti s tím byl v pohádce vypracován celý systém informování o minulosti, někdy v umělecky velmi výrazných podobách. Někdy pohádka tuto informaci vynechává, a tehdy postavy jednájí ex machina nebo jsou vše-vědoucí. Na druhé straně se informování používá i tam, kde ve skutečnosti vůbec není nutné. Těmito formami informování se v průběhu děje spojuje jedna funkce s druhou.

Příklady: Koščejevi byla odňata carská dcera, kterou unesl. Dochází k pronásledování. Mohlo by následovat bezprostředně po odnětí, ale pohádka vsunuje slova Koščejeva koně: „Přišel Ivan carevič a odvedl s sebou Marju Morevnu“ apod. Tak je K spojeno s Pr (dobyť s pronásledováním) (159).

To je velmi jednoduchý případ informování. Umělecky výraznější je následující forma: držitelka kouzelných jablek má na zdi nataženy struny. Ivan na zpáteční cestě přeskakuje přes zeď a o struny zavadí; čarodějnice se dozví o krádeži a začíná pronásledování. Strun (pro spojení jiných funkcí) je použito v pohádce o ptáku Ohniváku aj.

Se složitějším případem se setkáváme v pohádkách č. 106 a 108. Tady čarodějnice omylem snědla svou vlastní dceru místo Ivana, ale neví o tom. Ukrytý Ivánek jí to posměšně sdělí a pak dochází k útěku a pronásledování.

Opačný případ nastává, když pronásledovaný musí zjistit, že je pronásledován. Příkládá ucho k zemi a slyší pronásledovatele.

Specifická forma při pronásledování s proměnami dračích dcer nebo

manželek v sady, studně atd. vypadá takto: Ivan, poté co přemohl draka a vydal se domů, se ještě jednou vrací. Přitom vyslechne rozhovor dračič a tak se dozví o chystaném pronásledování.

Takové případy lze nazvat *bezprostředním informováním*. V podstatě k této třídě patří B, zvláště B<sup>4</sup> (sdělení neštěstí) právě tak jako ξ (informace škůdci o hrdinovi nebo naopak). Protože však tyto prvky jsou důležité pro expozici, dostaly charakter samostatných funkcí.

Informování bývá vloženo do intervalů mezi nejrůznějšími funkcemi. Příklady: unesená carova dcera posílá k rodičům psíčka s dopisem, v němž uvádí, že ji může zachránit Kožemjaka (spojuje se škůdcovství A s odesláním hrdiny B). Car se zde dozvídá o hrdinovi. Podobná informace o hrdinovi může být zabarvena emocionálně. Specifickou formou je pomluva závistníků („on se prý chlubí“ apod.), následkem čehož je hrdina odeslán. V jiných případech (192) se hrdina skutečně chlubí svou silou. Stejnou roli hrají jindy stížnosti.

Někdy má takové informování charakter dialogu. Pohádka si vypracovala pro řadu takových dialogů kanonické formy. Aby mohl dárcce předat svůj kouzelný dar, musí se dozvědět o tom, co se stalo. Proto dialog Jagy s Ivanem. Právě tak musí pomocník vědět o neštěstí, dříve než se objeví; proto charakteristický dialog Ivana s jeho koněm nebo jinými pomocníky.

Jakkoli různorodé jsou uvedené případy, přece jen je spojuje jeden společný příznak: jedna postava se něco dozvídá od druhé a tím se předcházející funkce spojuje s následující.

Tedy na jedné straně postavy, aby mohly vstoupit do akce, musí se něco *dozvědět* (informování, vyslechnutý rozhovor, zvukové signály, stížnosti, pomluvy atd.); na druhé straně často postavy vystupují se svou funkcí proto, že něco *vidí*. Tím se vytváří druhý typ spojovacích prvků.

Ivan staví palác proti paláci carovu. Car ho vidí, poznává, že je to Ivan. Následuje svatba jeho dcery s Ivanem. Takto se spojuje funkce T a W. Někdy se v těchto stejně jako v jiných případech užívá dalekohledu. V podobné úloze u jiných funkcí vystupují postavy jako Čutkij („s jemnými smysly“) a Zorkij (Bystrozraký).

Jestliže však je potřebný předmět příliš malý nebo příliš vzdálený apod., užívá se jiného způsobu spojování. Předmět se *přináší* nebo člověk se *přivádí*. Stařec přináší carovi ptáka (126), pastýř přináší carevně korunu (127), střelec přináší carovi péro ptáka Ohniváka (169), stařena přináší carovi plátno atd. Tak se spojují nejrůznější funkce. V pohádce o ptáku Ohniváku je Ivan k carovi přiveden. S něčím podobným se setkáváme v pohádce č. 145, kde otec přivádí své syny ke králi. V posledním případě se nespojují dvě funkce, nýbrž výchozí situace a odeslání: car není ženat, přivádějí mu sedm šikovných chlapíků a on je posílá pro nevěstu.

S tím úzce souvisí *příchod* hrdiny, např. na svatbu své nevěsty, uspořádanou nepravým hrdinou. Tím se spojuje L (nároky podvodníka) s Q (poznání hrdiny). Tyto funkce se však spojují i daleko výrazněji. Na slavnost jsou pozváni všichni žebráci, mezi nimi přichází i hrdina atd. Pořádání velkých hostin slouží také ke spojování N (splnění úkolu) s Q (poznání hrdiny). Hrdina splnil úkol zadaný carovou dcerou, ale nikdo neví, kde je hrdina teď. Sezvou se lidé na hostinu, carova dcera je obchází a poznává hrdinu. Stejným způsobem odhaluje carova dcera nepravého hrdinu. Je uspořádána přehlídka vojáků, carova dcera obchází jejich řady a poznává podvodníka. Uspořádání hostiny se nemusí považovat za funkci. Je pomocným prvkem při spojování L nebo N s Q.

Tím, že jsme tu vypočítali pět šest odrůd, jsme je nesystemizovali ani nevyčerpali. Zatím to pro své záměry nepotřebujeme. Prvky, které slouží ke spojování funkcí mezi sebou, označíme §.

#### B) *Pomocné prvky při ztrojování funkcí*

S podobnými spojovacími prvky se setkáváme při různých ztrojováních. Ztrojení jako takové bylo již v odborné literatuře dostatečně osvětleno a tudíž se jím zde nemusíme zabývat. Poznamenejme pouze, že ztrojovat se mohou jak jednotlivé detaily atributivního charakteru (tři dračí hlavy), tak jednotlivé funkce, páry funkcí (pronásledování – záchrana), skupiny funkcí i celé dějové sledy. Opakování může být buď rovnoměrné (tři úkoly, tři léta služby), nebo může narůstat (třetí úkol je nejtěžší, třetí boj je nejstrašnější), nebo se dvakrát dospívá k zápornému výsledku a jednou ke kladnému.

Někdy se dění může mechanicky opakovat, jindy však je třeba k pozastavení dalšího rozvíjení děje zavést nějaké prvky, které rozvíjení děje přibrzdí a vyvolají opakování.

Ukážeme si to na několika příkladech:

Ivan dostane od otce kyj nebo hůl (řetěz). Dvakrát vyhazuje kyj (trhá řetěz). Kyj se při návratu zlomí. Dá se udělat nový kyj, a teprve ten třetí vyhovuje. Zkoušení kouzelného prostředku nemůžeme považovat za samostatnou funkci, motivuje se tím pouze jeho trojí obdržení.

Ivan potkáva stařenku (babu Jagu, dívku), která ho posílá za svou sestrou. Cestu od jedné sestry ke druhé ukazuje klubíčko; totéž se děje po cestě za třetí sestrou. Průvodcovská role klubíčka není v tomto případě funkcí  $G^3$ . Klubíčko jen vede od jednoho dárce ke druhému, což je podmíněno ztrojením postavy dárce. Je velmi pravděpodobné, že klubíčko je specifické právě v dané roli. Vedle toho klubíčko přivádí hrdinu k místu jeho určení, a pak máme před sebou funkci  $G^3$ .

Uveďme jiný příklad: aby se mohlo opakovat pronásledování, škůdce

musí odstranit překážky, které mu hrdina staví do cesty. Čarodějnice se prokouše lesem a nastává druhé pronásledování. Toto prokousání nemůžeme považovat ani za jednu z uvedených 31 funkcí. Je to prvek, který způsobuje ztrojení, prvek spojující prvou realizaci funkce s druhou nebo druhou s třetí. Vedle toho existuje i forma, kde čarodějnice pouze hlodá dub, na který se uchýlil Ivan. Zde je pomocného prvku použito v samostatném významu.

Podobně jestliže Ivan sloužící jako kuchař nebo podkoní zvítězí nad prvním drakem a pak se vrací do kuchyně, neznamená tento návrat funkci ↓; tímto návratem se pouze spojuje první boj s druhým a třetím. Jestliže se však Ivan po třetím boji, když osvobodil carovu dceru, vrací domů, pak tu máme funkci ↓.

Všechny prvky, které slouží k realizaci ztrojování, budeme označovat značkou ∴.

#### C) *Motivace.*

Motivacemi rozumíme jak příčiny, tak cíle postav, vedoucí je k těm či oněm činům. Motivace dodávají někdy pohádce zcela zvláštní, výrazné zabarvení; náleží však k nejnestálejšímu a nejproměnlivějším prvkům pohádky. Kromě toho jsou prvkem méně zřetelným a určitým než funkce nebo spojky.

Většina činů postav ve střední části pohádky je přirozeně motivována průběhem děje, a pouze škůdčovství, jako první základní funkce pohádky, vyžaduje určitou doplňkovou motivaci.

Můžeme tu pozorovat, že zcela totožné nebo podobné činy jsou motivovány nejrůznějšími způsoby. Vyhnání a vypuštění na vodu je motivováno nenávisť macechy, dědickými spory bratrů, závistí, strachem z konkurence (Ivan-kupec), nerovným sňatkem (rolnický syn Ivan a carova dcera), podezíráním z manželské nevěry, proroctvím o pokoření syna před rodiči. Ve všech těchto případech je vyhnání motivováno chtivým, zlým, závistivým, podezíravým charakterem škůdce. Vyhnání však může být motivováno i ničemnou povahou vyhanané osoby. Vyhnání zde dostává charakter jisté oprávněnosti. Syn nebo vnuk tropí neplechu a vyvádí (kolemjdoucím trhá ruce a nohy), občané města si stěžují (stížnosti – §), a dědeček vnuka vyhání.

Činy vyhananého vnuka (trhání rukou a nohou), ačkoliv jsou akcemi, nemůžeme považovat za funkce průběhu děje. Je to *vlastnost* hrdiny, projevující se v činech, sloužících jako motiv k vyhnání.

Všimněme si, že akce draků a četných jiných škůdců nejsou v pohádce ničím motivovány. Samozřejmě, i drak unáší carskou dceru na základě jistých motivů (za účelem násilného sňatku nebo aby ji sežral), ale pohádka o tom mlčí. Můžeme se právem domnívat, že pohádce vůbec nejsou

vlastní slovně vyjádřené motivace; motivace s velkou dávkou pravděpodobnosti mohou být obecně považovány za novotvary.

V těch pohádkách, kde není škůdcovství, odpovídá mu a (nedostatek) a první funkcí je B (odeslání). Lze pozorovat, že odeslání podmíněné nedostatkem je rovněž motivováno nejrůznějšími způsoby.

Počáteční nedostatek představuje jistou situaci. Můžeme se domnívat, že než začal děj, trvala celá léta. Nastává však okamžik, kdy si odesílatel nebo hledač náhle uvědomí, že něco chybí; tento moment podléhá motivaci a vyvolává odeslání (B) nebo rovnou hledání (C ↑).

Nedostatek si lze uvědomit následujícím způsobem: objekt nedostatku sám o sobě bezděčně posílá jistou zprávu, objevuje se na okamžik, nechá po sobě výraznou stopu, nebo se zjevuje hrdinovi v nějakém odrazu (portréty, vyprávění). Hrdina (nebo odesílatel) ztrácí svou duševní rovnováhu, je jat touhou po jedné spatřené kráse, a odtud se rozvíjí celý děj. Jako jeden z charakteristických a krásných příkladů nám může posloužit pták Ohnivák a péro, které ztratil. „Toto péro bylo tak nádherné a svítivé, že když je přinesli do temné komnaty, tolik zářilo, jako by v komnatě hořelo veliké množství svící.“<sup>32</sup> Podobně začíná pohádka č. 138. Car tu vidí nádherného koně ve snu. Je to kůň se stříbrnou srstí a měsícem na čele. Car pošle koně hledat. Tento prvek ve vztahu k carově dceři může být vylíčen v jiných barvách. Voják vidí jet kolem Jeleny: „Rozzářila se obloha i země, vzduchem letí zlatý kočár, tažený šesti ohnivými draky; v kočáře sedí Jelena Přemoudrá a je tak krásná, že se to nevymyslí, nevysloví, v pohádce nevypoví. Vystoupila z kočáru, sedla si na zlatý trůn, začala si po řadě přivolávat holoubky a učila je samým moudrým věcem (o čekajících holoubcích se hovořilo již dříve). A když skončila učení, skočila do kočáru a byla ta tam.“ (236.) Voják se do Jeleny zamiluje atd. Sem je možno zařadit ty případy, kdy hrdina v zakázané komoře vidí portrét výjimečné krasavice, na smrt se do ní zamiluje atd.

Náhlé vědomí nedostatku mohou dále způsobit postavy prostředníků, kteří upozorňují Ivana, že se mu něčeho nedostává. Nejčastěji jsou to rodiče, kteří shledávají, že syn potřebuje nevěstu. Stejnou roli hrají vyprávění o neobyčejných krasavicích, jako např. toto: „Ach, Ivane careviči, jakápak já jsem krasavice? Za devaterými horami, za devaterými řekami žije u dračího cara princezna, a ta je teprve krásná.“ (161). Tato a podobná vyprávění (o carských dcerách, o bohatýrech, o zázracích apod.) jsou podnětem hledání.

<sup>32</sup> V našem materiálu bohužel není plně analogický případ, kdy by se takto pocítil nedostatek nevěsty, carské dcery. Připomeňme si Isoldin zlatý vlas, který králi Markovi přinesou vlaštovky. Stejný význam má neobyčejně voňavý vlas, který připluje po moři, v afrických pohádkách. V jedné starořecké pohádce přináší orel králi střevíček krásné hetéry.

Nedostatek někdy může být zdánlivý. Zlá sestra nebo matka, zlý hospodář, zlý car posílají Ivana pro nějakou exotickou věc, kterou vůbec nepotřebují a která jim slouží pouze jako záminka, aby se Ivana zbavili. Kupec ho posílá pryč ze strachu před jeho silou, car, aby získal jeho ženu, zlé sestry podle Istitivého drakova návodu. Podobná odeslání jsou někdy motivována zdánlivou nemocí. V těchto případech nejde o přímé škůdcovství, odeslání je logicky (ne však morfologicky) nahrazuje a dostává charakter škůdcovství. Za zády zlé sestry stojí drak a odesílatel bývá obvykle postižen stejným treštem jako škůdce v jiných pohádkách. Pozorujeme, že odeslání nepřátelského charakteru i odeslání přátelská se rozvíjejí úplně stejně. Odchází-li Ivan pro exotickou věc proto, že ho chce utratit zlá sestra nebo zlý car, nebo proto, že je jeho otec nemocen, nebo konečně proto, že tuto věc viděl otec ve snu, nic z toho nemá vliv na výstavbu děje, tj. na hledání jako takové. Všeobecně platí, že city nebo záměry jednajících osob se v žádném případě neodrážejí v průběhu děje.

Způsobů, jimiž je pocíťován nedostatek, je velmi mnoho. Závist, bída (v racionalizovaných formách), statečnost a síla hrdiny a mnoho dalšího může být podnětem hledání. Dokonce přání mít děti může vytvořit samostatný dějový sled (hrdinu pošlou hledat prostředek proti bezdětnosti). Tento případ je velmi zajímavý. Ukazuje, že jakýkoliv pohádkový prvek (v daném případě carova bezdětnost) může jaksi „obrůst“ dějem, může se změnit v samostatné vyprávění, může je vyvolat. Ale pohádka jako všechno živé může produkovat pouze věci sobě podobné. Jestliže se kterákoliv buňka pohádkového organismu stává malou pohádkou v pohádce, je vybudována, jak uvidíme dále, podle stejných zákonů jako každá kouzelná pohádka.

Často se také pocit nedostatku nemotivuje vůbec. Car svolá své děti: „Prokažte mi službu“ apod., a posílá je hledat.

## VI) ROZDĚLENÍ FUNKCÍ PODLE JEDNAJÍCÍCH OSOB

Ačkoliv se v této studii zabýváme pouze funkcemi jako takovými, a nikoliv jejich vykonavateli ani objekty, které jim podléhají, musíme se nicméně blíže podívat na otázku, jak se funkce rozdělují podle jednajících osob.

Dříve než budeme odpovídat na tuto otázku detailně, můžeme ukázat, že četné funkce se logicky sjednocují do jistých okruhů (krugi). Tyto okruhy ve svém celku odpovídají vykonavatelům. Jsou to okruhy jednání:

1. Okruh jednání *škůdce*. Zahrnuje: škůdcovství (A), boj nebo jiné formy zápasu s hrdinou (H), pronásledování (Pr).
2. Okruh jednání *dárce*. Zahrnuje: přípravu předání kouzelného prostředku (D), vybavení hrdiny kouzelným prostředkem (F).
3. Okruh jednání *pomocníka*. Zahrnuje: prostorové přemístění hrdiny (G), likvidaci neštěstí nebo nedostatku (K), záchranu před pronásledováním (Rs), splnění těžkých úkolů (N), transfiguraci hrdiny (T).
4. Okruh jednání *carovy dcery* (hledané osoby) a *jejího otce*. Zahrnuje: ukládání těžkých úkolů (M), označení (J), odhalení (Ex), poznání (Q), potrestání druhého škůdce (U), svatbu (W). Carovu dceru a jejího otce nelze podle funkcí zcela přesně oddělit. Otcí bývá nejčastěji připisováno ukládání těžkých úkolů, jakožto jednání vyplývající z nepřátelského vztahu k ženichovi. Také často trestá nebo rozkazuje potrestat nepravého hrdinu.
5. Okruh jednání *odesilatele*. Zahrnuje jen odeslání (spojovací moment, B).
6. Okruh jednání *hrdiny*. Zahrnuje: začátek protiakce a odchod za účelem hledání (C ↑), reakci na požadavky dárce (E), svatbu (W\*). První funkce (C) je charakteristická pro hrdinu hledače, postižený hrdina plní jen ostatní funkce.
7. Okruh jednání *nepravého hrdiny*. Zahrnuje: také funkci C ↑, potom E a jako specifickou funkci L (neoprávněné nároky).

Pohádka tedy zná sedm jednajících postav. Mezi tyto osoby se rozdělují i funkce přípravné části ( $\beta$ ,  $\gamma - \delta$ ,  $\epsilon - \zeta$ ,  $\eta - \theta$ ); ale rozdělení je zde nerovnoměrné a nelze podle těchto funkcí postavy určovat. Kromě toho existují speciální postavy pro uskutečnění kontaktu (žalobníci, udavači, pomlouvači), a rovněž i speciální prozrazovatelé pro funkci  $\zeta$  (zrcadlo, dláto, koště). Sem patří takové postavy jako je Jednoočka, Dvouočka a Tříočka.

Otázka rozdělení funkcí může být vyřešena v rámci otázky rozdělení okruhů jednání podle postav.

Jak se dělí uvedené okruhy podle jednotlivých pohádkových postav? Mohou zde nastat tři případy:

1. Okruh jednání přesně odpovídá postavě. Jaga, která zkouší a odměňuje hrdinu, zvířata, která prosí o ušetření a dávají Ivanovi dar, jsou čistými dárce. Kůň, který dopravuje Ivana k carské dceři, pomáhá jí unést, řeší těžký úkol, zachraňuje na útěku atd., je čistý pomocník.

2. Jedna postava zahrnuje několik okruhů jednání. Železný mužiček, který prosí o puštění z vězení, pak daruje Ivanovi sílu a dá mu kouzelný ubrus a nakonec mu pomáhá zabít draka, je zároveň dárce i pomocníkem. Zvláštní pozornosti si zaslouhují vděčná zvířata. Začínají jako dárce (prosí o pomoc nebo o ušetření), pak se dávají k dispozici hrdinovi a stávají se jeho pomocníky. Tento případ jsme zaznamenali na str. 45 (F<sup>9</sup>). Někdy se stává, že zvíře, osvobozené nebo ušetřené hrdinou, prostě mizí a nesdělí ani formuli, jejíž pomocí je možno ho přivolat; v kritický okamžik se však samo objevuje jako pomocník. Odměňuje svým jednáním bezprostředně. Může např. pomoci hrdinovi dostat se do jiného království nebo mu opatří předmět jeho hledání apod. Takové případy můžeme označit jako F<sup>9</sup> = G, F<sup>9</sup> = K atd.

Zvláštní pozornosti také vyžaduje baba Jaga (nebo jiný obyvatel lesní chaloupky), která bojuje s Ivanem, pak utíká a tím ukazuje Ivanovi cestu do jiného světa. Průvodcovství je funkcí pomocníka, a proto zde hraje roli bezděčného (a dokonce proti své vůli působícího) pomocníka. Začíná jako nepřátelský dárce a pak se stává bezděčným pomocníkem.

Několik jiných případů sloučení funkcí: otec, který pošle syna a dává mu kyj, je zároveň odesílatel i dárce. Tři panny ve zlatém, stříbrném a měděném paláci, které dají Ivanovi kouzelný prsten a pak se vdají za hrdiny, jsou dárkyněmi i carskými dcerami. Jaga, která unese chlapce, strká ho do pece a pak je jím okradena o kouzelný šátek, slučuje funkce škůdce a dárce (bezděčného, působícího proti své vůli). Tak znovu narážíme na jev, že vůle postav, jejich záměry nemohou být považovány za skutečný motiv k jejich klasifikaci. Důležité není to, co chtějí dělat, jakými city jsou vedeny, důležité jsou jejich činy jako takové, zhodnocené a určené z hlediska jejich významu pro hrdinu a průběh děje. Setkáváme

se zde se stejnou situací jako při zkoumání motivací: ať jsou city odesílatele nepřátelské, neutrální nebo přátelské, nemá to vliv na průběh děje.

3. Opačný případ: jeden okruh jednání se rozděluje mezi několik postav. Jestliže je drak zabit v boji, nemůže pronásledovat. Kvůli pronásledování se zavádějí speciální postavy: dračí manželky, dcery, sestry, tchyně a matky, jeho ženské příbuzenstvo. Prvky D, E a F se někdy také rozdělují, ačkoliv takové rozdělení často bývá umělecky nezdařilé. Zkouší jedna postava a odměňuje náhodně jiná. Že se funkce carovy dcery rozděluje mezi ni a jejího otce, jsme viděli již dříve. Nejčastěji se však tento jev týká pomocníků. Zde se musíme především zastavit u vztahu mezi kouzelnými prostředky a kouzelnými pomocníky. Srovnajme si následující případy: 1. Ivan dostává létající koberec a odlétá na něm k carově dceři nebo domů. 2. Ivan dostává koně, odlétá na něm k carově dceři nebo domů. Vidíme, že *předměty jednají jako živé bytosti*. Tak kyj sám zabíjí všechny nepřátele, sám trestá zloděje atd. Srovnávejme dále: 1. Ivan dostává darem orla a odlétá na něm. 2. Ivan dostává darem schopnost měnit se v sokola a jako sokol odlétá. Jiné porovnání: 1. Ivan dostává koně, který může vytrásat (kálet) zlato, a činí z Ivana boháče. 2. Ivan sní ptačí vnitřnosti, získává schopnost plivat zlato a stává se boháčem. Na těchto dvou příkladech vidíme, že *kvalita funguje jako živá bytost*. A tak z hlediska morfologie, vybudované na funkcích jednajících osob, musí být živé bytosti, předměty a vlastnosti nazírány jako identické veličiny. Přece jen je však vhodnější nazývat živé bytosti kouzelnými pomocníky, a předměty a vlastnosti kouzelnými prostředky, ačkoliv fungují zcela stejně.

Tato identita je ostatně jistým způsobem omezena. Lze stanovit tři kategorie pomocníků: 1. Univerzální pomocníci, schopní splnit (v jistých druzích) všech pět funkcí pomocníka. Takovým pomocníkem je v našem materiálu pouze kůň. 2. Dílčí pomocníci, schopní splnit několik funkcí, kteří však v našem materiálu neplní všech pět funkcí pomocníka. Sem patří různá zvířata kromě koně, duchové z prstenu, různí šikovní chlapíci atd. 3. Specifičtí pomocníci, plnící pouze jednu funkci. Sem patří pouze předměty. Klubíčko slouží k průvodcovství, zázračný meč k vítězství nad nepřítelem, gusle, jež hrají samy od sebe, slouží ke splnění úkolu zadaného carovou dcerou atd. Odtud vidíme, že kouzelný prostředek není ničím jiným, než zvláštní formou kouzelného pomocníka.

Je třeba ještě připomenout, že hrdina se také dosti často obejde bez jakýchkoliv pomocníků. Jako by byl pomocníkem sám sobě. Kdybychom však měli možnost prostudovat atributy, mohli bychom ukázat, že v těchto případech přecházejí na hrdinu nejenom funkce pomocníka, ale i jeho atributy. Jedním z nejdůležitějších atributů pomocníka je jeho věštecká schopnost: věštecký kůň, žena-prorokyně, moudrý chlapec aj. Když po-

mocník chybí, přechází tato vlastnost na hrdinu. Dostáváme postavu věšteckého hrdiny.

Naopak pomocník někdy plní ty funkce, které jsou specifické pro hrdinu. Kromě G je pro něho specifická pouze reakce na činy dárce. I zde však pomocník často vystupuje na hrdinově místě. Myši vyhrávají ve hře na slepou bábu nad medvědem. Vděčná zvířata plní úkoly od baby Jagy místo Ivana (159, 160).

Postavy každé kategorie se objevují jinou formou; u každé kategorie se používá zvláštních způsobů, jimiž je postava zařazována do průběhu děje. Tyto formy jsou následující:

*Škůdce* se objevuje v průběhu děje dvakrát. Poprvé se objevuje náhle, odjinud (přilétá, připlíží se apod.). Podruhé vstupuje do děje jako postava nalezená, obvykle v důsledku průvodcovství.

*Dárce* je náhodně potkán, nejčastěji v lese (chaloupka) nebo na poli, po cestě, na ulici.

*Kouzelný pomocník* je uveden do pohádky jako dar. Tento okamžik označujeme F; možné varianty jsou uvedeny výše.

*Odesílatel, hrdina, nepravý hrdina a také carova dcera* jsou zahrnuti už ve výchozí situaci. O nepravém hrdinovi se při vypočítávání jednajících postav ve výchozí situaci často přímo slovy nehovoří, teprve později se ukáže, že žije u dvora nebo v domě. Carova dcera, podobně jako škůdce, se objevuje v pohádce dvakrát. Podruhé je uváděna jako nalezená osoba, přičemž hledač může uvidět nejdříve ji a pak škůdce (drak není doma, dialog s carovou dcerou), nebo naopak.

Toto rozdělení lze považovat za pohádkovou normu. Bývají však i odchylky: Nevyskytuje-li se v pohádce dárce, formy jeho objevení přecházejí na následující postavu, totiž na pomocníka. Hrdina potkává různé šikovné chlapičky, jako se to obvykle stává s dárce. Když postava zahrnuje dva okruhy jednání, uvádí se v těch formách, v nichž její činnost začíná. Moudrá žena, která je nejprve dárce, pak pomocníkem a carovou dcerou, vstupuje do děje jako dárce, a nikoliv jako pomocník nebo carova dcera.

Druhá odchylka spočívá v tom, že všechny postavy mohou být uváděny prostřednictvím výchozí situace. Tato forma je specifická, jak již bylo uvedeno, pouze pro hrdiny, pro odesílatele a pro carovu dceru. Můžeme pozorovat dvě základní formy výchozích situací: situaci, která zahrnuje hledače s jeho rodinou (otec a tři synové), a situaci, zahrnující škůdce

oběť a jeho rodinu (tři carovy dcery). V některých pohádkách jsou dány obě situace. Jestliže pohádka začíná nedostatkem, pak je nutná situace s hledačem (někdy i odesílatelem). Tyto situace mohou také splynout. Protože však výchozí situace vždycky vyžaduje členy jedné rodiny, netvoří dvojici hledač–hledaný Ivan a carova dcera, nýbrž bratr a sestra, synové a matka atd. Taková situace zahrnuje jak hledače, tak škůdce obě.<sup>33</sup>

Některé z takových situací jsou rozpracovány epicky. Hledač zpočátku není přítomen. Rodí se, obvykle nadpřirozeným způsobem. Nadpřirozené zrození hrdiny je velice důležitým pohádkovým prvkem. Je to jedna z forem objevení hrdiny a je pojato do výchozí situace. Zrození je obvykle provázeno proroctvím o hrdinově osudu. Ještě před expozicí se projevují atributy budoucího hrdiny. Vypráví se o jeho rychlém růstu, o jeho převaze nad bratry. Jindy naopak je Ivan hlupák. Všechny tyto atributy hrdiny nemůžeme zkoumat. Některé z nich jsou vyjádřeny činy (spor o prvenství). Tyto činy však netvoří funkce průběhu děje.

Připomeňme si ještě, že výchozí situace vykresluje často situaci zvláštní, někdy zdůrazněně pohody a blahobytu, často ve velmi výrazných a barvitých formách. Tato pohoda slouží jako kontrastní pozadí pro následující neštěstí.

Do této situace pohádka zapojuje někdy i dárce, pomocníky a škůdce. Zvláštní pozornosti vyžadují pouze ty situace, do nichž je začleněn škůdce. Protože situace vždycky vyžaduje členy jedné rodiny, mění se škůdce, pojatý do výchozí situace, v hrdinova příbuzného, i kdyby se co do atributů jednoznačně ztotožňoval s drakem, čarodějnici atd. Např. čarodějnice v pohádce č. 93 je typická dračice. Když je však přenesena do výchozí situace, stává se hrdinovou sestrou.

Je třeba připomenout situování druhých a vůbec opakovaných dějových sledů. Tyto druhé dějové sledy také začínají jistou výchozí situací. Jestliže Ivan dobyt nevěsty a kouzelného prostředku a carova dcera (někdy již Ivanova manželka) pak tento kouzelný prostředek odcizí, setkáváme se se situací: škůdce + hledač + budoucí objekt hledání. V druhých dějových sledech je tedy škůdce ve výchozí situaci přítomný častěji. Stejná postava může v jednom dějovém sledu hrát jednu roli, a ve druhém jinou. (Čert je v prvním sledu pomocníkem a v druhém škůdce atd.) Všechny postavy z prvního dějového sledu, které později vystupují i ve druhém, už jsou na scéně, jsou čtenáři nebo posluchači známy, a nové objevení postav příslušné kategorie již není zapotřebí. Stává se však, že v druhém

<sup>33</sup> Lze pozorovat, že v takových pohádkách se carova dcera uvádí dodatečně. Ivan se vypraví hledat svou matku, unesenou Koščejem, a nachází carovu dceru, kterou kdysi Koščeje také unesl.

dějovém sledu vypravěč zapomene např. na pomocníka z prvního sledu a nutí hrdinu, aby ho znovu získával.

Zvláštní připomínku vyžaduje ještě situace, která zahrnuje macechu. Macecha je buď představena okamžitě, nebo se vypráví, jak umírá starcová první žena a jak se stařec žení s druhou. Druhým sňatkem do pohádky vstupuje škůdce. Pak se rodí dcery – rovněž škůdci nebo nepraví hrdinové.

Všechny tyto otázky mohou být rozpracovány detailněji, pro naše obecně morfologické cíle však tyto poukazy stačí.

Nauka o formách jest naukou o proměnách.  
GOETHE

---

VIII)  
O ATRIBUTECH  
JEDNAJÍCÍCH OSOB  
A JEJICH VÝZNAMU

---

Zkoumáním postav podle jejich funkcí, jejich rozdělením na kategorie a zkoumáním forem jejich vstupu do děje jsme mimoděk vedeni k problému pohádkových postav vůbec. V předchozích výkladech jsme přesně oddělili otázku o tom, kdo v pohádce jedná, od otázky o činech jako takových. Nomenklatura a atributy jednajících osob reprezentují variabilní veličiny pohádky. Pod pojmem atributy rozumíme souhrn všech vnějších vlastností postavy: jejich věk, pohlaví, stav, zevnějšek, jeho zvláštnosti atd. Tyto atributy dodávají pohádce její výraznost, její krásu a půvab. Když se mluví o pohádce, vytane nám na mysl především baba Jaga se svou chaloupkou, draci s mnoha hlavami, carevič Ivan a krásná carova dcera, kouzelní létající koně a mnoho dalšího. Jak jsme však již viděli, v pohádce lze snadno zaměnit jednu postavu druhou. Tyto záměny mají své příčiny, někdy velmi složité. Skutečný život sám vytváří nové, výrazné obrazy, které vytlačují pohádkové postavy. Vliv mají eposy sousedních národů, vliv má i písemnictví, náboženství, a to jak křesťanské, tak lidové pověry. Pohádka v sobě zachovává stopy dávného pohanství, starých obyčejů a obřadů. Pohádka postupně prochází metamorfózou, a tyto transformace, metamorfózy pohádek rovněž podléhají jistým zákonům. Všechny tyto procesy mají za následek takovou mnohotvárnost, že vyznat se v ní lze jen velmi obtížně.

Studium těchto jevů je nicméně přece jen možné. Stálost funkcí je zachovávána, a to dovoluje systemizovat i ty prvky, které se kolem funkcí seskupují.

Ale jak tento systém vytvořit?

Nejlepší způsob, jak se o to pokusit, je sestavení tabulek. O tabelaci pohádek hovořil již Veselovskij, ačkoliv příliš nevěřil v její možnost.

Pokusili jsme se takové tabulky sestavit. Uvést čtenáře do všech jejich detailů není možné, i když nejsou zase tak příliš složité. Zkoumání atributů postav vytváří pouze následující tři základní rubriky: zevnějšek a pojmenování, zvláštnosti vstupu do děje, obydlí. K tomu přistupuje

řada jiných, drobnějších, pomocných prvků. Charakteristickými vlastnostmi baby Jagy jsou např. její jméno, její zevnějšek (kostěná noha, nos až do stropu aj.), její chaloupka otáčející se na kuřích nožkách a způsob, jakým se objevuje: přiletí v mozdíři za velkého hvízdání a rámusu. Jestliže je postava určena z hlediska funkce, např. jako dárcce, pomocník atd., a do rubrik je zapsáno všechno, co se o ní říká, dostáváme velmi zajímavý obraz. Celý materiál náležející do jedné rubriky může být zkoumán zcela samostatně na základě všech pohádek. Ačkoli tyto prvky jsou veličinami variabilními, i zde je možno pozorovat velkou opakovanost. Nejčastěji se opakující, nejvýraznější prvky jsou jistým pohádkovým kánonem. Tento kánon lze vymezit, k tomu je však třeba nejprve vůbec určit, jak odlišovat základní formy od odvozených a heteronomních. Existuje kánon mezinárodní, existují formy národní, speciálně indické, arabské, ruské, německé, a jsou dále i formy regionální – severní, novgorodské, permské, sibiřské atd. Konečně existují formy diferencované podle jistých sociálních kategorií, jako jsou vojáci, vesnická chudina, poloměstské vrstvy. Dále můžeme pozorovat, že prvek, který se obvykle vyskytuje v jedné rubrice, vyskytne se nenadále v rubrice zcela jiné: tento jev nazýváme přesunem forem. Např. drak může hrát roli dárcce – rádce. Takové transpozice (perestanovka) hrají velkou úlohu při vytváření pohádkových útvarů, přičemž tyto útvary jsou často považovány za nový syžet, ačkoliv jsou – právě jako výsledky určité transformace, určité metamorfózy – odvozeny ze starých. Transpozice není jediným druhem transformace. Při seskupování materiálu každé rubriky můžeme určit všechny způsoby nebo přesněji všechny druhy transformací. U druhů transformací se nebudeme zastavovat, protože by nás to zavedlo příliš daleko. Transformace představují materiál pro samostatné bádání.

Ale sestavení tabulek, zkoumání atributů jednajících osob i studium variabilních veličin vůbec umožňuje i něco jiného. Víme již, že pohádka je vybudována na stejných funkcích. Zákonům transformace podléhají nejenom atributivní prvky, ale i funkce, ačkoliv je to méně patrné a mnohem obtížněji se to zkoumá. (Ty formy, které považujeme za základní, jsou v našem výčtu vždycky umístěny jako první.) Kdybychom se touto otázkou zabývali speciálně, mohli bychom zkonstruovat pra-formu kouzelné pohádky nejen schematicky, jak jsme to provedli zde, nýbrž i konkrétně. Vždyť pro jednotlivé syžety se to už dělá dávno. Kdybychom eliminovali všechny místní a druhotné útvary a ponechali pouze základní formy, dostali bychom tu pohádku, vůči níž se všechny kouzelné pohádky budou jevit jako varianty. Průzkum, který jsme provedli v tomto směru, nás jako k základní formě kouzelných pohádek vůbec dovedl k těm pohádkám, kde drak unese carovu dceru, Ivan potkává Jagu, dostává koně, odlétá, za přispění koně zvítězí nad drakem, vrací se, je pronásledován

dračicemi, potkává bratry atd. Dokázat to však lze pouze pomocí přesného zkoumání pohádkových metamorfóz, transformací. V rovině formálních otázek nás to dovede konečně k problému syžetů a variant a k problému vztahu syžetů ke kompozici.

Zkoumání atributů vede však ještě k jinému, velmi důležitému výsledku. Jestliže jsou vypsány všechny základní formy pro každou rubriku a soustředěny do jedné pohádky, pak taková pohádka ukazuje, že v jejích základech spočívají určité abstraktní představy.

Vysvětlíme tuto myšlenku blíže na příkladu. Jestliže vypíšeme do jedné rubriky všechny úkoly dárcce, uvidíme, že tyto úkoly nejsou náhodné. Z hlediska průběhu vyprávění (skaz) jako takového nejsou ničím jiným, než jedním z postupů epické retardace: hrdinovi se staví do cesty překážka, po jejímž překonání dostává do ruky prostředek k dosažení svých cílů. Z tohoto hlediska je zcela lhostejné, jakého druhu bude sám úkol. Skutečně, na mnohé z takových úkolů nutno pohlížet pouze jako na součást určité umělecké kompozice. Pokud se však týče základních forem úkolů, můžeme pozorovat, že mají zvláštní skrytý cíl. Otázka, co se vlastně chce Jaga nebo jiný dárcce od hrdiny dozvědět, v čem ho zkouší, připouští *jediné* řešení a odpověď na ni lze vyjádřit v abstraktní formuli. Právě takové formule, svou podstatou však odlišná, osvětluje úkoly carovy dcery. Srovnáváme-li formule, zjistíme, že jedna vyplývá z druhé. Při konfrontaci těchto vzorců s jinými prozkoumanými atributivními prvky dostáváme proti veškerému očekávání obdobný souvislý řetězec jak v logickém plánu pohádky, tak plánu uměleckém. Ivanovo polehávání na peci (mezinárodní, ne ruský rys), spojení s jeho nebožtíky rodiči, obsah zákazů a jejich porušování, strážní stanoviště dárcce (základní forma – chaloupka baby Jagy), dokonce takové podrobnosti jako zlaté vlasy carovy dcery (rys rozšířený po celém světě) dostávají zcela specifický význam a mohou být zkoumány. Studium atributů umožňuje vědecký *výklad* pohádky. Z historického hlediska to znamená, že kouzelná pohádka je ve svých morfologických základech *mýtem*. Jsme si plně vědomi, že z hlediska současné vědy vyslovujeme myšlenku zcela kacířskou. Tato myšlenka byla dostatečně zdiskreditována stoupenci mytologické školy. Táž myšlenka však má tak silné zastánce, jako je Wundt, a my k ní nyní dospíváme cestou morfologické analýzy.

Ale to říkáme jen jako dohad. Morfologická bádání v této oblasti je třeba spojit se studiem historickým, což prozatím nemůže patřit mezi naše úkoly. V tomto bodě musí být pohádka zkoumána v souvislosti s náboženskými představami.

Víme tedy, že studium atributů jednajících osob, jež jsme pouze načrtli, je mimořádně důležité. Není naším úkolem přesně rozdělit jednající osoby podle jejich atributů. Hovořit o tom, že škůdcem může být drak, čaro-



dějnice, Jaga, loupežníci, kupci, zlá carova dcera atd., a dárcem může být Jaga, stařenka, „babuška-zadvorenka“, lesní duch, medvěd atd., nemá význam, protože by to zavádělo k sestavování katalogu. Takový katalog je zajímavý pouze v tom případě, je-li uspořádán pod zorným úhlem obecnějších otázek. Tyto otázky jsme naznačili: běží o zákony transformací a o abstraktní představy, odrážející se v základních formách těchto atributů. Navrhli jsme také systém a plán rozpracování (viz příloha I, str. 101). Jednou vytyčené obecné otázky však vyžadují speciálního zkoumání a v našem krátkém náčrtu je nelze řešit; pak jednoduchý katalog ztrácí obecný význam a stal by se suchým seznamem, užitečným pro odborníka, pro širší okruh čtenářů však nezajímavým.

Prvotní rostlina (Urpflanze) bude tou  
nejpodivuhodnější bytostí na světě, kterou mi  
sama příroda bude muset závidět. S takovým  
modelem a klíčem bude možno do nekonečna  
vynalézat rostliny, jež musí být důsledné, tj. jež  
sice neexistují, ale mohly by existovat. [...]  
Nejsou jakýmsi poetickými nebo malířskými stíny  
či iluzemi, nýbrž náleží jim vnitřní pravda  
a nezbytnost. A tžž zákon lze uplatnit na všechno  
živé.  
GOETHE

## IX) POHÁDKA JAKO CELEK

### A) Způsoby spojování jednotlivých vyprávění

Nyní, když jsme probrali hlavní prvky pohádky a osvětlili některé doplňkové momenty, můžeme přistoupit k rozložení libovolného textu na jeho součásti.

Především vyvstává otázka, co rozumíme pod pojmem pohádka.

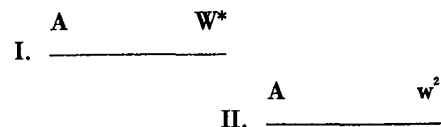
Morfologicky může být kouzelnou pohádkou nazváno každé rozvíjení děje od škůdcovství (A) nebo nedostatku (a) přes další funkce až po svatbu (W\*) nebo jiné funkce, jichž bylo užito jako rozuzlení (razvjazka). Koncovými funkcemi jsou někdy odměna (F), získání něčeho nebo likvidace neštěstí vůbec (K), záchrana před pronásledováním (Rs) atd. Takovou posloupnost jsme nazvali *dějový sled* (chod). Každé nové škůdcovství, každý nový nedostatek vytváří nový dějový sled. Jedna pohádka může mít několik dějových sledů a při analýze je především třeba určit, z kolika dějových sledů se skládá. Jeden dějový sled může bezprostředně následovat po druhém, mohou se však i proplétat: zahájená dějová posloupnost se pozastaví a vloží se nový sled. Vymezit dějový sled není vždycky snadné, ale lze to vždy učinit s velkou přesností. Jestliže však jsme podmíněně vymezili pohádku jako dějový sled, neznamená to ještě, že množství dějových sledů přesně odpovídá množství pohádek. Zvláštní postupy paralelismu, zdvojení aj. vedou k tomu, že jedna pohádka se může skládat z několika dějových sledů.

Proto dříve než budeme řešit otázku, jak odlišit text obsahující jednu pohádku od textu obsahujícího dvě nebo více pohádek, podíváme se, jakými způsoby se spojují dějové sledy, nezávisle na tom, kolik je v textu pohádek.

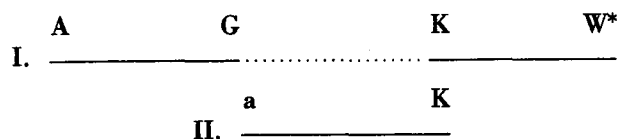
Spojování dějových sledů může mít následující podoby:

1. Jeden dějový sled následuje bezprostředně po druhém.

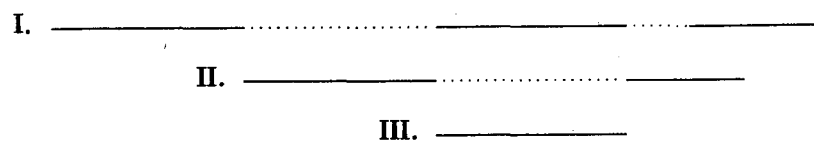
Schéma takového spojení:



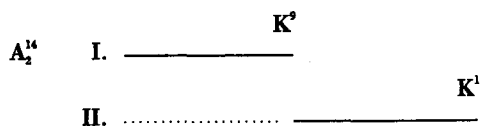
2. Nový dějový sled nastupuje dříve, než skončil první. Děj je přerušen epizodickým dějovým sledem. Po skončení epizody následuje dokončení prvního dějového sledu. Schéma:



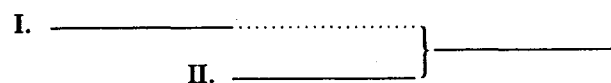
3. Také epizoda může být přerušena, a pak schematická znázornění mohou být dosti složitá:



4. Pohádka může začínat dvojím škůdcovstvím najednou, z nichž může být plně likvidováno nejdříve jedno a pak druhé. Je-li hrdina zabit a je mu odcizen kouzelný prostředek, nejprve se likviduje zabití a pak odcizení.

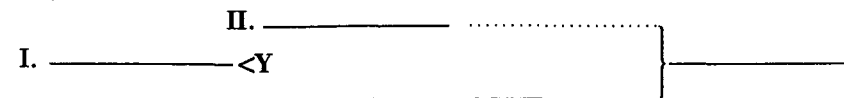


5. Dva dějové sledy mohou mít společné zakončení:



6. Někdy se v pohádce vyskytují dva hledači (viz č. 155 – dva Ivanové, vojákovi synové). Uprostřed prvního dějového sledu se hrdinové rozloučí. Obvykle se rozcházejí u ukazatele cest. Tento ukazatel slouží jako *rozdělující* prvek. (Rozloučení u sloupu při cestě označujeme značkou <.)

Jindy je však sloup pouhou rekvizitou. Při loučení si hrdinové navzájem předávají signalizační předmět (lžičku, zrcadlo, šáteček). Předání signalizačního předmětu označíme značkou Y. Schéma takových pohádek je následující:



To jsou hlavní způsoby spojování dějových sledů.

Vyvstává však otázka: za jakých okolností vytváří několik sledů jednu pohádku, a kdy máme před sebou dvě nebo více pohádek? Především je třeba říci, že *způsob spojování dějových sledů nemá z tohoto hlediska význam*. Neexistují žádné zcela zřetelné příznaky. Můžeme však uvést několik jasnějších případů.

S *jednou* pohádkou se setkáváme v následujících případech:

1. Skládá-li se celá pohádka z jednoho dějového sledu.

2. Skládá-li se pohádka ze dvou dějových sledů, z nichž jeden končí kladně a druhý záporně. Vzor: I. dějový sled: Macecha vyhání nevlastní dceru. Otec ji odváží. Nevlastní dcera se vrací s dary. II. dějový sled: Macecha posílá vlastní dcery, otec je odváží, vlastní dcery se vracejí potrestané.

3. Při ztrojování celých dějových sledů. Drak unese dívku. I.–II. dějový sled: starší bratři odcházejí po řadě ji hledat a někde uváznou. III. dějový sled: odchází nejmladší a vysvobodí dívku i bratry.

4. Jestliže je v prvním dějovém sledu získán kouzelný prostředek, kterého se použije až ve druhém. Příklad: I. dějový sled: Bratři odcházejí z domova, aby si opatřili koně. Dobudou jich a vracejí se domů. II. dějový sled: Drak vyhrožuje carově dceři. Bratři se vypravují na cestu. S pomocí koní dosahují cíle. Tady se zřejmě stala následující věc: získání kouzelného prostředku, obvykle umístěné do střední části pohádky, je tu posunuto dopředu před hlavní expozici (drakovy hrozby). Před získáním kouzelného prostředku dochází k uvědomění si nedostatku, ničím nemotivované – bratři náhle chtějí mít koně, to však vyvolává hledání, tj. dějový sled.

5. Jednu pohádku máme i v tom případě, jestliže před konečnou likvidací neštěstí je náhle pocíten nějaký nedostatek, který vyvolává nové hledání, tj. nový dějový sled, ne však novou pohádku. V těchto případech je třeba nového koně, vejce s Koščejevou smrtí apod., což je začátkem nového rozvíjení děje, a započatý úsek se na čas pozastavuje.

6. O jednu pohádku jde také v tom případě, když se v expozici vyskytuje dvojí škůdcovství zároveň (vyhnání a začarování nevlastní dcery aj.).

7. Jedna pohádka je také v textech, kde první dějový sled obsahuje boj s drakem a druhý začíná uloupením kořisti bratry, shozením bratra do propasti atd., pak následuje L (neoprávněné nároky) a těžké úkoly. Je to ono rozvíjení děje, které jsme vysvětlili při výčtu všech funkcí pohádky. To je nejuplněnější a nejdokonalejší forma pohádek.

8. Pohádky, v nichž se hrdinové loučí u ukazatele cest, mohou také být považovány za jednotné pohádky. Je však třeba poznamenat, že osud každého bratra může být zcela samostatnou pohádkou; možná, že tento případ bude třeba z třídy jednotných pohádek vyřadit.

Ve všech ostatních případech jsou tu dvě nebo více pohádek. Při určování, jde-li o jednu či více pohádek, se nesmíme nechat mást velmi krátkými dějovými sledy. Zvlášť krátké jsou ty dějové sledy, které obsahují ničení setby a vyhlášení války. Zničení setby zaujímá vůbec poněkud zvláštní místo. Většinou je ihned patrné, že postava, která ničí setbu, hraje ve druhém dějovém sledu větší úlohu než v prvním, a že zničením setby se tato postava pouze uvádí. V pohádce č. 105 kobyla, která krade seno, se později stává dárce (viz též pohádky č. 186 a 187). V pohádce č. 126 je v podobě ptáčka, kradoucího pšenici, uváděn měděný mužiček analogický s mužičkem z pohádek č. 123 a 125 („A ten ptáček, to byl měděný mužiček.“). Není však možné rozdělovat pohádky podle toho, v jakých formách se objevují postavy, jinak by se dalo říci, že každý první dějový sled jen připravuje a uvádí postavy pro dějový sled následující. Teoreticky jsou krádež setby a chycení zloděje zcela samostatné pohádky. Takový dějový sled je však většinou pocítován jako vstupní.

#### B) Příklad analýzy

Když víme, jak se rozdělují dějové sledy, můžeme rozložit jakoukoliv pohádku na její součásti. Vzpomeňme si, že základními součástmi jsou funkce jednajících osob. Dále tu máme spojovací prvky a poté motivace. Zvláštní místo zaujímají formy objevení jednajících osob (přílet draka, setkání s Jagou). Konečně máme atributivní prvky nebo rekvizity, jako je chaloupka baby Jagy nebo její hliněná noha. Těchto pět typů prvků určuje nejen konstrukci pohádky, nýbrž i pohádku jako celek.

Pokusíme se rozložit libovolnou pohádku úplně a slovo za slovem. Jako příklad si zvolíme krátkou pohádku o jednom dějovém sledu, nejkratší pohádku z celého našeho materiálu. Schematické analýzy složitějších pohádek uvádíme v přílohách, protože jsou důležité především pro odborníky. Budeme rozebírat pohádku č. 113 – „Zlé labutě“. (Číslo v hranatých závorkách odkazuje k tabulkám v příloze, str. 101n).

(1) Byl jednou jeden stařeček a jedna stařenka a ti měli dcerušku a maličkého synáčka.

(2) „Dceruško, dceruško,“ řekla matka, „půjdeme do práce, přineseme ti houstičku, ušijeme šatečky a koupíme šáteček, buď hodná, dávej pozor na bratříčka, z domova nechoď.“

(3) Rodiče odešli

(4) a dcerka zapomněla, co jí nakázali,

(5) posadila bratříčka do trávy pod okno a sama vyběhla ven a hrála si a běhala až do večera.

(6) Přiletěly zlé labutě, chytily chlapečka a odnesly ho na křídlech.

(7) Přišla holčička – kouká, bratříček nikde.

(8) Volala, běhala, ale marně. Volala, plakala, že dostane od tatínka a od maminky, ale bratříček se neozval.

(9) Vyběhlo děvčátko v širé pole;

(10) v dálce se mihly labutě a zmizely za černým lesem. Zlé labutě se už dávno smutně proslavily, dělaly škodu a kradly malé děti. Dívka uhádla, že unesly jejího bratříčka, a rozběhla se za nimi.

(11) Běžela, běžela, až tu náhle uviděla pícku.

(12) „Pícko, pícko, pověz mi, kam letěly labutě?“ „Když sníš můj černý pirožek, povím ti to!“

(1) Výchozí situace –  $\alpha$

(2) Zákaz zesílený sliby –  $\gamma^1$

(3) Odloučení starší generace –  $\beta^1$

(4) Motivuje se porušení zákazu (mot.)

(5) Porušení zákazu –  $\delta^1$

(6) Škůdcovství: únos –  $A^1$

(7) Rudiment sdělení o neštěstí –  $B^4$

(8) Detailizace: rudiment ztrojení

(9) Odchod z domova a hledání –  $C \uparrow$

(10) V pohádce není odesílatel, který by oznámil neštěstí, proto jeho role s jistým zpožděním přechází na samotného škůdce: na okamžik se objeví a tím poskytne informaci o povaze neštěstí.

(11) Objevení se zkoušejícího; je potkán náhodně – kanonická forma [71, 73].

(12) Dialog se zkoušejícím (zkrácený) a zkouška –  $D^1$  [76, 78b]

(13) „Ó, u nás doma ani bílé nejíme!“

(14) (Následuje setkání s jabloní a s říčkou. Obdobné návrhy a obdobné domyšlivé odpovědi.)

(15) Dlouho by musela běhat po polích a dlouho bloudit lesem, ale naštěstí potkala ježka.

(16) Chtěla do něho strčit,

(17) ale bála se, že by se popíchala,

(18) a tak se ptá: „Ježku, ježečku, neviděl jsi, kam letěly labutě?“

(19) „Ale tamhle,“ ukázal ježek.

(20) Dívka se tam rozběhla, a co nevidí: stojí chaloupka na kuřích nožkách, stojí a otáčí se.

(21) V chaloupce sedí baba Jaga, tlama ztlemená, noha hliněná,

(22) vedle ní na lavičce sedí bratříček

(23) a hraje si se zlatými jablíčky.

(24, 25) Sestra ho uviděla, přikradla se, chytila ho a pryč odtud,

(13) Drzá odpověď, záporná reakce hrdiny. Tento výsledek způsobuje trojnásobné opakování. Pro rozvoj děje je třeba, aby hrdinovi byla poskytnuta pomoc. – E<sub>neg</sub>.

(14) Ztrojení. Motivy D<sup>1</sup> – E<sub>neg</sub><sup>1</sup> se opakují ještě dvakrát. K odměně po třikrát nedochází. – F<sub>neg</sub><sup>1</sup>.

(15) Objevení vděčného pomocníka. – F<sub>6</sub><sup>9</sup>

(16) Bezvýhodné postavení pomocníka bez prosby o ušetření – d<sup>7</sup>

(17) Ušetření – D<sup>7</sup>

(18) Dialog, spojovací element – §

(19) Vděčný ježek se stává pomocníkem, ukazuje cestu – F<sup>9</sup> = G<sup>4</sup>

(20) Obydlí škůdce [92b]

(21) Zevnějšek škůdce [94]

(22) Objevení hledané osoby [98]

(23) Zlato, jeden z typických detailů hledané osoby, atribut [99]

(24) Dobyť s použitím síly nebo chytrosti – K<sup>1</sup>

(25) Návrat, který se nepřipomíná, rozumí se sám sebou – ↓

(26) a labutě za ní, honí ji, honí ji, dohánějí, kam se podít?

(27) (Znovu trojí zkouška od týchž osob, ale s pozitivní odpovědí, která zkoušejícího vede k pomoci ve formě záchrany před pronásledováním. Říčka, jablono a píčka ukřívají dívku. Pohádka končí návratem děvčátka domů.)

(26) Pronásledování formou letu – Pr<sup>1</sup>

(27) Trojí zkouška – D<sup>1</sup>, hrdinova reakce tentokrát kladná – E<sup>1</sup>. Zkoušející se dává hrdinovi k dispozici – F<sup>9</sup>, a zachraňuje ho před pronásledováním – Rs<sup>4</sup>.

Vypíšeme-li teď všechny funkce této pohádky, dostaneme následující schéma:

$$\alpha \gamma^1 \beta^1 \delta^1 A^1 C \uparrow \left\{ \begin{matrix} D^1 E_{neg}^1 F_{neg}^1 \\ d^7 E^7 F^9 \end{matrix} \right\} G^4 K^1 \downarrow (Pr^1 D^1 E^1 F^9 = Rs^4) \times \varepsilon$$

Teď si představme, že podobným způsobem by byly analyzovány všechny pohádky našeho materiálu a že by se na základě každé jednotlivé analýzy vypracovalo schéma. K čemu by to vedlo? Především je třeba říci, že rozložení na součásti je neobyčejně důležité pro každou vědu vůbec. Viděli jsme, že až dosud jsme neměli prostředky, abychom to udělali zcela objektivně i u pohádky. To je první, velmi důležitý závěr. Dále: schémata lze srovnávat navzájem a tím je možno řešit celou řadu z těch problémů, o nichž jsme se zmiňovali výše, v úvodní kapitole. Nyní přistupme k řešení těchto otázek.

### C) Otázka klasifikace

Psali jsme již o neúspěšných pokusech o klasifikaci pohádky podle syžetů. Použijeme našich závěrů pro klasifikaci podle strukturních příznaků.

Musíme zde odlišit dvě otázky: 1. Vyčlenění třídy kouzelných pohádek ze všech ostatních. 2. Klasifikaci kouzelných pohádek jako takových.

Ustálenost struktury kouzelných pohádek nám dovoluje stanovit jejich hypotetickou *definici*, která může znít následovně: kouzelná pohádka je vyprávění, vybudované na pravidelném střídání uvedených funkcí v různých podobách, přičemž v každé pohádce jisté funkce nejsou přítomny a jiné se opakují. Při takovém definování ztrácí termín „kouzelný“ (volšebný) svůj smysl, protože si snadno můžeme představit kouzelnou, féerickou, fantaskní (fantastičeskou) pohádku vybudovanou zcela jinak (některé pohádky Andersenovy, Brentanovy nebo Goethova pohádka o hadu a lilii atd.). Na druhé straně i jiné než kouzelné pohádky mohou být vystavěny podle uvedeného schématu. Dosti velké množství legend,

ojedinělé pohádky o zvířatech a ojedinělé novely prozrazují stejnou strukturu. Termín „kouzelný“ (volšebnyj) musí být tedy nahrazen termínem jiným. Najít takový termín je velmi těžké, a tak prozatím ponecháme těmto pohádkám starý název. Termín může být změněn v souvislosti se zkoumáním jiných typů pohádek, což teprve umožní budovat terminologii. Kouzelné pohádky bychom mohli nazývat pohádkami řídicími se schématem sedmi postav. Tento termín je velice přesný, ale také velice nevhodný. Kdybychom definovali tuto třídu pohádek z hlediska historického, zasloužily by si starý a nyní již zavržený název pohádky mytické (mifičeskije).

Taková definice typu vyžaduje ovšem předběžnou analýzu. Nelze očekávat, že analýza jakéhokoliv textu bude rychlou a snadnou záležitostí. Prvek, nejasný v jednom textu, je často zcela jasný v textu paralelním nebo jiném. Kde však paralela není, zůstává text nejasný. Provést správnou analýzu pohádky není vždycky snadné. Je zde třeba jisté zkušenosti a obratnosti. Pravda, velmi mnoho pohádek z ruských sborníků se rozkládá snadno. Celá záležitost je však komplikována tím, že čistá výstavba pohádek je vlastní pouze vesnickému prostředí, a to ještě jen pokud je málo dotčeno civilizací. Veškeré vnější vlivy pohádku mění a někdy i rozkládají. Jakmile vykročíme za hranici absolutně původní pohádky, nastávají komplikace. Afanasjevův sborník představuje v tomto ohledu podivuhodně vděčný materiál. Ale již pohádky bratří Grimmů, zachovávající celkově stejné schéma, předvádějí jeho méně čistou a méně ustálenou podobu. Všechny detaily nelze předvídat. Je třeba také vést v patrnosti, že podobně, jako se asimilují prvky uvnitř pohádky, asimilují se a kříží celé žánry. Někdy vznikají velice složité konglomeráty, v nichž součásti našeho schématu jsou obsaženy jako epizody. Chtěli bychom zde poukázat ještě na to, že podobnou stavbu vykazuje i řada velice starých mýtů, přičemž některé mýty prezentují tuto stavbu v podivuhodně čisté podobě. To je zřejmě ona oblast, kde má pohádka svůj původ. Na druhé straně stejnou strukturu vidíme např. u některých rytířských románů. To je pravděpodobně oblast, která sama sahá svým původem k pohádce. Podrobné srovnávací studium je věcí budoucnosti.

Abychom ukázali, že i některé z pohádek o zvířatech jsou vybudovány obdobně, probereme si pohádku o vlku a kozlátkách (Af. č. 53). Tato pohádka má výchozí situaci (koza a kozlátka), odloučení starší generace, zákaz, úskočné přemlouvání škůdce (vlka), porušení zákazu, únos člena rodiny, oznámení neštěstí, hledání, zabití škůdce (velmi zajímavý příklad asimilace s těžkými úkoly: koza vybízí vlka, aby skočil přes jámu: viz pohádku č. 137, kde carova dcera vybízí cara, aby přešel jámu po bidle). Zabití vlka je zároveň jeho potrestáním. Následuje opětovně získání unesených kozlátka a návrat. Tato pohádka musí být tedy vyřazena z třídy pohádek o zvířatech. Její schéma je následující:

$$\alpha \beta^1 \gamma^1 A^1 B^4 C \uparrow I^5 K^1 \downarrow.$$

Jak je vidět, při použití strukturních příkazů může být daná třída pohádky vyčleněna z řady jiných absolutně přesně a objektivně.

Dále již musíme dělit pohádky podle podstaty. Abychom se vyvarovali logických chyb, uvědomme si, že správná klasifikace se může vytvářet na trojím základě: 1. podle variant jednoho příznaku (stromy listnaté a jehličnaté), 2. podle přítomnosti nebo absence jednoho a téhož příznaku (obratlovci a bezobratlí), 3. podle navzájem se vylučujících příznaků (sudokopytníci a hlodavci mezi savci). V rámci jedné klasifikace mohou se tyto postupy členění měnit pouze po celých rodech, družích a odrůdách nebo po jiných stupních hierarchie, ale každý stupeň vyžaduje důsledné užití jediného postupu.

Podíváme-li se nyní na naše schémata (jsou uvedena o něco dále), můžeme si položit otázku, zda bychom nemohli provést klasifikaci podle navzájem se vylučujících příznaků. Na první pohled se zdá, že to není možné, protože ani jedna funkce nevylučuje druhou. Podíváme-li se však pozorněji, vidíme, že existují takové dva páry funkcí, které se setkávají v jednom dějovém sledu jen velmi vzácně, tak vzácně, že disjunkce tu může být považována za zákonitou a spojení za porušení zákona (to však, jak uvidíme níže, nijak neodporuje našemu tvrzení, že pohádky náležejí k jednomu typu). Tyto dva páry jsou jednak boj s nepřitelem a vítězství nad ním (H-I), jednak těžký úkol a jeho řešení (M-N). První pár se ve 100 pohádkách vyskytuje jedenačtyřicetkrát, druhý třiatřicetkrát, v jednom dějovém sledu se setkávají třikrát. Dále pozorujeme, že jsou dějové sledy bez těchto funkcí. Na tomto základě lze ihned stanovit čtyři třídy: průběh děje obsahující H-I, průběh obsahující M-N, průběh obsahující obě dvojice (H-I i M-N), průběh bez obou dvojic (bez H-I i M-N).

Klasifikace pohádek se však mimořádně komplikuje tím, že četné pohádky se skládají z několika dějových sledů. Teď hovoříme o pohádkách o jednom dějovém sledu. Ke složitým pohádkám se ještě vrátíme, zatím budeme pokračovat v dělení jednoduchých pohádek.

Další dělení již nemůže probíhat podle čistě strukturních příznaků, protože se navzájem vylučují pouze H-I a M-N, ale žádné jiné funkce. Je tedy třeba zvolit jeden prvek, který je závazný pro všechny pohádky, a podle jeho variant provést dělení. Takovým závazným prvkem je pouze A (škůdcovství) nebo a (nedostatek). Podle variant tohoto prvku je možno provádět další klasifikaci. Tak tedy na první místo každé třídy budou zařazeny pohádky o unesení člověka, dále o uloupení talismanu atd., až se vyčerpají všechny varianty prvku A (škůdcovství). Pak budou následovat pohádky s a, tj. pohádky o hledání nevěsty, o hledání talismanu atd. Je možno namítnout, že se tak dvě pohádky se stejnými začátky

dostanou do různých tříd podle výše formulovaného kritéria, tj. přítomnosti nebo nepřítomnosti funkcí H-I a M-N. Ano, skutečně se to může stát, není to však námitka proti správnosti naší klasifikace. Jestliže se tyto příznaky navzájem vylučují, patří pohádky s H-I a pohádky s M-N svou podstatou k různým formacím. Přítomnost nebo nepřítomnost daného prvku je jejich základním strukturním příznakem. Právě tak v zoologii nebude velryba zařazována mezi ryby, protože dýchá plicemi, ačkoliv se svým vnějším vzhledem velmi podobá rybě. Právě tak bude úhoř zařazen mezi ryby, ačkoliv se podobá hadu, a brambory (hlízy) se klasifikují jako část lodyhy, ačkoliv je každý považuje za kořeny atd. To je klasifikace podle strukturních, vnitřních příznaků, a nikoliv podle příznaků vnějších, variabilních.

Dále tu máme otázku, co s pohádkami o mnoha dějových sledech, tj. s takovými, kde se vyskytuje několik projevů škůdcovství a každý z nich se vyvíjí odděleně. Tady je možné jen jedno řešení, o každém textu s více dějovými sledy je třeba říci: první dějový sled je takový a druhý dějový sled je zas takový. Jiné řešení neexistuje. Je to možná těžkopádné, zvláště když bychom chtěli sestavit přesnou tabulku klasifikace, je to však logicky i co do své podstaty správné.

Tak dospíváme ke čtyřem typům pohádky. Není to v rozporu s naším tvrzením o naprosté jednotnosti všech kouzelných pohádek? Jestliže se prvky H-I a M-N v jednom dějovém sledu navzájem vylučují, neznamená to pak, že máme jakési dva základní typy pohádek, a ne jeden, jak se tvrdilo výše? Ne, není tomu tak.

Jestliže pozorně prozkoumáme ty pohádky, které se skládají ze dvou dějových sledů, zjistíme toto: obsahuje-li jeden dějový sled boj a jeden sled těžký úkol, pak boj je vždycky v prvním dějovém sledu a těžký úkol ve druhém. Právě v těchto pohádkách jsou typické začátky druhých dějových sledů, jmenovitě to, že bratři shodí Ivana do propasti aj. Pro dané pohádky je výstavba ve dvou dějových sledech kanonická. Je to *jedna* pohádka, skládající se ze dvou dějových sledů, základní typ všech pohádek. Velmi snadno se dělí na dvě poloviny. Komplikaci přinášejí bratři. Nejsou-li bratři uvedeni od samotného začátku nebo je-li jejich úloha vůbec omezena, pak pohádka může končit šťastným Ivanovým návratem, tj. koncem prvního dějového sledu, a druhý dějový sled vůbec nemusí začínat. První polovina může tak existovat jako samostatná pohádka. Na druhé straně i druhá polovina je ukončenou pohádkou. Stačí nahradit bratry jinými škůdci nebo prostě začít hledáním nevěsty, a máme pohádku, která se může rozvíjet prostřednictvím těžkých úkolů. Každý dějový sled může tedy existovat odděleně, avšak pouze spojení do dvou dějových sledů dává zcela kompletní pohádku. Je docela možné, že historicky existovaly právě dva typy, přičemž každý má svou historii,

a v jakési dávné epoše se dvě tradice setkaly a slily do jednoho útvaru. Hovoříme-li však o ruských kouzelných pohádkách, jsme nuceni říci, že v současné době je to jedna pohádka, z níž jsou odvozeny všechny pohádky námi probírané třídy.

#### D) O vztazích jednotlivých forem struktury k celkové výstavbě

Podívejme se, co reprezentuje každý druh našich pohádek. Jestliže napíšeme pod sebe všechna schémata, zahrnující boj-vítězství, a rovněž ty případy, v nichž jde o prosté zabití nepřítele bez boje, dostaneme následující schéma:<sup>34</sup>

$$A B C \uparrow D E F G H J I K \downarrow Pr Rs \circ L Q Ex T U W *$$

Jestliže napíšeme pod sebe všechna schémata, zahrnující těžké úkoly, bude výsledek takovýto:

$$A B C \uparrow D E F G \circ L M J N K \downarrow Pr Rs Q Ex T U W *$$

Vzájemné porovnání dvou výsledných schémat poskytne tento výsledek:

$$A B C \uparrow D E F G \quad H J I K \downarrow Pr Rs \circ L Q Ex T U W *$$

$$A B C \uparrow D E F G \circ L M J N K \downarrow Pr Rs Q Ex T U W *$$

Odtud vyplývá, že boj – vítězství a těžké úkoly – jejich řešení si z hlediska pozice v řadě jiných funkcí navzájem odpovídají. Mezi těmito funkcemi mění své místo pouze nepoznaný příchod a požadavky nepravého hrdiny (°L), které následují po boji (carevič se vydává za kuchaře, rozvažec vody za vítěze), ale předcházejí těžkým úkolům (Ivan se doma ubytuje u řemeslníka, bratři se vydávají za dobyvatele). Dále je možno pozorovat, že dějové sledy s těžkými úkoly jsou nejčastěji druhé, opakované nebo jediné dějové sledy, a jen poměrně zřídka (jednou) vystupují jako první. Jestliže se pohádka skládá ze dvou dějových sledů, pak dějové sledy s bojem vždycky předcházejí dějovým sledům s úkoly. Odtud je možno učinit závěr, že dějový sled s H-I je typicky první sled a dějový sled s těžkými úkoly typicky druhý nebo opakovaný dějový sled. Každý z nich může existovat i odděleně, ale ke spojení dochází vždycky v uvedeném pořadí. Teoreticky je ovšem možné i spojení opačné, v takových případech však vždycky půjde o mechanické spojení dvou pohádek.

Pohádky, zahrnující oba páry (boj i těžké úkoly), poskytují následující obraz (z našeho materiálu č. 123, 136 IV, 171 III):

$$A B C \uparrow F H-I K \downarrow L M-N Q Ex U W *$$

<sup>34</sup> Schéma ponechává stranou funkce přípravné části; o nich bude řeč později.

Z tohoto je patrné, že i zde funkce H–I předcházejí funkcím M–N. Mezi nimi stojí L. Zkoumané tři příklady neposkytují materiál k úsudku o tom, je-li při dané kombinaci možné pronásledování. Ve všech zkoumaných případech chybí.

Jestliže napíšeme pod sebe všechna schémata, v nichž se nevyskytuje ani boj v žádné ze svých podob, ani těžké úkoly, dostaneme následující řadu:

$$A B C \uparrow D E F G K \downarrow Pr Rs Q Ex T U W *$$

Jestliže porovnáme schéma těchto pohádek se schématy předcházejícími, uvidíme, že ani tyto pohádky nemají nějakou specifickou strukturu. Variabilnímu schématu

$$A B C \uparrow D E F G \frac{H J I K \downarrow Pr-Rs \circ L}{L M J N K \downarrow Pr-Rs} Q Ex T U W *$$

podléhají všechny pohádky našeho materiálu, přičemž dějové sledy s H–I se rozvíjejí podle horní větve a dějové sledy s M–N podle větve dolní, dějové sledy s oběma páry se rozvíjejí nejdříve podle horní větve, a poté, aniž by došly do konce, podle dolní, a dějové sledy bez H–I i bez M–N pomíjejí specifické prvky každého dějového sledu.

Po sloučení všech opakujících se elementů z obou větví a po zařazení funkcí  $\circ$  a L podle horní větve (tj. na konci rozvětvení; v dolní větvi stojí na jeho počátku) vypadá konečné schéma následovně:

$$A B C \uparrow D E F G \frac{H J I}{M N} K \downarrow Pr - Rs \circ L Q Ex T U W *$$

V příloze III dosazujeme do tohoto schématu náš materiál.

Jaké závěry z této konfrontace schématu s konkrétními texty vyplývají?

Zprv je tu potvrzena naše obecná teze o naprosté jednotě výstavby kouzelných pohádek.

Tento nejdůležitější obecný závěr se zprvu zdá být neslučitelný s naší představou o bohatství a rozmanitosti pohádek.

Jak již bylo uvedeno, tento závěr byl zcela nečekaný. Nečekal ho ani autor této práce. Je to natolik zvláštní a podivný jev, že se u něho zastavíme, dříve než přejdeme k dílčím, formálním závěrům. Není ovšem naší záležitostí vyložit tento jev, máme pouze konstatovat samotný fakt. Přece však bychom chtěli položit otázku: jestliže jsou všechny kouzelné pohádky tak jednotné co do své formy, neznámá to, že všechny pocházejí z jednoho zdroje? Na tuto otázku nemá právo odpovědět morfolog:

předává své závěry historikovi nebo se sám musí změnit v historika. Za sebe však můžeme říci alespoň formou hypotézy: ano, zdá se, že tomu tak skutečně jest. Otázka pramenů nesmí však být položena z úzce geografického hlediska. „Společný zdroj“ neznámá, že pohádky přišly např. z Indie, odtud se rozšířily do celého světa a při svém putování přijaly různé formy, jak se to někdy tvrdí. Společný pramen může být i psychologické povahy. V této oblasti mnoho udělal Wundt. Ale i zde musíme být přece jen nadměrně opatrní. Kdyby se omezenost pohádky vysvětlovala omezenými schopnostmi lidské fantazie vůbec, neměli bychom kromě dané třídy pohádek žádné další; a zatím máme tisíce jiných pohádek, které se kouzelným pohádkám vůbec nepodobají. Společným pramenem může být konečně realita každodenního života (byt). Morfologické zkoumání pohádky však ukáže, že v pohádkách je reality každodenního života velmi málo. Od této reality k pohádkám existují jisté přechodové stupně a každodenní život se v nich odráží nepřímo. Jedním z takových přechodových stupňů jsou staré víry, vyrostlé na určitém stupni rozvoje denního života, a je velice dobře možné, že existuje zákonité spojení mezi denním životem a náboženstvím na jedné straně a náboženstvím a pohádkou na straně druhé. Ale jak odumírá starý způsob života, odumírá náboženství a jeho obsah se mění v pohádku. Pohádky obsahují tak patrné stopy náboženských představ, že je lze vysledovat bez pomoci historických výzkumů, jak už bylo ukázáno výše. Protože však se taková hypotéza snadněji objasňuje historicky, uvedeme jako příklad malou paralelu mezi pohádkami a starými vírami. Pohádka zná tři základní formy prostředků sloužících k přenesení Ivana vzduchem. Je to létající kůň, pták a létající koráb. Právě tyto formy však představují přenašeče duší zemřelých, přičemž u pasteveckých a zemědělských národů převládá kůň, u lovců orel a u přímořských obyvatel koráb.<sup>35</sup> Frobenius dokonce uvádí vyobrazení takového korábu duší (Seelenschiff) ze severozápadní Ameriky. Lze tedy předpokládat, že jeden z úhelných kamenů pohádkové kompozice, totiž *putování*, je odrazem představ o putování duší v záhrobním světě. Tato představa a ještě některé jiné mohly nepochybně vzniknout nezávisle na sobě po celé zeměkouli. Míšení kultur a vymírání starých věr dovršují vše ostatní. Létající kůň je nahrazen zábavnějším kobercem. Zašli jsme však příliš daleko. Přenecháme to k posouzení historikům. Pohádka byla ještě velmi málo zkoumána v rovině studia paralel mezi pohádkou a náboženstvím a s dalším jejím pronikáním do denního života a ekonomiky.

<sup>35</sup> Srov. J. v. Negelein, *Die Reise der Seele in Jenseits*, Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 1901–2; týž, *Das Pferd im Seelenglauben*, tamt.; G. Weicker, *Der Seelenvogel*, 1902; L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, 1898, zvl. kap. 1 o ptačím mýtu.

To je nejobecnější, základní závěr celé naší práce. Teď už nemůžeme říkat se Speranským, že ve vědě o pohádce neexistují žádná zobecnění. Pravda, dané zobecnění je pouhý pokus. Jestliže je však správné, musí v budoucnosti přivodit řadu jiných zobecnění, a tehdy se možná začne postupně rozptylovat ono tajemství, jímž je naše pohádka stále ještě tak neproniknutelně zahalena.

Vraťme se však k našemu schématu. Tvrzení o absolutní stabilitě jako by nebylo potvrzováno tím, že posloupnost funkcí není všude taková, jak to uvádí výsledné schéma. Pozorné prostudování schémat odhalí některé odchylky. Můžeme např. vidět, že prvky D E F často stojí před A. Neporušuje to zákon? Neporušuje, protože zde nejde o novou, nýbrž o *převrácenou* posloupnost.

Obvyklá pohádka uvádí např. nejdříve neštěstí a potom získání pomocníka, který je likviduje. Převrácená posloupnost uvádí nejdříve získání pomocníka a pak neštěstí, které pomocník likviduje (prvky D E F před A). Jiný příklad: obvykle se nejdříve uvádí neštěstí a pak odchod z domova (A B C ↑). Převrácená posloupnost uvádí nejdříve odchod z domova, obvykle bez určitého cíle („podívat se po lidech a ukázat, co dovedu“), a poté se hrdina cestou dozvídá o neštěstí.

Některé funkce si mohou vyměňovat místa. V pohádce č. 93 a 159 probíhá boj se škůdcem až po pronásledování. Poznání a odhalení, svatba a trest mohou být navzájem přemístovány. K předání kouzelného prostředku někdy dojde před odchodem hrdiny z domova. Jsou to kyje, provazy, špendlíky aj., které předává otec. S takovým předáváním se nejčastěji setkáváme při škůdcovství typu polního pychu ( $A^3$ ), najdeme je však i v jiných expozičních; ani zdaleka to přitom nevyklučuje pozdější setkání s dárcem běžného typu. Funkcí s nejméně stabilním umístěním je T (transfigurace). Podle logiky by se nejlépe hodila před potrestání nepravého hrdiny nebo po něm, přímo před svatbu; zde se s ní také setkáváme nejčastěji. Všechny tyto odchylky nemění nic na závěrech o těsné morfologické příbuznosti kouzelných pohádek a o jejich příslušnosti k jednomu typu. Není to nic víc než kolísání, v žádném případě nejde o nový kompoziční systém, o nové dějové osnovy. Existují i některé případy přímého porušení. V jednotlivých pohádkách jsou odchylky dosti značné (164, 248), při bližším prozkoumání se však ukáže, že jde o pohádky humoristické. Taková přemístění, doprovázející změnu poémy ve frašku, musí být považována za výsledek rozkladu.

Jednotlivé pohádky představují ve vztahu k osnově její neúplnou formu. Ve všech pohádkách ty či ony funkce přítomny nejsou. Jestliže funkce chybí, nemá to žádný vliv na strukturu pohádky, ostatní funkce zůstávají na svých místech. Často je možno na některých rudimentech ukázat, že tato absence je vlastně vynechávka.

Stejně závěry celkem platí i o funkcích přípravné části. Kdybychom vypsalí pod sebe všechny případy našeho materiálu, výsledkem by byla stejná posloupnost, jaká je uvedena výše ve výčtu funkcí. Studium přípravné části je však komplikováno následujícími okolnostmi: všech jejích sedm funkcí se nikdy nesesetává v jedné pohádce, přičemž absence zde nikdy nemůže být vysvětlena vypuštěním. Tyto funkce jsou neslučitelné svou podstatou. Pozorujeme tu, že jeden a týž jev může být vyvolán několikerým způsobem. Příklad: aby mohl škůdce způsobit neštěstí, vypravěč musí přivést hrdinu nebo oběť do stavu jisté bezmocnosti. Nejčastěji je ho třeba odloučit od rodičů, od starších, od ochránců. Dosáhne se toho tak, že hrdina poruší zákaz (hrdina odchází z domova, ač mu to bylo zakázáno) nebo si sám prostě vyjde na procházku apod. ( $\beta^3$ ); nebo hrdina podlehne škůdcevu úskoku – škůdce ho zve na procházku k moři, zatáhne ho do lesa apod. Jestliže tedy pohádka využila k tomuto účelu jednoho z párů  $\gamma$ - $\delta$  (zákaz – porušení zákazu) nebo  $\eta$ - $\vartheta$  (úskok – podlehnutí úskoku), pak často není třeba užít druhého páru. Poskytnutí informací škůdci může být často dosaženo tím, že hrdina porušuje zákaz. Jestliže je tedy v přípravné části použito několika párů, pak vždycky můžeme očekávat dvojí morfologický význam (porušením zákazu se hrdina vydá škůdci aj.). Detailní objasnění této otázky si vyžaduje dodatečnou analýzu na rozsáhlejším materiálu.

V souvislosti se zkoumáním schémat si můžeme položit i následující velmi důležitou otázku: jsou odrůdy jedné funkce nevyhnutelně spjaty s příslušnou odrůdou funkce jiné? Na tuto otázku dávají schémata následující odpověď:

1. Jsou prvky, které jsou *vždycky* bez výjimky spjaty navzájem si odpovídajícími odrůdami. Jsou to jakési páry v rozmezí svých členů. Tak např.  $H^1$  (otevřený boj) je vždycky spojen s  $I^1$  (vítězství v otevřeném boji) a spojení např. s  $I^3$  (výhra v kartách) je zcela nemožné a nesmyslné. Stabilně jsou spojeny navzájem všechny odrůdy následujících párů: zákaz a jeho porušení, vyzvídání a poskytnutí informací, úskok škůdce a hrdinova reakce, boj a vítězství, označení a poznání.

Kromě těch párů, kde *všechny* odrůdy jsou stabilně spojeny pouze mezi sebou navzájem, existují takové páry, kde je to možno říci pouze vzhledem k *některým* odrůdám. V rámci škůdcovství a jeho likvidace jsou stabilně spojeny zabití a oživení, začarování a odčarování a některé jiné. Z různých druhů pronásledování a záchrany před ním jsou stabilně spojeny pronásledování spjaté s rychlou přeměnou ve zvířata a právě taková forma záchrany. Tak se konstituují jisté množství prvků, jejichž druhy jsou navzájem stabilně spojeny v důsledku logické a někdy i umělecké nevyhnutelnosti.

2. Existují páry, v jejichž rámci odrůda jednoho členu může být spojena



s několika odrůdami korespondujícího členu, nikoliv však se všemi. Únos může být spojen s přímým kontra-únosem ( $K^1$ ), s dobytím za pomoci dvou nebo několika pomocníků ( $K^1$ ,  $K^2$ ), s okamžitým znovuzískáním kořisti pomocí kouzelného prostředku ( $K^5$ ) atd. Právě tak přímé pronásledování může být spojeno se záchranou prostřednictvím prostého letu, se záchranou útekem a odhozením hřebínku, proměnou prechajícího v kostel nebo studnu, s ukrytím prechajícího apod. Můžeme si všimnout, že v rámci páru jedna funkce může často vyvolat několik responzí, ale každá z těchto responzí je spjata pouze s jediným podnětem. Tak např. odhození hřebínku je vždycky spojeno s přímým pronásledováním, ale přímé pronásledování není vždycky spojeno s odhazováním hřebenu. Jsou tedy jakési jednostranně a oboustranně zaměnitelné prvky. U tohoto rozdílu se nyní nebudeme zastavovat. Poukážeme pouze, jako na příklad široké oboustranné zaměnitelnosti, na prvky D (první funkce dárce) a F (obdržení kouzelného prostředku), kterými jsme se zabývali výše, ve třetí kapitole.

Je však třeba konstatovat, že tyto normy závislosti, jakkoliv jsou samy o sobě zřejmé, jsou někdy pohádkou porušovány. Škúdcovství a jeho likvidace (A–K) jsou navzájem odděleny dlouhým vyprávěním. V jeho průběhu vypravěč ztrácí nit a lze pozorovat, že prvek někdy neodpovídá úplně počátečnímu A nebo a. Pohádka jako by *distonovala*. Ivan se vypravuje pro koně a vrací se s carovou dcerou. Tento jev je vynikajícím materiálem pro studium transformací: vypravěč změnil buď expozici nebo rozuzlení; z podobných konfrontací lze učinit závěry o některých způsobech změn a záměn. S jevem shodným s „distonováním“ se setkáváme v těch případech, kdy první člen páru vůbec nevyvolává obvyklou responzi nebo vyvolává responzi úplně jinou, pro pohádkovou normu neobvyklou. V pohádce č. 260 po začarování chlapce nenásleduje žádné vysvobození a chlapec zůstává po celý život kúzletem. Velmi zajímavá je pohádka „Kouzelná píšťalka“ (244). Zabití tu není likvidováno oživením mrtvého, ožití je nahrazeno odhalením vraždy, přičemž forma tohoto odhalení je asimilací s  $B^7$ : je to smutná píseň o zabití, čímž pohádka končí, a doplňuje se pouze potrestání sestry vražedkyně. Při této příležitosti lze pozorovat, že vyhnání nemá specifickou formu likvidace neštěstí. Ta je nahrazena prostě návratem. Vyhnání je často nepravým škúdcovstvím a pouze motivuje  $\uparrow$ . Hrdina se vůbec nevrací, ale ožení se apod.

3. Všechny ostatní prvky a stejně i celé páry lze spojovat zcela svobodně, aniž to jakkoli poruší logiku nebo uměleckost. Lze se snadno přesvědčit, že únos člověka nevyvolává nutnost, aby v dané pohádce hrdina letěl nebo aby mu někdo ukazoval cestu, a právě tak nevyklučuje sledování podle krvavých stop. Podobně z odcizení talismanu nevyplývá, že by hrdina musel být vystaven zrovna pronásledování spojenému s pokusem ho zabít, ale nemohl být třeba pronásledován ve vzduchu. Vládne

zde tedy princip plné svobody a vzájemné zaměnitelnosti, a v tom ohledu jsou tyto prvky diametrálně protikladné párovým prvkům jako H–I, jejichž odrůdy jsou vždycky spolu závazně spojeny. Mluvíme zde pouze o principu. Ve skutečnosti vypravěči této svobody málo využívají a počet fakticky existujících spojení není tak velký. Tak např. neexistují pohádky, v nichž by začarování bylo spojeno s výzvou ( $B^1$ ), ačkoliv by to bylo z logického i uměleckého hlediska docela dobře možné. Nicméně stanovit, kde platí princip svobody a kde princip nesvobody, je velmi důležité. Právě cestou záměny jednoho druhu stejným prvkem jiného druhu probíhá metamorfóza pohádek, variování syžetů.

Tyto závěry mohou být mimochodem ověřeny i experimentálně. Každý může vytvářet sám nové syžety uměle v neomezeném množství, přičemž všechny tyto syžety budou odrážet základní schéma a nemusí se navzájem vůbec podobat. K umělému vytvoření pohádky je třeba vzít jakékoliv A, pak jedno z možných B, pak  $C \uparrow$ , pak už absolutně jakékoliv D, pak E, potom jedno z možných F, poté libovolné G atd. Jakékoliv prvky se mohou přitom vypouštět (leda kromě A nebo a) nebo se mohou opakovat třikrát, nebo se mohou opakovat v různých druzích. Jestliže pak rozdělíme funkce podle jednajících osob ze zásoby, kterou má pohádka k dispozici, nebo podle vlastního vkusu, schémata ožívají a stávají se pohádkami.<sup>36</sup>

Je pochopitelně také třeba vést v patrnosti motivace, spojky a ostatní pomocné prvky. Aplikace těchto závěrů na lidovou tvorbu vyžaduje ovšem velké opatrnosti. Psychologie vypravěče, psychologie jeho tvorby jakožto součást psychologie tvorby vůbec musí být zkoumána samostatně. Je však možno předpokládat, že základní výrazové momenty našeho schématu, v podstatě velmi jednoduchého, i psychologicky hrají úlohu jistého vodítka. Potom se však nové pohádky vždycky jeví jako kombinace nebo modifikace starých. Zdálo by se, že z toho vyplývá, že v oblasti pohádky lid netvoří. Ale tak tomu není. Je možno přesně oddělit ty oblasti, v nichž lidový vypravěč nikdy netvoří, od těch oblastí, kde tvoří více méně svobodně. Vypravěč je vázán, není svobodný a netvoří v následujících oblastech: 1. V obecné posloupnosti funkcí, jejichž řada se rozvíjí podle výše uvedeného schématu. Tento jev je složitým problémem. Zde ho nemůžeme vysvětlovat, můžeme ho pouze konstatovat jakožto fakt. Musí ho studovat antropologie a přílehlé disciplíny, které jediné mohou osvětlit jeho příčiny. 2. Pohádkář není svobodný v zaměňování těch prvků, jejichž odrůdy jsou spojeny absolutní nebo relativní závislostí. 3. Pohádkář není dále svobodný ve volbě některých postav z hlediska jejich atributů, jestliže je pro rozvoj děje potřebí určité funkce. Je však třeba říci, že

<sup>36</sup> Srov. V. Šklovskij (na cit. místě): „Pohádka se skládá a rozkládá podle jakýchsi zvláštních, dosud neznámých zákonů (...)“ Tento zákon je nyní osvětlen.

tato nesvoboda je zcela relativní. Jestliže je např. třeba funkce  $G^1$  (let), pak jako kouzelný dar nemůže fungovat živá voda, ale může tu figurovat kůň, koberec i prsten (pomocníci) nebo skříňka a řada jiných věcí. 4. Existuje jistá závislost mezi výchozí situací a následujícími funkcemi. Jestliže existuje nutnost nebo záměr použít funkce  $A^2$  (únos pomocníka), pak tento pomocník musí být uveden do situace.

Na druhé straně pohádkář je svobodný a uplatňuje tvořivost v následujících oblastech: 1. Ve volbě těch funkcí, které vynechává nebo kterých naopak užívá. 2. Ve volbě způsobu (druhu), jakým se realizuje funkce. Právě těmito cestami, jak jsme již ukázali, se ubírá vytváření nových variant, nových syžetů, nových pohádek. 3. Pohádkář je zcela svobodný ve volbě nomenklatury a atributů jednajících osob. Teoreticky je tu naprostá svoboda. Strom může ukazovat cestu, jeřáb může darovat koně, dláto může něčemu tajně přihlížet atd. Tato svoboda je specifickou zvláštností právě jen pohádky. Je však třeba říci, že lid této svobody příliš široce nevyužívá. Podobně jako se opakují funkce, opakují se i postavy. Jak jsme již uvedli, byl vypracován určitý kánon (drak je typický škůdce, Jaga je typický dárcce, Ivan je typický hledač apod.). Kánon se mění, ale velmi zřídka jsou tyto změny produktem individuální umělecké tvorby. Lze říci, že vypravěč pohádku zřídka vymýšlí; dostává materiál odjinud nebo z denní skutečnosti a přizpůsobuje ho pohádce.<sup>37</sup> 4. Pohádkář je svobodný ve volbě jazykových prostředků. Tato velice bohatá oblast není předmětem morfologického bádání. Styl pohádky je třeba zkoumat speciálně.

#### E) *Problém kompozice a syžetu, syžetu a variant*

Až dosud jsme pohádku zkoumali výlučně z hlediska její struktury. Viděli jsme, že v minulosti byla vždy zkoumána z hlediska syžetu. Tuto otázku nemůžeme pominout, protože však jednotný, obecně uznávaný výklad slova „syžet“ neexistuje, máme *carte blanche* a můžeme tento pojem definovat po svém.

Veškerý obsah pohádky může být vyložen v krátkých větách, např.: rodiče odjíždějí do lesa, zakáží dětem vycházet ven, drak unese dívku atd. Všechny *přísudky* pak vymezují kompozici pohádky, všechny *podmě-*

<sup>37</sup> Zde můžeme vyslovit následující tezi: Všechno, co se dostává do pohádky odjinud, se podřizuje jejím normám a zákonům. Když se v pohádce octne čert, je traktován jako škůdce, pomocník nebo dárcce. Tato situace se zvláště zajímavě projevuje v případech, kdy pohádka využívá archaických životních forem a podobného materiálu. Tak u některých národů je přijetí nového člena do rodové společnosti provázeno nanesením krvavého znamení na čelo, tváře a ramena (Lippert, *Istorijska kultura v otdelnyh očerkach*, str. 213). Snadno v tom rozeznáme pohádkový motiv označování hrdiny před svatbou. Nanesení značky na ramena se nedochovalo, protože ramena jsou u nás pokryta oděvem: znamení, často krvavé, se nanáší na čelo a tvář. V pohádce je však toho využito výhradně s uměleckým cílem.

ty, předměty a jiné větné členy určují syžet. Jinými slovy: táž kompozice může být základem různých syžetů. Unese-li drak carovu dceru, nebo čert rolníkovu dceru nebo popovu, je z hlediska kompozice lhostejné. Dané případy však mohou být považovány za různé syžety. Připouštíme i jiné definice pojmu syžet, ale daná definice se hodí pro kouzelné pohádky.

Jak teď můžeme odlišit syžet od varianty?

Máme-li pohádku druhu

$A^1 B^1 C D^1 E^1 F^1$  atd.

a jinou pohádku druhu

$A^1 B^2 C D^1 E^1 F^1$  atd.,

vyvstává následující otázka: vytváří už změna jednoho prvku (B) při zachování všech ostatních nový syžet, nebo je to pouze varianta předcházejícího? Je jasné, že jde o variantu. Ale co když jsou změněny dva, tři nebo čtyři prvky, nebo když jsou vynechány nebo přidány jeden, dva, tři prvky? Otázka po kvalitě se mění v otázku povahy kvantitativní. Ať bychom definovali syžet jakkoliv, je zcela nemožné odlišit syžet od varianty. Zde mohou být pouze dvě hlediska. Buď každá změna znamená nový syžet, nebo všechny pohádky mají jeden syžet v různých variantách. Obě formulace vyjadřují v podstatě jedno a totéž: na celý fond kouzelných pohádek je třeba pohlížet jako na řetěz variant. Kdybychom mohli rozvinout obraz transformací, bylo by možné se přesvědčit, že morfologicky všechny dané pohádky mohou být odvozeny z pohádek o únosu carovy dcery drakem, tedy z toho druhu, který bychom rádi považovali za základní. Je to velice odvážné tvrzení, tím spíše, že v této knize nepodáváme obraz transformací. Zde bychom potřebovali co nejobsáhlejší materiál. Pohádky by mohly být rozmístěny tak, že obraz postupného přechodu jednoho syžetu ve druhý by byl dosti názorný. Pravda, místy by se objevily jisté skoky, jisté mezery. Lid nevytváří všechny matematicky možné formy. To však není v rozporu s naší hypotézou. Vzpomeňme si, že pohádky se nesbírají déle než sto let. Začaly se sbírat v období, kdy již započal jejich rozklad. Nyní již nevznikají novotvary. Bezpochyby však byla období mimořádně produktivní a tvůrčí. Aarne se domnívá, že takovou epochou byl v Evropě středověk. Když si představíme, že ta staletí, kdy pohádka žila intenzivně, jsou pro vědu nenávratně ztracena, pak dnešní absence těch či oněch forem nebude odporovat obecné teorii. Právě tak jako na základě obecných astronomických zákonů předpokládáme existenci neviditelných hvězd, je možno předpokládat i existenci pohádek, které nebyly sebrány.

Odtud vyplývá velmi důležitá směrnice metodologického charakteru.

Jsou-li naše pozorování o mimořádně blízkém morfologickém příbuzenství pohádek správná, plyne z toho, že ani jeden syžet daného rodu pohádek nemůže být zkoumán bez druhého ani morfologicky, ani gene-

ticky. Jak se zaměňují různé druhy realizací prvků, jeden syžet se mění v jiný syžet. Úkol prozkoumat nějakou jednotlivou pohádku ve všech jejích variantách a v celém jejím rozšíření je přirozeně velmi lákavý. Ale také podstatně nesprávně vytyčený. Jestliže se v takové pohádce setká-  
váme např. s kouzelným koněm, s vděčnými zvířaty nebo s moudrou man-  
želkou atd., a zkoumání se jich bude dotýkat pouze v dané kombinaci,  
může se stát, že ani jeden prvek daného spojení nebude prostudován vy-  
čerpávajícím způsobem. Závěry z takového zkoumání budou vratké a ne-  
správné, protože s každým takovým prvkem se můžeme setkávat i v jiném  
použití a každý může mít svou vlastní historii. Všechny tyto prvky musí  
být zpočátku prostudovány samy o sobě, nezávisle na svém užití v té či  
oné pohádce. Nyní, když je pro nás lidová pohádka stále ještě naplněna  
tajemstvím, potřebujeme především osvětlit každý prvek zvlášť na základě  
celého pohádkového materiálu. Zázračná zrození, zákazy, odměnění kou-  
zelnými prostředky, útek–pronásledování atd., to všechno jsou prvky,  
které si zaslouží samostatné monografie. Takové zkoumání se pochopitelně  
nemůže omezovat pouze na pohádku. Většina jejích prvků má svůj původ  
v té či oné archaické životní, kulturní, náboženské, nebo jiné skutečnosti;  
srovnání s ní je třeba učinit součástí analýzy. Po prostudování jednotli-  
vých prvků musí následovat genetický výzkum oné osnova, na níž jsou  
vybudovány všechny kouzelné pohádky. Dále se musí nutně prozkoumat  
normy a formy metamorfóz. Teprve pak se může přistoupit ke zkoumání  
otázky, jak se vytvořily jednotlivé syžety a co reprezentují.

#### Závěr

Naše práce je u konce, zbývá závěr. Nemělo by smysl resumovat naše  
teze, jsou umístěny na začátku a prolínají celou studii. Místo toho můžeme  
ukázat, že ačkoliv se zdají být nové, intuitivně je předvídal sám Veselov-  
skij: jeho slovy uzavřeme tuto studii. „Lze i v této oblasti položit otázku  
typických schémat?... schémat, která by si předávala řada generací jako  
hotové formule, schopné ožít v nové atmosféře a být zdrojem novotva-  
rů?... Současná epická literatura se svou složitou syžetovostí a fotogra-  
fickým reprodukováním skutečnosti zdánlivě likviduje samu možnost ta-  
kové otázky: až se však pro budoucí generace octne ve stejně vzdálené  
perspektivě, jako je pro nás dávná minulost od prehistorie do středověku,  
až se syntéza času, tohoto velkého zjednodušovatele, převalí přes složitost  
jevů a změni je v pouhé body ztrácející se do hlubin, pak jejich obrysy  
splynou s těmi, které se před námi otevírají nyní, když se ohlížíme na  
vzdálenou poetickou tvorbu – a jevy schematismu a opakovatelnosti  
ovládnu celou rozlohu slovesnosti.“<sup>38</sup>

<sup>38</sup> A. N. Veselovskij, *Poetika sjužetov*, str. 2.

Protože jsme mohli prozkoumat pouze funkce jednajících osob a museli  
nechat stranou všechny ostatní prvky, připojujeme zde soupis všech prv-  
ků kouzelné pohádky. Soupis nevyčerpává obsah každé pohádky beze  
zbytku, většina pohádek je jím však zachycena úplně. Představíme-li si  
každou tabulku přetištěnou na samostatný list, pak níže uvedené položky  
umístěné horizontálně vedle sebe vytvářejí záhlaví rubrik; do těchto rub-  
rik se pak vypisuje materiál, tj. odpovídající prvky z jednotlivých kon-  
krétních pohádek. Konfrontace materiálu uvnitř každé rubriky umožňuje  
sledovat metamorfózy jednotlivých elementů. Funkce jednajících osob  
zachovávají posloupnost stanovenou výše (kap. III). Následnost ostatních  
elementů připouští jisté kolísání, to však nemění obecný obraz. Studium  
každého vyčleněného elementu nebo skupiny elementů otvírá široké per-  
spektivy pro všestranný výzkum pohádky jako celku a připravuje histo-  
rický výzkum její geneze a vývoje.

#### I. Výchozí situace

1. Časově prostorové určení („v jednom království“).
2. Složení rodiny:
  - a) podle jmen a stavu,
  - b) podle kategorií jednajících osob (odesílatel, hledač apod.)
3. Bezdětnost.
- 4.–5. Modlitby o narození syna:
  4. forma modlitby,
  5. motivace modlitby.
6. Příčina těhotenství:
  - a) záměrné (byla snědena ryba apod.),
  - b) náhodné (spolknutý hrášek apod.),
  - c) násilné (unesení dívky medvědem apod.).
7. Formy zázračného zrození:
  - a) z ryby a z vody,

- b) z ohniště,
  - c) ze zvířete,
  - d) jinak.
8. Proroctví, věštby.
9. Blahobytný stav před expozicí:
- a) fantastický,
  - b) rodinný,
  - c) agrární,
  - d) v jiných formách.
- 10.–15. Budoucí hrdina:
- 10. jméno, pohlaví,
  - 11. rychlý růst,
  - 12. spojení s krbem, ohništěm,
  - 13. duchovní kvality
  - 14. výtržnictví,
  - 15. jiné vlastnosti.
- 16.–20. Budoucí nepravý hrdina: (1. typ – bratr, nevlastní sestra;
- 2. typ srov. V. (110–113)
  - 16. jméno, pohlaví,
  - 17. stupeň příbuzenství s hrdinou,
  - 18. záporné vlastnosti,
  - 19. duchovní vlastnosti ve srovnání s hrdinou,
  - 20. jiné vlastnosti.
- 21.–23. Spor bratrů o prvenství:
- 21. forma sporu a způsob řešení,
  - 22. pomocné prvky při ztrojení,
  - 23. výsledek sporu.

## II. Přípravná část

- 24.–26. Zákazy:
- 24. postava vykonavatele,
  - 25. obsah, forma zákazu,
  - 26. motivace zákazu.
- 27.–29. Odloučení:
- 27. postava vykonavatele,
  - 28. forma odloučení,
  - 29. motivace odloučení.
- 30.–32. Porušení zákazu:
- 30. postava vykonavatele,
  - 31. forma porušení,
  - 32. motivace.

- 33.–35. První objevení škůdce:
- 33. jméno,
  - 34. způsob zapojení do průběhu děje (přichází odjinud),
  - 35. vnější zvláštnosti objevení (přiletí stropem).
- 36.–39. Vypytávání, vyzvídání:
- 36. postava vykonavatele:
    - a) škůdce se ptá na hrdinu,
    - b) naopak,
    - c) jinak,  - 37. nač se vyptává,
  - 38. motivace,
  - 39. pomocné prvky při ztrojení.
- 40.–42. Vyzrazení:
- 40. postava vyzrazujícího,
  - 41. formy odpovědi škůdci (nebo neopatrný čin):
    - a) formy odpovědi hrdinovi,
    - b) jiné formy odpovědi,
    - c) vyzrazení vinou neopatrného činu,  - 42. pomocné prvky při ztrojení.
43. Úskoky škůdce:
- a) přemlouvání,
  - b) použití kouzelných prostředků,
  - c) jiné.
44. Předběžné neštěstí po uzavření úskočné dohody:
- a) neštěstí je dáno,
  - b) neštěstí je způsobeno samotným škůdcem.
45. Reakce hrdiny:
- a) na přemlouvání,
  - b) na použití kouzelných prostředků,
  - c) na jiné činy škůdce.

## III. Expozice

- 46.–51. Škůdcovství:
- 46. postava vykonavatele,
  - 47. forma škůdcovství (nebo označení nedostatku),
  - 48. předmět působení škůdce (nebo předmět nedostatku),
  - 49. vlastník odcizeného nebo otec uneseného (nebo osoba, která si uvědomí nedostatek),
  - 50. motivace a cíl škůdcovství nebo forma uvědomění si nedostatku,
  - 51. formy zmizení škůdce.

(Příklad: 46 – drak, 47 – unese, 48 – dceru, 49 – cara, 50 – za účelem násilného sňatku, 51– odlétá. Při nedostatku: 46–47– nedostává se, chybí, je třeba, 48 – jelen se zlatými parohy, 49 – carovi, 50 – aby zahubil hrdinu.)

- 52.–57. Spojovací moment:  
52. postava prostředníka, odesilatele,  
53. forma prostřednictví,  
54. ke komu je obráceno,  
55. za jakým cílem,  
56. pomocné prvky při ztrojení,  
57. jak se prostředník dozví o hrdinovi.
- 58.–60. Vstup hrdiny hledače do pohádky:  
58. jméno,  
59. forma začlenění do průběhu děje,  
60. vnější zvláštnosti vstupu.
61. Forma hrdinova souhlasu.  
62. Forma odeslání hrdiny.
- 63.–66. Doprovodné jevy:  
63. hrozby,  
64. sliby,  
65. zásobení na cestu,  
66. pomocné prvky při ztrojení.
67. Odeslání hrdiny z domova.
- 68.–69. Cíl hrdiny:  
68. cíl jakožto akce (najít, osvobodit, pomoci),  
69. cíl jakožto předmět (carovu dceru, kouzelného koně aj.).

#### IV. Dárci

70. Cesta z domova k dárci.
- 71.–77. Dárci:  
71. způsob začlenění do pohádky, pojmenování,  
72. bydliště,  
73. zevnějšek,  
74. zvláštnosti objevení,  
75. jiné atributy,  
76. dialog s hrdinou,  
77. pohoštění hrdiny.
78. Příprava předání kouzelného prostředku:  
a) úkoly,  
b) prosby,

c) zápas,  
d) jiné formy. Ztrojení.

79. Reakce hrdiny:  
a) kladná,  
b) záporná.
- 80.–81. Vybavení kouzelným prostředkem:  
81. co se dává,  
82. v jaké formě.
- V. Od vstupu pomocníka do konce prvního dějového sledu
- 82.–89. Pomocník (kouzelný prostředek):  
82. pojmenování,  
83. forma přivolání,  
84. způsob začlenění do průběhu děje,  
85. zvláštnosti objevení,  
86. zevnějšek,  
87. původní místo pobytu, umístění,  
88. výchova (zkrocení) pomocníka,  
89. schopnosti pomocníka.
90. Doprava k místu určení.
91. Formy příchodu.
92. Detaily místa, kde se nalézá předmět hledání:  
a) bydliště carovy dcery,  
b) bydliště škůdce,  
c) popis vzdáleného království.
- 93.–97. Druhé objevení škůdce:  
93. způsob začlenění do průběhu děje (je nalezen apod.),  
94. zevnějšek škůdce,  
95. svita,  
96. zvláštnosti objevení,  
97. dialog škůdce s hrdinou.
- 98.–101. Druhé (při nedostatku – první) objevení carovy dcery (objektu hledání):  
98. způsob začlenění do průběhu děje,  
99. zevnějšek,  
100. zvláštnosti objevení (sedí na mořském břehu),  
101. dialog.
- 102.–105. Boj se škůdcem:  
102. místo boje,  
103. před bojem (vzednutí vody škůdcovým dechem),  
104. formy boje,  
105. po boji (spálení těla).

- 106.–107. Označení:  
 106. postava,  
 107. způsob.
- 108.–109. Vítězství nad škůdcem:  
 108. úloha hrdiny,  
 109. úloha pomocníka. Ztrojení.
- 110.–113. Nepravý hrdina (2. typ – rovažeč vody, generál; srov. výše, 16–20):  
 110. pojmenování,  
 111. formy objevení,  
 112. jak se chová v době boje,  
 113. dialog s carovou dcerou, úskoky aj.
- 114.–119. Likvidace neštěstí nebo nedostatku:  
 114. zákaz pomocníka,  
 115. porušení zákazu,  
 116. role hrdiny,  
 117. role pomocníka,  
 118. způsob,  
 119. pomocné prvky při ztrojení.
120. Návrat.
- 121.–124. Pronásledování:  
 121. formy informace škůdce o útěku,  
 122. formy pronásledování,  
 123. informace hrdiny o pronásledování,  
 124. pomocné prvky při ztrojení.
- 125.–127. Záchrana před pronásledováním:  
 125. zachránce,  
 126. formy,  
 127. záhuba škůdce.

#### VI. Začátek druhého dějového sledu

Od nového škůdcovství ( $A^1$  nebo  $A^2$  atd.) až po příchod  
 – opakování předchozího, stejné rubriky.

#### VII. Pokračování druhého dějového sledu

128. Nepoznaný příchod:  
 a) domů se vstupem do služby,  
 b) domů bez vstupu do služby,  
 c) k jinému carovi,  
 d) jiné formy skrývání apod.
- 129.–131. Neoprávněné požadavky nepravého hrdiny:  
 129. postava vykonavatele,

130. formy požadavků,  
 131. přípravy k svatbě.
- 132.–136. Těžký úkol:  
 132. postava, která ho zadává,  
 133. čím zadávající úkol motivuje (nemoc apod.),  
 134. čím je úkol motivován ve skutečnosti (snaha odlišit nepravého hrdinu od pravého aj.),  
 135. obsah úkolu,  
 136. pomocné prvky při ztrojení.
- 137.–140. Splnění úkolu:  
 137. dialog s pomocníkem,  
 138. role pomocníka,  
 139. forma splnění,  
 140. pomocné prvky při ztrojení.
- 141.–143. Poznání:  
 141. způsob přivolání skutečného hrdiny (uspořádání hostiny, hledání mezi žebráky),  
 142. forma objevení hrdiny (na svatbě apod.),  
 143. forma poznání.
- 144.–146. Odhalení:  
 144. postava toho, kdo odhaluje,  
 145. způsob odhalení,  
 146. čím bylo způsobeno odhalení.
- 147.–148. Transfigurace:  
 147. postava,  
 148. způsob.
- 149.–150. Trest:  
 149. postava,  
 150. způsob.
151. Svatba, získání trůnu.

DALŠÍ PŘÍKLADY  
ANALÝZ

1. Analýza jednoduché pohádky o jednom dějovém sledu; třída: H-I, druh: únos člověka.

131. Car, tři dcery ( $\alpha$ ). Dcery se procházejí ( $\beta^3$ ), zdrží se dlouho v zahradě ( $\delta^1$ ). Drak je unese ( $A^1$ ). Výzva ( $B^1$ ). Hledají tři hrdinové ( $C^{\uparrow}$ ). Trojí boj s drakem ( $H^1-I^1$ ), vysvobození dívek ( $K^4$ ). Návrat ( $\downarrow$ ), odměna ( $w^0$ ).

$$\alpha \beta^3 \delta^1 A^1 B^1 C^{\uparrow} H^1-I^1 K^4 \downarrow w^0$$

2. Analýza jednoduché pohádky o jednom dějovém sledu; třída: M-N, druh: vyhnání, vypuštění na vodu ( $A^{10}$ ).

247. Kupec, jeho žena a syn ( $\alpha$ ). Slavík věští, že rodiče budou pokořeni synem. (Předpověď; příloha I, č. 8; slouží jako motivace škůdcovství.) Rodiče kladou spícího chlapce do loďky a pouštějí ji na moře ( $A^{10\uparrow}$ ). Lodníci ho najdou a vezmou s sebou ( $G^2$ ). Přijíždějí do Chvalynska (ekvivalent vzdáleného království). Carův úkol: uhádnout, co křičí havrani u carského dvora a odehnat je (M). Chlapec plní úkol (N), žení se s carovou dcerou ( $W^*$ ), jede domů ( $\downarrow$ ), cestou při noclehu poznává rodiče (poznání - Q).

$$\alpha A^{10} \uparrow G^2 M-N W^* \downarrow Q$$

Poznámka: chlapec splní úkol proto, že od narození zná jazyk ptáků. Je tu vypuštěn prvek  $F^1$ , předání kouzelné vlastnosti. Chybí tedy i pomocník a jeho atributy (mimořádná schopnost) přecházejí na hrdinu. V pohádce se uchoval rudiment tohoto pomocníka; slavík, který předpověděl ponížení rodičů, letí s chlapcem a sedá mu na rameno. Děje se však neúčastní. Cestou chlapec podá důkaz své mimořádné schopnosti, předpoví bouři a příchod loupežníků a tím zachrání majitele lodi. To je atribut (mimořádné schopnosti) doplňkově epicky rozvinutý.

3. Analýza jednoduché pohádky o jednom dějovém sledu bez H-I a M-N; druh: zabití.

244. Pop, jeho žena, syn Ivanuška a dcera Aljonuška ( $\alpha$ ). Aljonuška odchází do lesa na jahody ( $\beta^3$  - odloučení). Matka jí přikazuje vzít bratra s sebou ( $\gamma^2$  - příkaz). Ivanuška sebere více jahod než Aljonuška (motivace škůdcovství). „Pojď, povískám tě ve vlasech“ (přemlouvání škůdce -  $\eta^1$ ). Ivanuška usíná ( $\theta^1$ ). Aljonuška zabíjí bratra ( $A^{14}$  - zabití). Na hrobě vyrůstá rákos (kouzelný prostředek se objevuje ze země -  $F^{VI}$ ). Pastýř ho uřízne a udělá si píšťalku ( $\S$ ). Píšťalka hraje a prozrazuje vraha (odhalení, Ex). Píseň se opakuje pětkrát za různých okolností. V podstatě je to smutná píseň o neštěstí ( $B^7$ ), která se asimilovala s odhalením. Rodiče vyhánějí dceru (trest, U).

$$\alpha \beta^3 \gamma^2 \eta^1 \theta^1 A^{14} F^{VI} (Ex) \times 5 U$$

4. Analýza pohádky o dvou sledech s jedním škůdcovstvím; třída: H-I, druh: únos člověka.

133.I. Muž, žena, dva synové, dcera ( $\alpha$ ). Bratři odcházejí do práce, prosí sestru, aby jim přinesla svačinu ( $\beta^1, \gamma^2$ ); cestu na pole označují hoblinami (tím vydávají sestru drakovi -  $\zeta^1$ ). Drak přemístí hobliny ( $\eta^3$ ), dívka jde na pole se svačinou ( $\delta^2$ ), jde po nesprávné cestě ( $\theta^3$ ). Drak ji unese ( $A^1$ ). Bratři ji hledají ( $C^{\uparrow}$ ). Pastýři: „Sněžte mého největšího vola“. ( $D^1$ ). Bratři to nesvedou ( $E_{neg}^1$ ). Drak: „Sněžte dvanáct volů“, atd. ( $D^1$ ); následuje  $E_{neg}^1$ . Bratři jsou hozeni pod kámen ( $F_{contr}$ ).

II. Rodí se Kulihrášek. Matka mu vypráví o neštěstí ( $B^4$ ). Hledání ( $C^{\uparrow}$ ). Pastýři a drak jako výše ( $D^1 E^1$  - zkouška zůstane pro průběh děje bez následků). Boj s drakem a vítězství ( $H^1-I^1$ ). Osvobození sestry a bratrů ( $K^4$ ). Návrat ( $\downarrow$ ).

$$\alpha \beta^1 \gamma^2 \zeta^1 \delta^2 \theta^3 A^1 I. C^{\uparrow} D^1 E_{neg}^1 \\ D^1 E_{neg}^1 F_{contr} \\ II. B^4 C^{\uparrow} D^1 E^1 \quad H^1 - I^1 K^4 \downarrow$$

5. Analýza pohádky o dvou dějových sledech. První sled: třída H-I, druh: únos člověka; druhý sled: třída M-N, druh: únos kořisti s hozením do propasti.

139. I. Bezdětný car, zázračné zrození tří synů a tří koní. Bratři odcházejí z domova ( $\uparrow$ ), potkávají Bílého Poljana a bojují s ním ( $D^9$ ). Dva bratři jsou poraženi a hozeni pod postel, třetí vítězí ( $E^9$ ). „Nezabíjej mne!“ - je přijat za mladšího bratra (tj. pomocníka,  $F^9$ ). Na další cestě bojují s obyvatelem lesní chaloupky ( $D^9 E^9$ ), ten prchá, podle jeho stop je nalezen vchod do jiného království ( $G^4$ ). Sučenko se spouští po provaze

(G<sup>5</sup>). Vzpomněl si na tři carovy dcery, které unesli do jiného světa tři draci. „Půjdu je hledat.“ (A<sup>1</sup>B C ↑. Rozpomenutí je užito nepřilíš zdařile jako spojovacího momentu.) Trojí boj (H<sup>1</sup>-I<sup>1</sup>). Osvobození (K<sup>4</sup>). Předání prstenu (J<sup>2</sup>); třetí dívka je Sučenkova nevěsta (w<sup>1</sup>). Návrat (↓).

II. Bratři a Poljan uloupí dívky a shazují Sučenka do propasti (\*A<sup>1</sup>). Hledání (C ↑). Zápolení se starcem, Sučenko dostává posilující vodu a koně (D<sup>9</sup> E<sup>9</sup> F<sup>1</sup>). Let (G<sup>1</sup>). Nepoznaný příchod, služba u zlatníka (o). Nároky nepravých hrdinů (L). Carovy dcery si žádají prsteny (M). Ivan posílá získané prsteny (N). Carovy dcery přesto hrdinu nepoznávají (Q<sub>neg</sub>). Prolézá koni skrze uši (E<sup>1</sup>), strhává z domu střechu (X- způsobeno tím, že je hrdina nepoznan). Vše třikrát. Poté se Sučenko vrhá na Poljana a udeří s ním o zem (U). Nevěsta poznává ženicha (Q). Trojí svatba (W\*).

Schéma je uvedeno níže na str. 116. Ve stržení střechy lze spatřovat rudimentární formu zvláštní funkce: hrdina dává o sobě vědět. Tato funkce se v rámci našeho materiálu v čisté podobě nevyskytuje. Jedna z jejich forem je hození prstenu do poháru, po němž následuje poznání.

6. Analýza složité pohádky o pěti dějových sledech s proplétáním sledů. První sled: třída M-N, druh: hledání nevěsty; druhý sled: třída bez H-I a M-N, druh: ublížení na těle; třetí sled: stejná třída, druh: odnětí pomocníka; čtvrtý sled: stejná třída, druh: hledání nevěst; pátý sled: stejná třída, druh: vampýrství.

198. I. Car, carevna, syn (α), rodiče svěřují syna strýčkovi Katomovi (budoucí pomocník - F<sup>1</sup>); umírají (β<sup>2</sup>). Syn se chce oženit (a<sup>1</sup>). Katoma ukazuje Ivanovi portréty (§), pod jedním je nápis: „Kdo jí dá hádanku, toho si vezme.“ (Úkol transponovaný do spojovacího prvku.) Odchod z domova (C↑). Po cestě Katoma vymýšlí hádanku (předběžné řešení \*N). Katoma řeší za Ivana ještě dvě úlohy (M-N). Svatba (W\*).

II. Carova dcera po svatbě stiskne Ivanovi ruku, pozná jeho slabost a domyslí si, že Katoma pomáhal (§). Jedou na procházku (β<sup>3</sup>, odchod). Carova dcera svádí Ivana (η<sup>3</sup>), on podléhá jejímu laskání (α<sup>3</sup>). Carova dcera rozkáže useknout Katomovi ruce a nohy (A<sup>6</sup>, ublížení na těle) a hodit ho do lesa.

III. Ivanovi je násilím odňat pomocník (A<sup>11</sup>), sám musí pást krávy.

IV. (Pohádka sleduje Katomu.) Beznohý Katoma potkává slepce. (F<sup>6</sup> - objevení pomocníka a nabízení služeb. Pro daný dějový sled je Katoma hrdinou.) Usídlí se v lese, zamýšlejí unést kupeckou dceru (A<sup>1</sup>), vydávají se na cestu (C↑), slepý nese beznohého (G<sup>2</sup>), chytanou kupeckou dceru (K<sup>1</sup>), vracejí se (↓). Jsou pronásledováni, zachraňují se útekem (Pr<sup>1</sup>-Rs<sup>1</sup>).

V. Čarodějnice každou noc saje dívce hruď (A<sup>18</sup> - vampýrství). Mají v úmyslu dívku zachránit (C). Zápolení s Jagou (D<sup>9</sup> - E<sup>9</sup>). Dívka je osvobozena (K<sup>4</sup>).

II. (Rozvíjení.) Čarodějnice ukazuje hrdinům léčivou studnu (F<sup>2</sup>). Voda je uzdraví (K<sup>5</sup>, likvidace škody za použití kouzelného prostředku: Katomovi jsou vráceny ruce a nohy a slepému oči.).

IV. (Konec.) Slepý se žení s dívkou (W\*).

III. (Rozvíjení.) Hrdinové se vydávají vysvobodit careviče (C↑). Katoma znovu nabízí Ivanovi své služby (F<sup>9</sup>), osvobozují ho od ponižující služby (K<sup>4</sup>). Klidné pokračování Ivanova manželství s carovou dcerou (w<sup>2</sup>).

7. Analýza pohádky o mnoha dějových sledech. První sled: třída bez H-I a bez M-N, druh: vyhnání a zaměnění; druhý sled: spojení H-I a M-N v jednom dějovém sledu atd.

123. I. Král, syn (α). Král uloví lesního ducha, ten prosí syna, aby ho pustili (prosba zajatce s předběžným zajetím, \*D<sup>4</sup>). Carevič ho pouští (E<sup>4</sup> - splnění). Lesní duch slibuje svou pomoc (F<sup>9</sup>). Carevič je vyhnán (A<sup>9</sup>), dávají mu s sebou sluhu (objevení škůdce). Jdou (↑), po cestě sluha oklame careviče, (η<sup>3</sup>-θ<sup>3</sup>), vezme mu oděv a vydává se za carského syna (A<sup>12</sup>). Carevič a sluha nepoznání přicházejí k jinému carovi, carevič jde za kuchaře (θ). (Vypouštíme nevýznamnou epizodu, která nemá vztah k hlavní linii příběhu.)

II. Objevuje se lesní duch, jeho dcery dávají carevičovi ubrus, zrcadlo a píšťalku (F<sup>1</sup>). Carova dcera si všimne careviče (není to funkce ani poznání, nýbrž jeho příprava). Drak žádá carovu dceru (A<sup>16</sup>). Výzva o pomoc (B<sup>1</sup>). Odchod careviče i sluhy (C↑). Objevuje se lesní duch, dává sílu, koně a meč (F<sup>1</sup>). Boj s drakem (H<sup>1</sup>-I<sup>1</sup>). Carova dcera je osvobozena (K<sup>4</sup>). Návrat (↓). Carova dcera před očima všech líbá careviče (rudiment označení, J). Sluha si žádá carovu dceru (L). Carova dcera se staví nemocnou a žádá lék (úkol).

III.-IV. Žádost o lék vyvolává nový dějový sled, tj. máme případ zdvojeného významu. Carova dcera potřebuje lék (a<sup>6</sup> B<sup>2</sup>). Carevič a sluha odplovávají na korábu (C↑). IV. Sluha utopí careviče (A<sup>14</sup>). Zrcadlo dává poplašné znamení (B<sup>4</sup>). Carova dcera se vypravuje careviče zachránit (C↑). Lesní duch jí dává síť (F<sup>1</sup>). Carova dcera vytahuje careviče (oživení K<sup>9</sup>). Vrací se (↓), všechno vypráví (odhalení a poznání). Zastřelení sluhy (trest). Svatba (W\*).

8. Příklad analýzy pohádky se dvěma hrdiny:

155. I. Vojačka, zázračné narození dvou synů aj. (α). Chtějí mít koně (a<sup>2</sup>), loučí se (B<sup>3</sup>), odcházejí (C↑). Stařeček se jich vyptává (D<sup>2</sup> E<sup>2</sup>), dává jim koně (F<sup>1</sup>). Předtím se dva koně na trhu ukázali jako špatní (ztrojení).

II. Totéž, získání šavlí.

III. Bratři odcházejí z domova (↑), loučí se u ukazatele cesty, předání



šátku (< Y). Osudy prvního bratra: jede ( $G^2$ ), dostane se do cizí země, ožení se s carovou dcerou ( $W^*$ ). U sedla nachází lahvičku s živou a mrtvou vodou ( $F^5$  – vztahuje se již k jednomu z následujících dějových sledů).

IV. Druhý bratr se dozví, že drak mučí carovu dceru ( $A^{18} B^4$ ), následuje odchod ( $C\uparrow$ ), tři boje, převázaná rána při třetím boji ( $H^1 J^1 I^1$ ), osvobození carovy dcery ( $K^1$ ). Car posílá rozvažče vody, aby sesbíral kosti jeho dcery (objevuje se nepravý hrdina). Vydává se za vítěze (L). Po třetím boji přichází hrdina do paláce (§), je poznán podle převázané rány (Q). Nepravý hrdina je odhalen (Ex). Potrestání, svatba (U  $W^*$ ).

III. (Pokračování). Druhý bratr jde na lov (odchod hrdiny –  $\beta^3$ ). Krásná dívka ho vábí (úskok škůdce –  $\eta^3$ ). On jí podlehne ( $\vartheta^3$ ), ona se změní ve lvici a sežere ho ( $A^{14}$ , zabití. Zároveň slouží jako pronásledování z předešlého sledu: lvice je drakova sestra). Šátek je znamení o neštěstí ( $B^4$ ). Bratr odchází ( $C\uparrow$ ). Jízda na koni ( $G^2$ ). Úskok lvice, hrdina nepodlehne ( $\eta^3 - \vartheta_{neg}$ ). Zabíjí dračici ( $I^5$ ). Ta vyvrhne bratra, on ho oživí ( $K^9$ ). Lvici je odpuštěno ( $U_{neg}$ ). Návrat obou bratrů ( $\downarrow$ ). Poté lvice zahubí oba ( $A = X$ ).

I.–II.  $\alpha a^2 B^3 C \uparrow D^2 E^2 F^1 \downarrow$

III.  $\uparrow < Y \left. \begin{array}{l} G^2 W^* .. F^5 A^{14} B^4 C \uparrow G^2 I^5 K^9 U_{neg} \\ A^{18} B^4 C \uparrow H^1 J^1 I^1 K^1 L Q Ex U W^* \end{array} \right\} \downarrow X$

Obecné schéma posloupnosti funkcí je vypsáno jako záhlaví tabulky. Navzájem neslučitelné prvky H–I a M–N jsou vypsány pod sebou. Do schématu nejsou pojaty funkce přípravné části, protože na ně už není místo. Z technických důvodů tu nemohou být předvedena ani ztrojení. Jestliže se funkce nebo skupina funkcí opakuje v různých druzích, pak opakované prvky jsou zapsány pod sebe. Křížící se dějové sledy jsou rozděleny, každý je vypsán zvlášť, přerušeni vloženého sledu je vyznačeno několika tečkami a číslem sledu. Nedostatek, není-li v pohádce výslovně uveden (např. hrdina není ženatý), je v závorkách. Číslice na okrajích označují čísla pohádek podle Afanasjeva, římské číslice dějové sledy podle výsledků naší analýzy. Komentáře jsou v příloze II a za tabulkami. Záporný výsledek funkce je vyznačen pomlčkou (minus); tak F– znamená, že hrdina neobdržel kouzelný prostředek. Forma  $F_{contr}$  je psána F=.

		[D E F] A	B C	↑ D	E	F	G <sup>0</sup> L	H M
93	I	A <sup>XVII</sup>	B <sup>3</sup>	↑ d <sup>7</sup>	E <sup>7</sup> -	F-		
	II	a <sup>6</sup>	B <sup>3</sup> F <sup>1</sup>	↑ d <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>	F <sup>1</sup>		
	III <sup>1)</sup>	A <sup>XVII</sup>		↑				Pr <sup>1</sup>
95	I	A <sup>9</sup>	B <sup>5</sup>	D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>		
	II	a <sup>6</sup>	B <sup>5</sup> C	↑ D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup> -	F =		
98	I	A <sup>9</sup>	B <sup>5</sup>	↑ {D <sup>7</sup> D <sup>1</sup> }	{E <sup>7</sup> E <sup>1</sup> }	{f <sup>9</sup> f <sup>1</sup> }		
	II	a <sup>6</sup>	B <sup>5</sup> C	↑ {D <sup>7</sup> D <sup>1</sup> }	{E <sup>7</sup> - E <sup>1</sup> -}	{F <sup>9</sup> - F =}		
100		A <sup>II</sup>		D <sup>3</sup>	E <sup>3</sup>	F <sup>VI</sup>		M
101	II	A <sup>1</sup> / <sub>2</sub>	B <sup>7</sup> C	↑			K <sup>8</sup>	M
104	I	F <sup>1</sup> a <sup>6</sup>	B <sup>2</sup> C	↑ D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	F <sup>1</sup>		M
	II	[a <sup>1</sup> ]				{F <sup>3</sup> F <sup>4</sup> }		
105	I	A <sup>3</sup>	B <sup>4</sup> C F <sup>3</sup>	↑				
	II	D <sup>8</sup> E <sup>8</sup> F <sup>8</sup> a <sup>1</sup>	C	↑ D <sup>8</sup>	E <sup>8</sup>	F <sup>8</sup>		
106	I, II	A <sup>1</sup>	B <sup>4</sup> C	↑				
	III	A <sup>1</sup>	B <sup>4</sup>	↑ D <sup>8</sup>	E <sup>8</sup>			
108		A <sup>1</sup>		↑ D <sup>8</sup>	E <sup>8</sup>			
113		A <sup>1</sup>	C	↑ {D <sup>1</sup> *d <sup>7</sup> }	{E <sup>1</sup> - E <sup>7</sup> }	{F- F <sup>9</sup> }	G <sup>4</sup>	
114		A <sup>XVI</sup>		↑ {d <sup>7</sup> D <sup>8</sup> }	{E <sup>7</sup> E <sup>8</sup> }	{F <sup>2</sup> <sub>3</sub> F <sup>3</sup> <sub>8</sub> }		
115	I	A <sup>6</sup>		↑	E <sup>7</sup>	F <sup>2</sup>		
	II	A <sup>18</sup>	B <sup>4</sup> C	D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	F <sup>1</sup>		
125	I	D <sup>4</sup> E <sup>4</sup> F <sup>9</sup> A <sup>0</sup>		↑			0	
	II	F <sup>1</sup> A <sup>16</sup>	C	↑				H <sup>1</sup>
126	I	A <sup>3</sup>	B <sup>2</sup> C	↑				
	II	*D <sup>4</sup> E <sup>4</sup> F <sup>9</sup> A <sup>19</sup>	B <sup>3</sup> C			F <sup>1</sup>		H
127		A <sup>6</sup>			0	F <sup>3</sup>		
128		a <sup>1</sup>	B <sup>2</sup> C	↑ D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	F <sup>5</sup>	G <sup>5</sup>	
		J <sup>2</sup> *A <sup>1</sup>	C	↑		F <sup>1</sup>	G <sup>1</sup>	

<sup>1</sup> Funkce H-I (boj) a Pr-Rs (pronásledování) jsou přemístěny.

<sup>2</sup> D<sup>1</sup> E<sup>1</sup> (F<sup>9</sup>) se vkládá mezi Pr-Rs.

J	I N	K	↓ Pr	Rs*	L	Q	Ex	T	U	W*	
										I	93
										II	
	Rs <sup>2</sup>		H <sup>4</sup>	I <sup>4</sup>						w* III	
			↓							I	95
			↓							II	
			↓							I	98
			↓							II	
	N									w-	100
	N						Ex	U		w <sup>2</sup> II	101
			↓					U		I	104
	*N									W*II	
	*N									*	
	N										
		K <sup>7</sup>	↓							I	105
		↓ Pr <sup>1</sup>		Rs <sup>1</sup>						II	
		K <sup>1</sup>	↓							I, II	106
		↓								III	
		↓ Pr <sup>7</sup>		{Rs <sup>10</sup> }							108
		↓ Pr <sup>7</sup>		{Rs <sup>1</sup> }							
		K <sup>1</sup>	↓ Pr <sup>1</sup>	Rs <sup>42)</sup>							113
			↓ Pr	R <sup>4</sup>		Q				W*	114
			↓ Pr <sup>1</sup>	R <sup>2</sup>	0						
		K <sup>5</sup>								I	115
	I <sup>6</sup>									W*II	
J <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>	↓ Pr	Rs		L	Q	Ex	U	W*I	125
										II	
		K <sup>7</sup>	↓							I	126
J <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>	↓ K <sup>3</sup>				T <sup>2</sup>	Q			II	
		K <sup>3</sup>	T <sup>2</sup> Pr <sup>6</sup>	Rs <sup>6</sup>		Q	Ex	U		W*	127
										w <sup>1</sup>	128
		K <sup>1</sup>								W*	

		D	E	F	A	B	C	↑	D	E	F	G
131					A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	C	↑				
132	I				A <sup>5</sup>	B <sup>1</sup>	C	↑				
	II				(a) <sup>6</sup>		C	F <sup>3</sup> ↑	E <sup>1</sup>	{F <sup>5</sup> F <sup>1</sup>		G <sup>2</sup>
	III				*A <sup>1</sup>		C	↑ d <sup>7</sup>	E <sup>7</sup>	F <sup>9</sup>		G <sup>2</sup>
133					A <sup>1</sup>	{B <sup>4</sup> C		↑ D <sup>1</sup> D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	— F =		
135					A <sup>4</sup>	C					F <sup>3</sup>	
136	I				a <sup>6</sup>	B <sup>1</sup>	C	D <sup>2</sup>	E <sup>2</sup>			
	II				A <sup>1</sup>	B <sup>2</sup>	C					
	III				A <sup>1</sup>		C					
137	I	↑ D <sup>1</sup> E <sup>1</sup> F <sup>5</sup>			A <sup>19</sup>		C					
	II				a <sup>1</sup>	B <sup>2</sup>	C	F <sub>2</sub> ↑	[K <sup>10</sup> ]	F <sub>6</sub>		
138	I				a <sup>3</sup>	B <sup>1</sup>	C	↑ D <sup>2</sup>	E <sup>2</sup>	F <sub>4</sub>		G <sup>2</sup>
	II				A <sup>2</sup>		C	↑ D <sup>1</sup>	E <sup>2</sup>	F <sub>3</sub>		G <sup>1</sup>
	III				a <sup>1</sup>		C	↑				
139	I	↑ D <sup>9</sup> E <sup>9</sup> F <sup>9</sup>			G <sub>5</sub> A <sup>1</sup>	B	C	↑				
	II				*A <sup>1</sup>		C	↑ D <sup>9</sup>	E <sup>9</sup>	F <sub>7</sub>		G <sup>1</sup>
140					A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	C	D <sup>9</sup>	E <sup>9</sup>			G <sup>6</sup>
141	I				A <sup>9</sup>			F <sup>1</sup> ↑	{D <sup>9</sup> E <sup>9</sup> F <sup>9</sup>			G <sup>6</sup>
	II				*A <sup>1</sup>		C	↑	F <sup>6</sup>			G <sup>5</sup>
143	I				A <sup>3</sup>		C	F <sup>1</sup> ↑				
	II				A <sup>9</sup>			↑	F <sub>6</sub>			
144					[a <sup>1</sup> ]	M	C	↑	F <sup>2</sup>	F <sub>6</sub>		G <sup>1</sup>
145					a <sup>1</sup>	B <sup>2</sup>	C	↑	F <sup>3</sup>			G <sup>1</sup>
148					A <sup>1</sup>	B <sub>2</sub>	C	↑				
149					A <sup>17</sup>	B <sup>4</sup>	C	↑				
150	I	D	E	X	a <sup>6</sup>	B <sup>2</sup>	C	↑				
	II				a <sup>5</sup>	B <sup>2</sup>	C	↑				

	o	L	H	M	J	I	N	K	↓	Pr	Rs	°	L	Q	Ex	T	U	W*				
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>		↓									w <sup>0</sup>	131			
							K <sup>7</sup>		↓										I	132		
						I <sup>5</sup>			↓										II			
	o	L	M			N							Q	Ex		U	W*		III			
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>		↓											133		
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>		↓	{Pr <sup>4</sup> Rs <sup>7</sup> Pr <sup>1</sup> Rs <sup>5</sup> }										135		
							K <sup>2</sup>													I	136	
							K <sup>5</sup>		↓	{Pr <sup>4</sup> Rs <sup>7</sup> Pr <sup>2</sup> Rs <sup>5</sup> }										II		
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>1</sup>		↓											III		
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>			↓	Pr <sup>4</sup>	Rs <sup>7</sup>									I	137	
			{M M			N	K <sup>4</sup>		↓											II		
																		U	W*			
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>		↓	{Pr <sup>4</sup> Rs <sup>7</sup> Pr <sup>4</sup> Rs <sup>7</sup> }										I	138	
..			... III			... K <sup>4</sup>			↓											W*	II	
			M			N	K <sup>1</sup>		↓											III		
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>															
	o	L	M			N							Q	E <sup>1</sup>	X	U	Q	J <sup>2</sup> w <sup>1</sup> ↓	I	139		
			F <sup>7</sup>			I <sup>5</sup>	K <sup>4</sup>		↓											W*	II	
			F <sup>2</sup>			I <sup>5</sup>	K <sup>4</sup>		↓												I	141
							K <sup>4</sup>													U	W*	II
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>7</sup>		↓												I	143
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>1</sup>		↓												W*	II
			M			N																
																				T <sup>3</sup>	W*	144
							K <sup>2</sup>		↓													145
			H <sup>1</sup>			I <sup>1</sup>	K <sup>4</sup>		↓												W*	148
			H <sup>2</sup>			I <sup>2</sup>	K <sup>4</sup>		↓												w <sup>0</sup>	149
						I <sub>2</sub>																
			H <sup>2</sup>			I <sup>2</sup>	K <sup>7</sup>		↓												I	150
							K <sup>1</sup>		↓	Pr	Rs									U	w <sup>0</sup>	II

	D	E	F	A	B	C	↑	D	E	F	G	o
151				a <sup>5</sup>	B <sup>4</sup>	C	↑					
152				A <sup>9</sup>			↑					
153				A <sup>18</sup>		C	↑			F <sup>1</sup>		
154	D	E <sup>7</sup>	F <sup>9</sup> =G <sup>1</sup> T <sup>4</sup> A <sup>18</sup>			C	↑			F <sup>1</sup>		
155	I-II			a <sup>2</sup>	B <sup>3</sup>	C	↑	D <sup>2</sup>	E <sup>2</sup>			
	III	↑	<s <sup>1</sup> G <sup>2</sup> W*	F <sup>5</sup>	A <sup>14</sup>	B <sup>4</sup>	C	↑				G <sup>2</sup>
	IV				A <sup>17</sup>	B <sup>4</sup>	C	↑				
156	I			A <sup>1</sup>	B <sup>3</sup>	C	↑	{D <sup>2</sup>	E <sup>2</sup> F <sub>6</sub> <sup>2</sup>	G <sup>2</sup>		
	II			A <sup>1</sup>	B <sup>4</sup>	C	↑	*D <sup>4</sup>	E <sup>4</sup> F <sub>6</sub> <sup>3</sup>	G <sup>5</sup>		
	III		F <sup>2</sup>	*A <sup>7</sup>		C	↑			G <sup>1</sup>	o	
159	I			A <sup>1</sup>		C	↑	.....	II	.....		
	II		W*	A <sup>1</sup>		C	↑		F <sup>9</sup>			
	III			A <sup>14</sup>	B <sub>4</sub>	C	↑					
	IV			a <sup>2</sup>		CF <sup>1</sup>	↑	{D <sup>1</sup>	E <sup>1</sup> F <sup>9</sup>			
						{D <sup>1</sup>		E	F <sup>8</sup>			
161	I			A <sup>19</sup>	B <sup>2</sup>	C	↑					
	II			a <sup>1</sup>		C	↑		F <sup>1</sup>	G <sup>3</sup>		
	III			a <sup>1</sup>		C	↑	D <sup>9</sup>	E <sup>9</sup>	{F <sup>4</sup>	G <sup>6</sup>	
	IV			a <sup>1</sup>		C	↑			G <sup>5</sup>	G <sup>2</sup>	
162		D <sup>6</sup>	E <sup>6</sup>	F <sup>1</sup>		A <sup>11</sup>		.....	II	.....	II	.....
						A <sup>1</sup>	B <sup>3</sup>	C	↑			
163				{a <sup>1</sup>	F <sub>6</sub> <sup>9</sup>	C	↑				G <sup>3</sup>	
164	I			A <sup>5</sup>		C	↑					
	II			{[a <sup>1</sup> ]	F <sup>9</sup>	C	↑		T <sup>4</sup>	T <sup>4</sup>	G <sup>3</sup>	
165	I	*D <sup>4</sup>	E <sup>4</sup>	F <sup>9</sup>	A <sup>8</sup>		↑				G <sup>1</sup>	
	II				A <sup>10</sup>						G <sup>II</sup>	
167	I			a <sup>5</sup>				D	E	F <sup>9</sup>		
	II		W*	A <sup>10</sup>	B <sup>3</sup>	C	↑				G <sup>II</sup>	
	III			a <sup>1</sup>	B <sup>3</sup>	C						

<sup>1</sup> H-I následuje. Mezi K a ↓ je vložen IV. dějový sled.

L	M	J	I	N	K	↓	Pr	Rs	°	L	Q	Ex	T	U	W*		
	H <sup>2</sup>		I <sup>2</sup>		K <sup>1</sup>	↓										151	
	H <sup>2</sup>		I <sup>2</sup>		K <sup>1</sup>	↓										152	
	H <sup>3</sup>		I <sup>3</sup>				X							U	w <sup>0</sup> ↓ X	153	
	H <sup>3</sup>		I <sup>3</sup>		K <sup>4</sup>										W*	154	
					K <sup>2</sup>	↓										I-II	155
					I <sup>5</sup>	K <sup>4</sup>										III	
	H <sup>1</sup>	J <sup>1</sup>	I <sup>1</sup>		K					L	G	Ex		U	w*	X	IV
					K <sup>4</sup>											I	156
					K <sup>2</sup>	↓								UU	w <sup>1</sup>	II	
L	M		N											{U	w*	III	
					K <sup>4</sup>											I	159
					K <sup>4</sup>	↓	Pr <sup>1</sup>	Rs <sup>1</sup>								II	
					K <sup>IX</sup>												
					K <sup>4</sup>	↓	Pr <sup>1</sup>	Rs <sup>1 1)</sup>								III	
					K <sup>8</sup>	↓	Pr <sup>1</sup>	Rs <sup>2</sup>								IV	
	H <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>		K <sup>4</sup>	↓										I	161
	H <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>		K <sup>9</sup>											II	
					I <sup>5</sup>	K <sup>4</sup>										III	
	H <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>												W*	IV	
...	H <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>		K <sup>8</sup>	↓										W*	162
	H <sup>1</sup>		I <sup>1</sup>		K <sup>1</sup>	↓											
					I <sup>5</sup>										T <sup>4</sup>	W*	↓
															W*		163
					K <sup>7</sup>	↓										I	164
					I <sup>5</sup>										W*	↓	II
															W*		I
										T <sup>2</sup>	Q					II	165
					K <sup>6</sup>					T..U					W*		I
																II	167
	M		N												W*	↓	III

Rozepsali jsme polovinu našeho materiálu. Stojíme před otázkou: je třeba vypisovat i druhou polovinu? Čtenář nám uvěří, že nový materiál nepřináší nic nového a odborník se o tom přesvědčí, když bude pokračovat v analýze sám.

#### Poznámky k jednotlivým schématům

93. Tato pohádka je dosti složitá. Uvedeme její plnou analýzu.

I. Car, carevna, syn ( $\alpha$ ). Stájník upozorňuje (§): narodí se sestra, bude to strašlivá čarodějnice, sní otce a matku a každého, kdo jim podléhá ( $A^{XVII}$ , hrozba kanibalismu mezi příbuznými). Ivan prosí o dovolení jít na procházku a prchá ( $B^3$ ), utíká ( $\uparrow$ ), potkává dvě staré švadleny: „Už brzy zpřelámeme skříňku jehel a vyšijeme skříňku nití, a pak hned si pro nás přijde smrt“ (bezvýhodná situace bez prosby –  $d^7$ ). Hrdina pro ně nemůže nic udělat ( $E_{neg}$ ). Ony mu nic nedají ( $F_{neg}$ ). Totéž se děje s Vertodubem, který vyvrací poslední duby, a s Vertogorem, který vyvrací poslední hory. Ivan přichází k Sluncově sestře.

II. Ivan teskní (§). Sluncova sestra se ho třikrát vyptává ( $\epsilon^3 - \zeta^3$ )  $\times$  ( $2 + 1$ ). Táhne ho to domů ( $a^6$ ), ona ho pouští ( $B^3$ ), dává mu kartáč, hřeben a dvě omlazující jablka ( $F^1$ ). Ivan odchází ( $\uparrow$ ). Nové setkání s Vertogorem, Vertodubem a švadlenami. Ivan jim dává kartáč, hřeben a jablka (kartáč – nové hory, nový život pro Vertogora, hřeben – nové duby, jablka – mládí stařenkám; prokázání služby –  $E^7$ ). Stařenky mu dávají šáteček ( $F^1$ ). Ivan přichází domů.

III. Sestra: zahraj na gusle (úskočné přemlouvání –  $\eta^1$ ). Myši upozorňují (§): šla si brousit zuby ( $A^{XVII}$ ). Ivan se nedá oklamat ( $\vartheta^3_{neg}$ ), utíká ( $\uparrow$ ). Čarodějnice ho dohání (pronásledování –  $Pr^1$ ). Věrtodub staví duby, Věrtogor hory, šáteček se mění v jezero (záchrana pomocí překážek –  $Rs^2$ ). Ivan přichází k Sluncově sestře. Dračice: ať Ivan carevič jde na váhu, kdo koho převáží ( $H^4$ ). Ivan vítězí ( $I^4$ ). Ivan navždy zůstává u Sluncovy sestry (rudimentární forma sňatku –  $w^*$ ). Na rozdíl od kánonu pronásledování a záchrana předcházejí před bojem a vítězstvím.

94. „Volha a Vazuza“ – pohádka jiné skupiny.

97. Stejná výstavba jako u pohádky č. 95. Druhý sled chybí.

99. Totéž.

101. I = 100 I.

102. = 95.

104. II. Složitější případ. Dívka má divotvornou panenku ( $\alpha$ ). Jde do města, nastěhuje se ke stařence (nepoznaný příchod –  $^0$ ). Stařenka jí nakoupí len ( $F^4$ ), z něhož dívka přede neobyčejnou tenkou přízi (viz níže). Panenka jí za noc zhotoví tkalcovský stav ( $F^3$ ). Dívka tká neobyčejné plátno (viz níže). Stařenka je nese k carovi (§). Car dá příkaz, aby ta, která předla a tkala, ušila košilky (úkol, M). Dívka šije košilky (spl-

nění, N). Car posílá pro dívku (§), svatba a Vasilisin nástup na trůn ( $W^*$ ). Tento případ není na první pohled zcela jasný. Je však zřejmé, že předení, tkaní a šití jsou ztrojením jediného prvku. Šití je řešení carova úkolu. Že rozkaz šít košilky je skutečně těžkým úkolem, vidíme kromě jiného na tom, že nikdo je nechce šít, a tehdy car prohlašuje prostřednictvím stařenky: „Když jsi uměla upříst a utkat takové plátno, ušij z něj také košilky.“ Předení a tkaní je tedy také řešení úkolu, ale jeho uložení je vypuštěno. To je případ předběžného řešení ( $*N$ ). Nejprve je řešení a pak teprve úkol. Je to patrné i z dívčiných slov: „Věděla jsem, že ta práce nemine mé ruce.“ Dívka úkol předvídá. Koupení lnu a zhotovení tkalcovského stavu patří k předání kouzelného prostředku. Je sice pravda, že na lnu není nic kouzelného, je však prostředkem ke splnění úkolu. Tkalcovský stav má už spíš kouzelný charakter. Třetí úkol je splněn bez předběžného obdržení jakýchkoliv prostředků, lze však předpokládat, že je zde vynecháno předání nějaké (např. velice tenké aj.) jehly. Nadto v tomto dějovém sledu jako by chyběla expozice. Celý děj však vychází ze situace, že car nemá ženu. Slovy se o ní nemluví, ale všechny činy Vasilisy jsou diktovány touto situací. Vasilisa má dar předvídání, a koupení lnu atd. je způsobeno jejím směřováním k carovi, budoucímu ženičovi. Jestliže si tento prvek označíme značkou  $a^1$ , pak schéma bude následující:

$$[a^1] \left\{ \begin{array}{l} F^3 - * N \\ F^4 - * N \\ M - N \end{array} \right\} W^*$$

105. II.  $D^8 - E^8$  je podmíněně označení boje s kobyloou. Zkrocení koně není obvykle funkcí (viz příloha I, č. 88), zde je ho použito jako D, připravující F, tj. předání hřebců pomocníků.

114. Bratr zve sestru na lože. Podmíněně označení Pr bez uvedení druhu. Činnost panenek, za jejichž zpěvu se dívka hrouží do země, je podmíněně označena  $Rs^4$  (záchrana pomocí ukrytí).

123. Tato pohádka je podrobena analýze výše. Do schématu není zařazena, protože kdybychom řadili do schématu pohádky s H-I a M-N v jednom dějovém sledu, příliš bychom si schéma zkomplikovali a bylo by těžké se v něm na první pohled vyznat.

125. Do schématu nejsou zařazeny dvě nevýznamné epizody; prvky Pr-Rs jsou značně propleteny a nepatří k žádnému druhu.

127. Složitější případ. Kupcova dcera je carovou nevěstou ( $\alpha$ , rozvedené epicky). Jede ke králi ( $\beta^3$ ). Služka uspi nevěstu ( $\eta^2 - \vartheta^2$ ) a vypíchne jí oči ( $A^6$ ). Nepoznaný příchod, dívka je u pastýře ( $^0$ ). Nevěsta prosí pastýře, aby jí nakoupil hedvábí a samet a vyšívá překrásnou korunu ( $F_4^3$ ), s jejíž pomocí získá zpět své oči ( $K^3$ ). Během noci se dívka náhle

probouzí v paláci (T<sup>2</sup>). Car vidí palác a zve dívku na návštěvu (§). Služka poroučí strážím, aby ji ubičovaly (Pr<sup>6</sup> – splnění je asimilováno s A<sup>13</sup>, rozkaz přinést srdce). Stařec pochová pozůstatky, vyroste z nich zahrada (Rs<sup>6</sup> – prostřednictvím transformace). Služka, která se stala carevnou, rozkáže zahradu vykácet (Pr<sup>6</sup>). Zahrada zkamení (Rs<sup>6</sup>). Objevuje se chlapec (ex machina) a vyláká na carevně srdce pomocí hořkého pláče (K<sup>3</sup> = Rs). Dívka se náhle objevuje (text není zcela jasný, v každém případě K<sup>9</sup>). Následuje poznání (Q) a odhalení škůdce (Ex) – nevěsta všechno vypravuje. Trest, svatba. – Poslední ze tří pronásledování se asimilovalo s A<sup>13</sup>-K<sup>3</sup>.

137. IV. Dějový sled obsahuje jak H-I, tak M-N podle schématu:

$$a^1 C [H^1-I^{17}] \times 3 \begin{Bmatrix} M-N-W* \\ M-N U w^2 \end{Bmatrix}$$

a<sup>1</sup> se zde asimilovalo s A<sup>16</sup>. Hrdina si hrozbami vynucuje carovu dceru, jako to obvykle dělá drak.

150. Složitější případ, uvedeme ho celý.

I. Mužik a tři synové (α). Starší odchází ke kupci do služby jako nádeník, ale nevydrží tam a vrací se. Na tento motiv z denního života lze pohlížet jako na deformaci služby u Jagy. Srovnej službu Pravdy u kupce aj. Označujeme – D E bez uvedení druhu. Mladší syn se zachraňuje chytrostí (E – uspaný kohout). Nádeník ukazuje svou sílu na býkovi (X). Kupec se nádeníka bojí (mot.). Kupec předstírá, že se mu ztratila kráva (a<sup>6</sup>), posílá nádeníka (B<sup>2</sup>), který odchází (C ↑), uloví medvěda (K<sup>7</sup>) a vrací se (↓).

II. Kupec se bojí ještě víc (mot.), posílá nádeníka pro peníze, které prý dal čertům (a<sup>5</sup>B<sup>3</sup>); ten odchází (C ↑). Trojí soutěž s čerty (H<sup>2</sup>-I<sup>2</sup>). Získá hodně peněz (K<sup>1</sup>, s detaily), návrat (↓). Kupec se ženou prechází před nádeníkem, ten je obratně pronásleduje. (Humoristická inverze: neprchá hrdina, nýbrž škůdce, hrdina pronásleduje; Rs-Pr). Nádeník zabíjí kupce (U), bere si jeho majetek (w<sup>0</sup>).

Tato pohádka, ve svém celku zachovávající výstavbu kouzelných pohádek, nemůže být vysvětlena bez použití materiálu pohádek jiných skupin.

Ostatní případy nejsou zvlášť komplikované, ačkoliv o jednotlivých detailech by se dalo říci mnoho.

## PŘÍLOHA IV

### SEZNAM ZNAČEK A ZKRATEK

(Proppův systém označování jednotlivých elementů pohádky písmeny a jinými znaménky není právě urovnaný, a nadto je přirozeně závislý na azbuce. Přejali jsme proto plně způsob značení z anglického překladu Lawrence Scotta (Morphology of the Folktale, International Journal of American Linguistics 24, 1958, č. 4, část III). Proppův systém je zcela zachován, jde o jeho „překlad“, nikoli revizi. M. Č., M. P.)

#### Přípravná část

α	– výchozí situace
β <sup>1</sup>	– odloučení starších
β <sup>2</sup>	– smrt starších
β <sup>3</sup>	– odloučení mladších
γ <sup>1</sup>	– zákaz
γ <sup>2</sup>	– příkaz
δ <sup>1</sup>	– porušení zákazu
δ <sup>2</sup>	– splnění příkazu
ε <sup>1</sup>	– vyzvídání škůdce o hrdinovi
ε <sup>2</sup>	– vyzvídání hrdiny o škůdci
ζ <sup>1</sup>	– škůdce dostává informace o hrdinovi
ζ <sup>2</sup>	– hrdina dostává informace o škůdci
η <sup>1</sup>	– úskočné přemlouvání škůdce
η <sup>2</sup>	– použití kouzelných prostředků ze strany škůdce
η <sup>3</sup>	– jiné formy úskoku
ϑ <sup>1</sup>	– hrdina reaguje na návrhy škůdce
ϑ <sup>2</sup>	– hrdina mechanicky podléhá působení kouzelného prostředku
ϑ <sup>3</sup>	– hrdina podléhá nebo reaguje mechanicky na úskok škůdce
λ	– předběžné neštěstí způsobené úskočnou domluvou

#### A Škůdcovství

A <sup>1</sup>	– únos člověka
A <sup>2</sup>	– odcizení kouzelného prostředku nebo pomocníka
A <sup>II</sup>	– násilné odnětí kouzelného pomocníka
A <sup>3</sup>	– zničení úrody

- A<sup>4</sup> – odcizení světla  
 A<sup>5</sup> – únos nebo loupež v různých formách  
 A<sup>6</sup> – ublížení na těle  
 A<sup>7</sup> – způsobení zmizení  
 A<sup>VII</sup> – zapomenutí na nevěstu  
 A<sup>8</sup> – lákání nebo vyžadování oběti  
 A<sup>9</sup> – vyhnání  
 A<sup>10</sup> – vypuštění na vodu  
 A<sup>11</sup> – začarování, přeměnění  
 A<sup>12</sup> – záměna  
 A<sup>13</sup> – rozkaz zabít  
 A<sup>14</sup> – zabití  
 A<sup>15</sup> – uvěznění  
 A<sup>16</sup> – vyhrožování násilným sňatkem  
 A<sup>XVI</sup> – totéž mezi příbuznými  
 A<sup>17</sup> – vyhrožování kanibalismem  
 A<sup>XVII</sup> – totéž mezi příbuznými  
 A<sup>18</sup> – vampýrství (nemoc)  
 A<sup>19</sup> – vyhlášení války  
 a *Nedostatek*  
 a<sup>1</sup> – nevěsty, člověka  
 a<sup>2</sup> – pomocníka nebo kouzelného prostředku  
 a<sup>3</sup> – exotických předmětů nebo bytostí  
 a<sup>4</sup> – vejce se smrtí (s láskou)  
 a<sup>5</sup> – peněz, prostředků k existenci  
 a<sup>6</sup> – v jiných formách
- B *Spojovací moment*  
 B<sup>1</sup> – výzva  
 B<sup>2</sup> – odeslání  
 B<sup>3</sup> – opuštění domova  
 B<sup>4</sup> – sdělení neštěstí různou formou  
 B<sup>5</sup> – odvezení  
 B<sup>6</sup> – propuštění a ušetření  
 B<sup>7</sup> – smutná píseň
- C *Začátek protiakce*  
 ↑ *Odchod hrdiny z domova*
- D *První funkce dárce*  
 D<sup>1</sup> – zkoušky  
 D<sup>2</sup> – pozdrav, vypytování

- D<sup>3</sup> – prosba o předsmrtnou nebo záhrobní službu  
 D<sup>4</sup> – prosba zajatce o osvobození  
 \*D<sup>4</sup> – totéž s předběžným zjetím dárce  
 D<sup>5</sup> – prosba o ušetření  
 D<sup>6</sup> – prosba o rozdělení  
 d<sup>6</sup> – spor bez vyslovení prosby o rozdělení  
 D<sup>7</sup> – jiné prosby  
 \*D<sup>7</sup> – totéž s předběžným přivedením žadatele do bezvýhodné situace  
 d<sup>7</sup> – bezvýhodná situace dárce bez vyslovení prosby: možnost prokázat službu  
 D<sup>8</sup> – pokus o zahubení  
 D<sup>9</sup> – rvačka s nepřátelským dárce  
 D<sup>10</sup> – nabídnutí kouzelného prostředku na výměnu
- E *Reakce hrdiny*  
 E<sup>1</sup> – splnění zkoušky  
 E<sup>2</sup> – zdvořilá odpověď  
 E<sup>3</sup> – služba mrtvému  
 E<sup>4</sup> – propuštění zajatce  
 E<sup>5</sup> – ušetření prosícího  
 E<sup>6</sup> – podělení soupeřů  
 E<sup>VI</sup> – oklamání soupeřů  
 E<sup>7</sup> – prokázání různých jiných služeb nebo vyplnění proseb  
 E<sup>8</sup> – pokus o zahubení je odvrácen apod.  
 E<sup>9</sup> – vítězství ve rvačce  
 E<sup>10</sup> – oklamání při výměně
- F *Obdržení kouzelného prostředku*  
 F<sup>1</sup> – prostředek je předán  
 f<sup>1</sup> – dar materiální hodnoty  
 F<sup>2</sup> – prostředek je ukázán, zhotoven  
 F<sup>3</sup> – prostředek se prodává nebo kupuje  
 F<sup>4</sup> – prostředek se vyrábí na objednávku  
 F<sup>5</sup> – prostředek je nalezen  
 F<sup>6</sup> – prostředek se objevuje sám od sebe  
 F<sup>VI</sup> – prostředek vyrůstá ze země  
 F<sup>6</sup> – setkání s pomocníkem, nabízejícím služby  
 F<sup>7</sup> – prostředek je sněden nebo vypit  
 F<sup>8</sup> – prostředek je odcizen  
 F<sup>9</sup> – různé postavy samy nabízejí své služby, dávají se k dispozici

G	<i>Přemístění na určené místo</i>
G <sup>1</sup>	– let
G <sup>2</sup>	– jízda, přenesení
G <sup>3</sup>	– hrdina je veden
G <sup>4</sup>	– hrdinovi je ukázána cesta
G <sup>5</sup>	– hrdina používá nepohyblivých spojovacích prostředků
G <sup>6</sup>	– cestu ukazují krvavé stopy
H	<i>Boj se škůdcem</i>
H <sup>1</sup>	– otevřený boj
H <sup>2</sup>	– soutěž
H <sup>3</sup>	– hra v karty
H <sup>4</sup>	– vážení
I	<i>Vítězství nad škůdcem</i>
I <sup>1</sup>	– vítězství v boji
I <sup>2</sup>	– vítězství v soutěži
I <sup>3</sup>	– výhra v kartách
I <sup>4</sup>	– převaha při vážení
I <sup>5</sup>	– zabití nepřítele bez boje
I <sup>6</sup>	– vyhnání nepřítele
J	<i>Označení hrdiny</i>
J <sup>1</sup>	– označení je naneseno na tělo
J <sup>2</sup>	– hrdina dostává prsten nebo šátek
K	<i>Likvidace neštěstí nebo nedostatku</i>
K <sup>1</sup>	– bezprostřední dobytí za použití síly nebo chytrosti
K <sup>1</sup>	– totéž, jedna postava přinutí druhou zmocnit se kořisti
K <sup>2</sup>	– dobytí kořisti je uskutečněno několika postavami najednou
K <sup>3</sup>	– kořist se získává pomocí návnad
K <sup>4</sup>	– likvidace neštěstí je bezprostředním výsledkem předcházejících akcí
K <sup>5</sup>	– neštěstí se okamžitě likviduje pomocí kouzelného prostředku
K <sup>6</sup>	– bída se likviduje pomocí kouzelného prostředku
K <sup>7</sup>	– ulovení
K <sup>8</sup>	– vysvobození začarované postavy
K <sup>9</sup>	– oživení
K <sup>IX</sup>	– totéž s předchozím získáním živé vody
K <sup>10</sup>	– osvobození ze zajetí

KF	– likvidace ve formě F, tj.: 1) KF <sup>1</sup> – objekt hledání se předává 2) KF <sup>2</sup> – objekt hledání se ukazuje atd.
----	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

↓ *Návrat hrdiny*

Pr	<i>Pronásledování hrdiny</i>
Pr <sup>1</sup>	– let vzduchem
Pr <sup>2</sup>	– vyžadování viníka
Pr <sup>3</sup>	– pronásledování s řadou přeměn ve zvířata
Pr <sup>4</sup>	– pronásledování s přeměnou v lákavé předměty
Pr <sup>5</sup>	– pokus o spolknutí hrdiny
Pr <sup>6</sup>	– pokus zabít hrdinu
Pr <sup>7</sup>	– pokus o přehryzní stromu

Rs	<i>Záchrana hrdiny</i>
Rs <sup>1</sup>	– bleskový útěk
Rs <sup>2</sup>	– házení hřebenu aj.
Rs <sup>3</sup>	– útěk s přeměnou v kostel apod.
Rs <sup>4</sup>	– útěk se skrýváním prchajícího
Rs <sup>5</sup>	– skrývání u kovářů
Rs <sup>6</sup>	– řada přeměn ve zvířata, rostliny, kameny
Rs <sup>7</sup>	– odvrácení působnosti lákavých předmětů
Rs <sup>8</sup>	– záchrana před spolknutím
Rs <sup>9</sup>	– záchrana před zabitím
Rs <sup>10</sup>	– skok na jiný strom

0 *Nepoznaný příchod*

L *Nároky nepravého hrdiny*

M *Těžký úkol*

N *Řešení, splnění úkolu*

\*N *Předběžné řešení*

Q *Poznání hrdiny*

Ex *Odhalení nepravého hrdiny*



- T *Transfigurace*  
T<sup>1</sup> – nový zevnějšek  
T<sup>2</sup> – postavení paláce  
T<sup>3</sup> – nový oděv  
T<sup>4</sup> – humoristické a racionalizované formy
- U *Potrestání nepravého hrdiny nebo škůdce*
- W\* *Svatba a nastoupení na trůn*  
W\* – svatba  
W\* – nastoupení na trůn  
w<sup>1</sup> – slíbené manželství  
w<sup>2</sup> – obnovené manželství  
w<sub>0</sub> – peněžní odměna a jiné formy obohacení při rozuzlení
- X *Nejasné nebo přejaté prvky*  
< *Rozloučení u ukazatele cesty*  
Y *Předání signalizačního předmětu*
- mot. *Motivace*  
pos. *Kladný průběh funkce*  
neg. *Záporný průběh funkce*  
§ *Spojky*  
∴ *Totéž – při ztrojeních*

- T *Transfigurace*  
T<sup>1</sup> – nový zevnějšek  
T<sup>2</sup> – postavení paláce  
T<sup>3</sup> – nový oděv  
T<sup>4</sup> – humoristické a racionalizované formy
- U *Potrestání nepravého hrdiny nebo škůdce*
- W\* *Svatba a nastoupení na trůn*  
W\* – svatba  
W\* – nastoupení na trůn  
w<sup>1</sup> – slíbené manželství  
w<sup>2</sup> – obnovené manželství  
w<sub>0</sub> – peněžní odměna a jiné formy obohacení při rozuzlení
- X *Nejasné nebo přejaté prvky*  
< *Rozloučení u ukazatele cesty*  
Y *Předání signalizačního předmětu*
- mot. *Motivace*  
pos. *Kladný průběh funkce*  
neg. *Záporný průběh funkce*  
§ *Spojky*  
∴ *Totéž – při ztrojeních*

---

# Transformace kouzelných pohádek

---

## I

Výzkum pohádek je v mnoha ohledech obdobný výzkumu organických útvarů v přírodě. Stejně jako přírodovědec se folklorista zabývá druhy a odrůdami jevů, jež jsou svou podstatou shodné. Darwinovu otázku „původu druhů“ si můžeme položit i ve svém vlastním oboru. Jak shody mezi jevy přírodními, tak shody mezi jevy, jimiž se zabýváme my, nejsou vysvětlitelné přímo, s přesnou objektivitou a absolutní přesvědčivostí. V obou případech shoda mezi jevy představuje samostatný problém. Můžeme k němu přistupovat dvojím způsobem: buď se vnitřní shoda dvou jevů, zvnějška nespojených a nespojitelných, nedá odvodit z nějakého společného genetického východiska (teorie samostatného vzniku druhů), anebo je tato morfologická shoda výsledkem jistého genetického sepětí (teorie původu druhů z metamorfóz a transformací, daných těmi či oněmi příčinami).

Máme-li řešit takovou otázku, musíme nejprve objasnit povahu shod mezi pohádkami. Tyto shody se až doposud vždy vymezovaly na základě syžetu a jeho variant. Taková metoda je přijatelná jen tehdy, stojíme-li na stanovisku samostatného vzniku druhů. Zastánci této metody nesrovnávají syžety navzájem a takové srovnání pokládají za nemožné nebo přinejmenším chybné.<sup>1</sup> Aniž bychom popírali užitečnost studia syžetů a srovnávání výlučně z hlediska syžetových shod, můžeme postavit do popředí i jinou metodu, jinou jednotku srovnání. Pohádky lze srovnávat z hlediska kompozice nebo struktury, přičemž se shody objeví ve zcela jiném světle.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Před takovou „chybou“ varuje Aarne, *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung*, Folklore Fellows Communications č. 13, 1913.

<sup>2</sup> Této otázce je věnována má práce *Morfologija skazki*, která právě vychází v edici *Voprosy poetiki*. Poznámka o tom v publikaci *Obzor rabot Skazočnoj komissii Geografičeskogo občestva za 1926 g.* (Viz zde str. 9–128.)

Lze prokázat, že postavy kouzelných pohádek, jakkoli rozmanité svou podobou, stářím, pohlavím, okruhem zájmů, jmény a jinými statickými příznaky, *konají* v průběhu děje vždy totéž. Tím je vymezen vztah stálých veličin k veličinám proměnlivým. Funkce jednajících osob představují veličiny stálé, všechno ostatní se může měnit. Příklad:

1. Car posílá Ivana pro carskou dceru. Ivan se vydává na cestu.
2. Car posílá Ivana pro exotický předmět. Ivan se vydává na cestu.
3. Sestra posílá bratra pro lék. Bratr se vydává na cestu.
4. Macecha posílá nevlastní dceru pro oheň. Nevlastní dcera se vydává na cestu.
5. Kovář posílá čeledína hledat krávu. Čeledín se vydává na cestu.

Atd.  
*Odeslání a odchod za účelem hledání* představují stálé veličiny. Postavy toho, kdo odesílá, a toho, kdo se vydává na cestu, jakož i motivace odeslání aj. jsou veličiny proměnné. A stejně i dále jednotlivé etapy hledání, překážky aj. se opět mohou shodovat co do podstaty, aniž by se krylo jejich zformování v konkrétní obrazy. Funkce jednajících osob je možné vyčlenit. V kouzelných pohádkách je jich 31. V každé pohádce nemusí být všechny funkce, nepřítomnost jedněch však nemá vliv na pořadí, v jakém za sebou následují funkce zbývající. Jejich souhrn vytváří jediný systém, jedinou kompozici. Tento systém je mimořádně stabilní a rozšířený. Badatel získává možnost naprosto přesně prokázat, že např. staroegyptská pohádka o dvou bratřích, pohádka o ptáku Ohniváku, pohádka o Mrázíkovi, o rybáři a o rybcích, a také řada mýtů připouštějí společnou koncepci. Potvrzuje to i analýza detailů. 31 funkcí samo o sobě systém nevyčerpává. Motiv jako „baba Jaga dává Ivanovi koně“ se skládá ze čtyř elementů, z nich jen jediný reprezentuje funkci; tři zbylé mají charakter statický. Všechny elementů, všech součástí zná pohádka asi 150. Každému z nich může být přidělena rubrika se záhlavím podle významu elementu pro průběh děje. Tak v uvedeném příkladu představuje baba Jaga postavu dávající, slovo „dává“ vyjadřuje moment vybavení kouzelným prostředkem, Ivan je obdarovávaná postava a kůň je dar. Jestliže vypíšeme záhlaví pro všech 150 elementů kouzelné pohádky ve stejném pořadí, v jakém jsou uváděny v pohádce samé, pak do takové tabulky lze vepsat všechny kouzelné pohádky, a naopak: všechno, co se sem dá vepsat, je kouzelná pohádka, a vše, co se nedá vepsat, kouzelná pohádka není – je to např. pohádka jiné formace, jiného druhu. Každá rubrika představuje jednu součást (sostavná část) pohádky; čtení tabulky ve směru vertikály nám dá řadu základních a řadu odvozených forem této součásti.

Formy jedné součásti mohou být předmětem srovnávacího studia. V zoologii by tomu odpovídalo srovnávání obratlů s obratli, chrupu

s chrupem atd. Mezi organickými útvary a pohádkou je však jeden velký rozdíl, který usnadňuje naši úlohu. Jestliže tam změna jedné součásti nebo jednoho příznaku musí vést ke změně příznaků ostatních, může se v pohádce každá její součást proměňovat nezávisle na jiných částech. Tento jev zaznamenali mnozí badatelé, dosud se však nikdo nepokusil vyvodit z něho všechny metodologické i jiné závěry.<sup>3</sup> Tak např. Krohn, jakkoli souhlasí se Spiessem v záležitosti přemístitelnosti součástí pohádky, přece pokládá za nutné zkoumat pohádku v celých výtvorech, nikoli po částech, aniž by přitom pro svou pozici (jež je charakteristická pro představitele finské školy) uváděl závažné důvody. My naopak z předchozího uzavíráme, že je možné zkoumat součásti pohádky nezávisle na tom, k jakému syžetu patří. Studium rubrik ve směru vertikály odhaluje normy, způsoby transformací. Co platí pro každý element o sobě, prokáže platnost i pro celé útvary; to je důsledek mechanického spojování součástí v pohádce.

## II

Tato práce si neklade za úkol otázku vyčerpat. Můžeme předložit jen jisté základní směrnice, které se posléze mohou stát základem širšího teoretického bádání.

Ale i ve zkráceném výkladu musíme, dříve než přikročíme k transformacím, stanovit kritéria umožňující rozlišit základní formy od odvozených.

Tato kritéria mohou být dvojí: dají se vyjádřit jednak v jistých obecných principech, jednak v jistých dílčích pravidlech.

Především tedy obecné principy.

Při jejich stanovení se musíme na pohádku dívat v souvislosti s jejím *okolím*, s oním prostředím, v němž se vytvořila a v němž trvá. Největší význam tu pro nás bude mít každodenní život a náboženství v širším slova smyslu. Příčiny transformací jsou často vně pohádky, a bez zapojení materiálu z jejího okolí se její evoluce nedá pochopit.

<sup>3</sup> Srov. F. Panzer, *Märchen, Sage und Dichtung*, München 1905: „Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit, die das schillernde Bild aus deutlich abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben um so leichter auswechselbar, die einzelnen Motiven können um so leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist.“ Zde se zřetelně odmítá teorie stabilních kombinací nebo ustálených spojení. Touž myšlenku vyjádřil ještě reliéfněji a detailněji K. Spiess, *Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig-Berlin 1917. Srov. též K. Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo 1926.

Základní formy jsou ty, které jsou spjaty se vznikem pohádky. Pohádka, jak ani jinak nemůže být, se rodí ze života. Pokud však jde o kouzelnou pohádku, ta plynutí skutečného života odráží jen velice slabě. Vše, co do ní přichází ze skutečnosti, má povahu druhotného utváření. Abychom přišli na to, odkud se pohádka bere, musíme pro srovnání uvádět široký kulturní materiál z minulosti.

Tedy se ukáže, že formy, které jsme z různých příčin určili jako základní, jsou zřetelně spjaty s dávnými náboženskými představami. Lze vyslovit následující předpoklad: pokud táž forma vystupuje v náboženské památce a v pohádce, pak náboženská forma je prvotní a pohádková forma odvozená. Platí to zvláště pro náboženství archaická. Každý archaický, dnes už neživý náboženský jev je starobylejší než jeho umělecké využití v současné pohádce. Prokázat to na tomto místě samozřejmě není možné. Ani obecně nemůže být závislost tohoto druhu dokázána, můžeme ji toliko ukázat, předvést na širokém materiálu. To je prvý obecný princip, který požaduje ještě další rozvedení. Druhý princip lze formulovat následujícím způsobem: existuje-li též element ve dvou odrůdách, z nichž jedna se odvozuje z náboženství a druhá z denního života, pak náboženská forma je prvotní a ta, jež vychází z denního života, je druhotná.

Při využití těchto principů je nicméně nutno zachovat jistou opatrnost. Udělali bychom chybu, kdybychom chtěli všechny základní formy odvodit z náboženství a všechny druhotné z všedního života. Máme-li se vyvarovat takových chyb, musíme poněkud širě objasnit metody srovnávacího studia pohádky a náboženství, pohádky a životní reality.

Ve vztazích pohádky k náboženství můžeme rozlišit několik typů. První typ vztahu je přímá genetická závislost, která je v některých případech dokonale zřejmá, v jiných vyžaduje speciálního historického zkoumání. Tak např. vyskytuje-li se v náboženstvích i v pohádkách drak, dostal se do pohádky z náboženství, nikoli naopak.

Existence tohoto spojení nicméně není nezbytná, a to dokonce i při značně veliké shodě. Je pravděpodobná pouze tehdy, když máme před sebou materiál pocházející přímo z kultu, z rituálu. Takový druh materiálu musíme odlišovat od náboženského materiálu epického. V prvním případě můžeme uvažovat o přímém příbuzenství po sestupné linii, jaké odpovídá vztahu mezi rodiči a dětmi; v případě druhém smíme mluvit pouze o příbuzenství paralelním, neboli, abychom pokračovali v analogii, o příbuznosti sourozenecké. Například příběh Samsona a Dalily nemůžeme pokládat za prototyp pohádky: jak pohádka, která se s ním shoduje, tak starozákonní text mohou pocházet ze společného zdroje.

I materiál pocházející z oblasti kultu lze ovšem označit za prvotní vždy jen s jistou opatrností. Přesto existují případy, kdy si tím můžeme být jisti zcela bezpečně. Vpravdě přitom nezáleží ani tak na památce samé,

jako na představách, které se v ní odrážejí a zároveň tvoří základnu pohádky. Na představy však můžeme usuzovat právě jen podle památek. K takovým pramenům pohádky patří např. folkloristicky dosud málo zkoumaná Rgvéda. Jestliže platí, že pohádka pracuje asi se 150 součástmi, pak nejméně 60 z nich je obsaženo už tady. Sice nikoli v epickém, nýbrž v lyrickém využití, ale na druhé straně nesmíme zapomínat, že tu běží o hymny kněží, nikoli prostého lidu. Není pochyb, že lid – pastýři a rolníci – traktoval motivy této lyriky epicky. Oslavuje-li hymnus Indru jako vítěze nad drakem (detaily přitom někdy přesně souhlasí s pohádkou), pak si lid pravděpodobně nějakou formou o Indrově vítězství nad drakem vyprávěl.

Ověříme si to na konkrétnějším příkladě. V citovaném hymnu snadno rozpoznáme babu Jagu a její chaloupku:

*„Paní lesa, paní lesa, kam jsi se poděla? Proč ses přestala ptát na vesnici? Snad se nebojíš?*

*Když se rozléhá hlasitý křik a štěbetání ptáků, paní lesa si připadá jako kníže, jenž se projíždí za zvuku kymvalů.*

*Tehdy to vypadá, že se tam pasou krávy. Tehdy si pomyslíš, že se tam zjevila chaloupka. Cosi tam skřípe navečer jak vesnický vůz.*

*To je paní lesa.*

*Kdosi tam zavolal krávu. Kdosi tam poráží les. Kdosi tam vykřikl.*

*Tak se to zdá tomu, kdo nocuje u lesní paní.*

*Paní lesa nikomu neublíží, když ji člověk sám neohroží. Pojíš sladkých plodů a uléháš v pokoji, jak se ti zlíbí.*

*Tu která voní bylinami, tu která neseje, a přec má vždy dostatek, matku divé zvěře, paní lesa opěvám.“*

Z pohádkových elementů tu rozpoznáváme lesní chaloupku, výčitku spojenou s vyptáváním (v pohádce vystupuje v obrácené formě), pohostinný nocleh (nakrmila, napojila, k spánku uložila), poukaz k možnému nepřátelství paní lesa a k tomu, že je to matka divé zvěře (v pohádce Jaga zvířata svolává); chybějí kuří nožky u chaloupky, celá vnější podoba paní lesa aj. Mimořádně zajímavá je shoda v jednom drobném detailu: nocležníkovi lesní chaloupky se zdá, že se poblíž kácí les. V Afanasjevově sbírce pohádek (č. 99) otec nechá dcerušku doma a k oknu přiváže poleno. Poleno bouchá a holčička si říká: „To můj tatíček kácí v lese.“

Všechny tyto shody jsou tím spíš nenáhodné, že nejsou ojedinělé. Jsou to jen některé z velice četných a přesných shod mezi pohádkou a Rgvédou.

Uvedená paralela nemůže být ovšem vyložena jako důkaz, že naše Jaga má východisko v Rgvédě. Má pouze zdůraznit, že v obecnosti linie vede

od náboženství k pohádce, nikoli naopak, a že přesné srovnávací výzkumy je nutné započít právě na tomto místě.

Nicméně to vše, o čem jsme tu hovořili, platí jen v případě, že mezi náboženstvím a pohádkou je velký časový rozestup, příslušné náboženství je už mrtvé, nebo se jeho počátky ztrácejí v předhistorické minulosti. Jinak to vypadá při srovnávání živého náboženství a živé pohádky jednoho a téhož národa. Zde je možná zpětná závislost, která ve vztahu mrtvého náboženství a novodobé pohádky je přirozeně vyloučena. Křesťanské prvky v pohádce (apoštolové jako pomocníci, čert v úloze škůdce atd.) jsou mladší než sama pohádka, nikoli starobylejší, jak jsme to viděli výše. Přísně vzato tu ve srovnání s předchozím případem nemůžeme mluvit o převráceném vztahu. Kouzelná pohádka vychází ze starobylých náboženství, ale novodobé náboženství nevychází z pohádky. Pohádka je ani nevytváří, pouze *transformuje* (menjajet) z něho pocházející materiál. Pravděpodobně však existují vzácné případy skutečné zpětné závislosti, přičemž elementy náboženství samy pocházejí z pohádky. Velice zajímavým příkladem je průběh kanonizace boje sv. Jiří Vítězného s drakem v západní církvi. Tento boj byl jako zázrak kanonizován o mnoho později, než došlo ke kanonizaci sv. Jiří, přičemž jeho zahrnutí do kánonu se církev úporně bránila.<sup>4</sup> Protože zabití draka je součástí mnoha pohanských náboženství, dostal se tento motiv do pohádek právě odtud. Ale ve 13. století, kdy už z těchto náboženství nic živého nezbylo, mohla úlohu zprostředkovatele sehrát jediné lidová epická tradice. Popularita sv. Jiří na jedné straně a popularita vítězného zápasu s drakem na straně druhé si vynucují prolnutí obrazu sv. Jiří a zápasu s drakem; církev musela legitimovat toto prolnutí, dávno již dovršené, a kanonizovat je.

Vedle přímé genetické závislosti pohádky na náboženství, vedle jejich paralelnosti a zpětné závislosti je konečně možná i úplná nepřítomnost jejich vzájemného sepětí, bez ohledu na to, že shoda tu jest. Stejně představy mohou vzniknout vzájemně nezávisle. Například kouzelný kůň pohádky je srovnatelný s posvátnými koňmi Germánů i s ohnivým koněm Agni v Rigvédě. Ti první nemají s pohádkovým koněm nic společného, druhý se s ním shoduje ve všech příznačných rysech. S analogiemi můžeme pracovat jen tehdy, jsou-li více nebo méně úplné. Heteronomní jevy, třebaže jsou shodné, musíme ze srovnávání vyloučit.

Výzkum *základních* forem vede tedy badatele k závaznému srovnání pohádky s náboženstvími.

Naopak studium *odvozených* forem kouzelné pohádky je spjato se skutečností. Jejím pronikáním do pohádky lze vysvětlit velké množství trans-

formací. To je podnětem k objasnění metod studia vztahů pohádky k dennímu životu.

Kouzelná pohádka na rozdíl od pohádek jiných odrůd (anekdoty, novely, bajky aj.) je na elementy z denního života poměrně chudá. Úloha všední skutečnosti při vytváření pohádky se často přeceňuje. Vztahy mezi pohádkou a běžným životem se můžeme zabývat, jen když budeme mít na paměti, že *umělecký realismus a přítomnost prvků ze života jsou dvě různé a navzájem se nekryjící kategorie*. Badatelé často chybují v tom, že k realistickému vyprávění shledávají podklady v denní skutečnosti.

Jako příklad můžeme uvést komentář N. Lernerera k následujícím veršům Puškinova Bovy:

*Tu se zadumal ten celý sbor,  
všichni mlčky oči sklopili.  
Dobrá rada drahá, opravdu!  
Umlkli a uvažovali:  
Arzamor, muž věkem zkušený,  
pootevřel ústa k proslovu  
(chtělo se mu radit, šedivci),  
škytl však a vzpamatoval se,  
přikouzl si jazyk – radši mlč.  
atd. (Všichni členové rady mlčí a usínají)  
(PŘEL. E. FRYNTA)*

Lerner uvádí citát z L. Majkova a dodává: „V zobrazení rady bradatých lze vidět satiru na vládní řády Moskevské Rusi... Poznáváme, že satira mohla být zaměřena nejen proti poměrům za starých časů, ale i proti Puškinově současnosti. Celý ten sněm chrápajících mudráků mohl geniální mladík bez obtíží najít v současném životě společnosti“ atd.<sup>5</sup> A zatím tu jde o čistě pohádkový motiv. V Afanasjevovi (např. č. 140) čteme: „Prvně se otázal – bojaři mlčí, podruhé – neodpovídají, potřetí – nikdo ani slova.“ To je obvyklý moment, v němž se člověk utrpěvší ztrátu dožaduje pomoci, což se obvykle třikrát opakuje. Zpravidla jsou napřed osloveni služebníci, potom bojaři (kněží, ministři) a nakonec hlavní hrdina. Každý člen této triády může být o sobě ještě znovu ztrojen. Puškinův motiv tedy není přejat ze skutečnosti, jde o amplifikaci a specifikaci (připojení jmen apod.) folklorního elementu. Chyba by byla stejná, kdybychom prohlásili Homérův obraz Penelopé a jednání jejích ženichů za něco, co odpovídá životnímu způsobu starých Řeků, řeckým sňatkovým zvyklostem. Penelopini ženichové jsou falešní ženichové, jak je zná

<sup>4</sup> J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung*, Byzantinisches Archiv 1911, č. 5.

<sup>5</sup> A. S. Puškin, *Sočinenija* 1, Sankt Peterburg 1907, str. 204.

epická poezie takřka na celém světě. Především je třeba vymezit, co se sem dostalo z folkloru, a teprve pak se můžeme ptát, zda některé specificky homérovské motivy odpovídají řeckému životnímu způsobu.

Vztah mezi pohádkou a všedním životem tedy naprosto není jednoduchá záležitost. Dělat z pohádky přímé závěry o způsobu života je nemožné.

Jak však uvidíme dále, úloha životní zkušenosti při transformacích pohádky je obrovská. Všední život není s to rozbít obecnou strukturu pohádky. Je však zdrojem materiálu pro nejrozmanitější substituce starého materiálu novějším.

### III

Nejdůležitější a přesná kritéria, s jejichž pomocí můžeme odlišit základní formu pohádkového prvku (stále máme na mysli jen kouzelné pohádky) od forem odvozených, jsou tato:

1. Fantastické pojetí součásti pohádky je prvotnější (starší) než pojetí racionalistické.

Tento případ je velmi jednoduchý a nevyžaduje podrobnější výklad. Jestliže v jedné pohádce dostává Ivan kouzelný dar od Jagy a v druhé od kolemjdoucí stařenky, pak první případ je starší. Tento názor je teoreticky podložen sepětím pohádky s různými náboženstvími. Přesto nemusí platit pro pohádky jiných odrůd (pro bajky apod.), které jsou třeba možná starší než kouzelná pohádka, jsou realistické od pradávna a od náboženských představ nejsou odvozeny.

2. Hrdinské pojetí je prvotnější než pojetí humoristické.

V podstatě běží o zvláštní případ předchozí kategorie. Obehraje-li hrdina draka v kartách, je to pozdější jev, než když se s ním utká v boji na život a na smrt.

3. Forma užitá v logickém sepětí s celkem je prvotnější než forma užitá bez souvislosti.<sup>6</sup>

4. Mezinárodní forma je prvotnější než forma známá v rámci jediného národa.

Jestliže např. draka nacházíme skoro na celé zeměkouli, ale v některých severských pohádkách ho nahrazuje medvěd a v jižních lev, pak není pochyb, že drak je základní forma a lev s medvědem formy odvozené.

Zde je na místě několik slov o metodách mezinárodního výzkumu pohádky. Materiál je tak rozsáhlý, že prostudovat všech 150 elementů v po-

<sup>6</sup> Příklady ve studii I. V. Karnaučovové *Skazočniki i skazka v Zaoněž'je*, sb. Krestjanskoje iskusstvo SSSR 1, Leningrad 1927.

hádkách celého světa je pro jednoho badatele nemožné. Musíme postupovat tak, že nejprve prostudujeme pohádky jednoho národa, osvětlíme všechny základní a odvozené formy, pak totéž provedeme s pohádkami jiného národa, načež přejdeme k srovnávání.

V souvislosti s tím můžeme tezi o mezinárodních formách zúžit a formulovat ji takto: každá celonárodní forma je prvotnější než forma omezená na jediný kraj, provincii. Když jsme se však dali touto cestou, nemůžeme se vyhnout ani následující formulaci: rozšířená forma je prvotnější než forma, jež se vyskytuje ojediněle. Nicméně teoreticky je možné, že v ojedinělých dokladech se zachovala právě stará forma a všechny ostatní jsou vzhledem k ní novotvary. Proto užití tohoto kvantitativního principu (statistiky) musí být velice opatrné a provázené stálými úvahami o kvalitativní stránce zkoumaného materiálu. Příklad: v pohádce Vasilisa Překrásná (Afanasjev č. 104) je obraz Jagy provázen objevením se tří jezdců, kteří symbolizují ráno, den a noc. Mimoděk se nabízí otázka, zda se tu nesetkáváme s prapůvodním rysem, který býval Jaze vlastní a z ostatních pohádek se vytratil. Avšak na základě řady speciálních námitek (jež zde nemůžeme uvádět) je nutno se tohoto mínění zcela vzdát.

### IV

Jako příklad probereme všechny možné proměny jediného elementu, a to chaloupky baby Jagy. Morfologicky je chaloupka obydlím dárce (tj. osoby, která hrdinu vybavuje kouzelným prostředkem). Budeme tudíž navzájem srovnávat nejen chaloupku, ale všechny druhy dárcova obydlí. Za základní ruskou formu tohoto obydlí pokládáme chaloupku na kuřích nožkách, která stojí v lese a otáčí se. Protože však jediný element nedává představu o všech proměnách, které jsou v pohádce možné, přibereme v některých případech i příklady jiné.

1. *Redukce*. Místo úplné formy se setkáváme s následující řadou transformací:

1. chaloupka na kuřích nožkách v lese;
2. chaloupka na kuřích nožkách;
3. chaloupka v lese;
4. chaloupka;
5. les, jehličnatý les (Afanasjev č. 95);
6. o obydlí se nic neříká.

Základ se tu redukuje. Odpadají kuří nožky, otáčení, les, nakonec se může vytrazit i sama chaloupka. Redukovaná forma představuje neúplný základ. Lze ji samozřejmě vysvětlit zapomínáním, které zase má své slo-

žité příčiny. Redukce poukazuje k tomu, že pohádka přestává odpovídat životní struktuře svého prostředí, že pohádka je pro dané prostředí, dobu nebo vypravěče málo aktuální.

2. *Amplifikace* je protikladný jev. Základ se tu rozšiřuje, je doplňován různými detaily. Za amplifikovanou můžeme pokládat formu:

*chaloupka na kuřích nožkách v lese,  
podepřená lívanci a krytá pirohy.*

Amplifikace je z velké části provázena redukcí. Jedny příznaky se zavrhuje, druhé jsou připojovány. Amplifikace by bylo možno roztrdit podle původu připojovaných elementů (jako to děláme níže se substitucemi). Některé amplifikace čerpají z denního života, jiné představují rozvinuté detaily pohádkového kánonu. Citovaný příklad patří k tomuto poslednímu typu. Výzkum postavy dárce odhaluje, že jsou v ní sloučeny nepřátelské a pohostinné vlastnosti. Ivan je u dárce obvykle *pohoštěn*. Formy tohoto pohoštění jsou velmi rozmanité („Dala mu jíst a pít“; Ivan oslovuje chaloupku, že do ní vejde a pojí chleba se solí; hrdina spatří v chaloupce prostřený stůl, ochutná všechny pokrmy nebo se dosyta nají; sám si na dvorku zařízne býky, slepice; a mnoho jiných forem). Hostitelská povaha dárce se projevuje i v jeho obydlí. V německé pohádce Hänsel und Gretel (Perníková chaloupka) je této formy využito poněkud odlišně, v souladu s dětským charakterem celé pohádky.

3. *Koruptela* (pokažení). Protože pohádka dnes všeobecně upadá, setkáváme se s pokažením velice často. Koruptelní formy se často rozšiřují a zakořeňují. Pokud jde o chaloupku, můžeme za koruptelu pokládat představu o jejím trvalém otáčení kolem vlastní osy. Chaloupka má v průběhu děje naprosto specifický význam: je to strážní domek; zde je hrdina podroben zkoušce, zda je hoden, aby dostal kouzelný prostředek. Chaloupka je k Ivanovi obrácena svou uzavřenou stranou. Proto bývá také nazývána „chaloupkou bez oken a dveří“. Otevřenou stěnou, dveřmi je chaloupka otočena na opačnou stranu, než odkud přichází Ivan. Zdálo by se, že není nic snazšího než chaloupku obejít a projít dveřmi. Toho však Ivan není schopen a v pohádce to nikdy nedělá. Místo toho pronese zaklínadlo: „Staň k lesu zády, ke mně předkem.“ V textu obvykle následuje: „Chaloupka se otočila.“ Toto otočení se změnilo v otáčení, na místo „otočí se na pokyn“ nastoupilo pouhé „otáčí se“: postrádá to smyslu, nikoli však jisté charakteristické výraznosti.

4. *Převrácení*. Základní forma se nezřídka mění ve svůj protiklad. Ženské postavy se například nahrazují mužskými a naopak. Tímto procesem může být dotčena i chaloupka. Místo uzavřené, nedostupné chaloupky někdy nacházíme chaloupku s dveřmi dokořán.

5.–6. *Intenzifikace a oslabení*. Tyto druhy transformací se vyskytují pouze u *činnosti* jednajících osob. Stejně činnosti mohou být vykonávány s různým stupněm intenzity. Jako příklad intenzifikace můžeme uvést případ, že hrdina není odeslán, nýbrž vyhnán. Odeslání je jeden ze stálých elementů pohádky; vyskytuje se v takovém množství rozmanitých forem, že můžeme zaznamenat všechny přechodné stupně. Odeslání může mít různé formy. Často odesílající prosí o nějaký exotický předmět apod. Jindy dává budoucímu hlídači úkol („Vykonaáte pro mne službu.“). Mnohdy je to rozkaz provázený hrozbami pro případ nesplnění a sliby pro případ, že bude zdárně vykonán. Týž element může být dále dán ve formě maskovaného vyhnání: zlá sestra posílá bratra pro zvířecí mléko, aby se ho zbavila; hospodář posílá čeledína do lesa hledat fiktivní ztracenou krávu; macecha posílá nevlastní dceru k Jaze pro oheň. A nakonec dojdeme k nepokrytému vyhnání. To jsou základní etapy, každá z nich ještě připouští řadu variant a přechodných forem; jsou důležité speciálně pro výzkum pohádek o vyhnání. Za základní formu odeslání můžeme pokládat příkaz provázený hrozbou a slibem. Je-li vypuštěn slib, můžeme tuto redukci pokládat také za intenzifikaci – zbývá odeslání s hrozbou. Vypuštění hrozby vytváří oslabení této formy. Další oslabení záleží v tom, že se vypouští odeslání vůbec. Syn odjíždí z vlastní vůle a prosí rodiče, aby mu požehnali.

Každý z probraných šesti druhů transformací můžeme vyložit jako jistou *změnu* základu. Vedle toho se setkáváme ještě se dvěma velkými skupinami transformací. Jsou to substituce (zamená) a asimilace. Obojí můžeme analyzovat podle jejich původu (zdroje materiálu).

7. *Substituce materiálem z oblasti pohádky*. Další výzkum dárcova obydlí nám nabízí následující formy:

1. palác;
2. hora u ohnivě řeky.

Zde nejde ani o redukci, ani o amplifikaci atd. Vůbec to nejsou proměny, ale záměny, substituce. Příslušné formy však nepocházejí odjinud, nýbrž z repertoáru pohádky samé. Došlo k *přemístění* forem, materiálu. V paláci (často zlatém) zpravidla sídlí carova dcera. Toto obydlí se nyní připisuje dárci. Taková přemístění hrají v pohádce úlohu velice významnou. Každý element má formu, která je mu vlastní. Ničméně tato forma netkví vždy přísně na příslušném elementu (např. carova dcera, obvykle osoba, jež je předmětem hledání, může sehrát i roli dárce, pomocníka atd.). Jeden pohádkový obraz tu vytlačuje druhý. Tak úlohu carovy dcery může hrát i dcera Jagy. V souhlasu s tím už sama Jaga nebydlí v chaloupce, ale v paláci, tj. v obydlí, jež běžně náleží carově dceři. Sem patří i měděný, stříbrný a zlatý zámek. Dívky, které je obývají, jsou dárcyněmi a carskými dcerami zároveň. Tyto zámky mohly vzniknout jako ztrojení



zámku zlatého, a to zcela samostatně, bez jakéhokoli vztahu např. k představám o zlatém, stříbrném a železném věku atd.

Právě tak hora u ohnivě řeky není nic než obydlí draka, jež bylo přiřčeno dárci.

Tato přemístění hrají v transformacích obrovskou úlohu. Většina transformací jsou substituce materiálem pocházejícím z pohádky samé.

#### 8. *Substituce materiálem z denní skutečnosti.* Ve formách

1. zájezdní hostinec,

2. patrový dům

je chaloupka nahrazena formami obydlí, které jsou známy ze skutečného života. Většina těchto záměn se dá vysvětlit zcela jednoduše, jsou však i substituce vyžadující speciálního etnografického výzkumu. Substituce materiálem ze života jsou vždy velmi nápadné, a pohled badatelů se nejčastěji obrací právě k nim.

9. *Substituce materiálem ze sféry náboženství.* Současné náboženství může také vytlačit staré formy a nahradit je novými. Sem patří případy jako čert přenášejíci hrdinu vzduchem, anděl v úloze dárce kouzelného prostředku, náhrada obtížného úkolu (při zkoušce hrdiny dárce) zkouškou, která má charakter pokání. Jsou legendy, které jsou v podstatě pohádkami, kde byly substituci tohoto druhu podrobeny všechny elementy. Každý národ má své vlastní náboženské substituce. Křesťanství, islám, buddhismus se promítají do pohádek příslušných národů.

10. *Substituce materiálem ze sféry pověr.* Je zřejmé, že pověry a místní víry mohou také vytlačit z pohádky její vlastní materiál. Nicméně takové substituce se vyskytují mnohem vzácněji, než bychom napoprvé očekávali (omyly mytologické školy). Puškin se mýlil, když o pohádce napsal:

*Kraj divů. Lesní muž tam chodí,  
rusalka sedí ve větvích...*

Setkáme-li se v pohádce s lesním mužem, je to skoro vždycky pouhá substituce Jagy. Rusalku najdem v celém Afanasjevově sborníku jen jedenkrát, a to ještě v „předpohádce“ (úvodní vyprávění před vlastní pohádkou, priskazka) pochybné autenticity, a u Ončukova, Zelenina a bratří Sokolovových se nevyskytuje vůbec. Lesní muž se dostal do pohádky jen proto, že také žije v lese a tím se podobá Jaze. Pohádka připouští do svého světa jen to, co zapadá do její konstrukce.

11. *Archaická substituce.* Už výše bylo řečeno, že základní formy pohádky pocházejí ze zaniklých náboženských představ. Na tomto základě můžeme často oddělit základní formy od odvozených. Přesto se stává, že v ojedinělých případech základní forma (v pohádkové epice více méně běžná) je nahrazena formou neméně starou, také pocházející z nábožen-

ského pramene, ale vyskytující se jen v nejvýznamnějších případech. Tak místo zápasu s drakem v pohádce Čarodějnice a Sluncova sestra (Afanasjev č. 93) se objevuje něco docela jiného: dračice navrhuje careviči: „Ať si se mnou carevič Ivan stoupne na váhy, kdo koho převáží.“ Váhy vymrští Ivana do slunečního zámku. Setkáváme se tu se stopami psychostáze (vážení duší). Odkud se vzala tato forma (byla známa ve starém Egyptě) a jak se uchovala v pohádce, to vše se musí stát záležitostí historického zkoumání.

Archaickou záměnu není vždy snadné odlišit od substituce materiálem z oblasti pověr. Obě mají kořeny (alespoň v některých případech) v dávné minulosti. Jestliže však nějaký předmět pohádky je zároveň součástí živé víry, může být substituce pokládána za relativně novodobou (lesní muž). Pohanské náboženství mohlo být východiskem pro dvojí pokračování, jedno v pohádce, druhé v pověře nebo zvyku. V průběhu staletí se tyto dvě větve mohly setkat, přičemž jedna vytlačila druhou. Naopak jestliže předmět v pohádce není dosvědčen v žijící víře (váhy), pak substituce spadá do dávné minulosti a může být pokládána za archaickou.

12. *Substituce materiálem z literatury.* Stejně jako materiál z žijící pověry osvojuje si pohádka jen slabě i literární materiál. Pohádka má takovou schopnost odporu, že se o ni jiné formy rozbíjejí a nejsou s to s pohádkou splynout. Dojde-li přece jen k setkání, pohádka vítězí. Z ostatních literárních žánrů do sebe pohádka včleňuje nejčastěji bylinu a legendu. Podstatně vzácnější jsou substituce materiálem z oblasti románu. Určitou roli tu hraje jen román rytířský. Ten však je často sám odvozen z pohádky. Vývoj tu probíhá v etapách pohádka – román – pohádka. Proto taková díla jako Jeruslan Lazarevič jsou z hlediska konstrukce zcela čistými pohádkami, bez ohledu na knižní charakter jednotlivých elementů. To vše se samozřejmě týká pouze kouzelné pohádky. Švank, novela a jiné druhy lidové prózy jsou poddajnější a k převzetí náchylnější.

13. *Modifikace.* Jsou substituce elementů, jejichž původ nedokážeme určit ani s minimální přesností. Nejčastěji jsou to tvůrčí záměny, pramenící prostě z vypravěčovy fantazie; takové formy nejsou specifické z etnografického nebo historického hlediska. Musíme nicméně poznamenat, že takové záměny hrají větší roli v pohádkách o zvířatech aj. než v pohádkách kouzelných (substituce medvěda vlkem, jednoho ptáka druhým atd.). Jsou přirozeně možné i v kouzelné pohádce. Tak v úloze tvora, který hrdinu přenáší vzduchem, je možný jak orel, tak sokol, havran, husy aj. Ve funkci hledaných exotických objektů se mohou navzájem zaměňovat jelen se zlatými parohy, kůň se zlatou hřívou, kachna se zlatým peřím, prasátko se zlatými štětini aj. Zvlášť často jsou modifikovány

takové formy, které v poměru k základu jsou už samy druhotné. Konfrontací řady forem by se dalo prokázat, že hledaný exotický předmět není nic než transformovaná hledaná carská dcera se zlatými vlasy. Jestliže srovnání základní formy s formou odvozenou dává známou sestupnou příbuzenskou linii (viz výše), pak srovnání dvou forem odvozených dospívá k paralelismu. V pohádce jsou elementy, kterým přísluší mimořádná rozmanitost forem. Sem patří například obtížné úkoly. Protože základní forma obtížného úkolu neexistuje, je pro pohádku jako celistvou konstrukci celkem lhostejné, jaké obtížné úkoly budou zvoleny.

Ještě zřetelnější je to při srovnání takových součástí, které vlastně nikdy nepatřily k základnímu druhu pohádky, nebyly součástí její výstavby. K takovým prvkům patří *motivace*. Transformace však někdy způsobují, že motivovat některý čin je nezbytné. Odtud nejrozmanitější motivace zcela shodného jednání. Např. velice různými způsoby se motivuje vyhnání hrdiny: vyhnání samo je už druhotný útvar. Naopak únos dívky drakem (prvotní forma) se zvnějška nemotivuje skoro nikdy, je motivováno zevnitř.

Některé rysy chaloupky také procházejí modifikacemi: na místě chaloupky na kuřích nožkách se setkáváme s chaloupkou „na kozích růžkách, beraních nožkách“.

14. *Substituce neznámého původu*. Poněvadž substituce jsou tu roztrženy podle svého původu, přičemž původ některých elementů nespočívá v prosté modifikaci, musíme ustavit oddíl záměn dosud neznámého původu. Mezi takové formy musíme zařadit např. Sluncovu sestru z uvedené již pohádky. „Sestra“ hraje úlohu dárkyně a můžeme ji pokládat i za rudimentární formu carské dcery. Žije v „slunečním zámku“. Jde-li tu o odraz nějakého slunečního kultu, nebo zda tu zapůsobila tvůrčí aktivita vypravěče, nebo konečně zda tato forma nebyla vypravěči napovězena až sběratelem (tak se stává, když se sběratel vypravěče vyptává, zda nezná pohádku o tom či onom, zda se v pohádkách nevyskytuje to či ono: vypravěč si pak někdy vymyslí cokoli, jen aby sběratele uspokojil) – to nemůžeme rozhodnout.

Zde končíme se substitucemi. Bylo by ovšem možné vytvořit několik jejich dalších odrůd použitelných na jednotlivé případy, ale v dané chvíli to není nutné. Uvedené záměny mají význam pro pohádkový materiál v celé šíři, a užití na jednotlivé případy může být snadno odvozeno a doplněno na základě případů, které jsme tu uvedli.

Přecházíme k druhé třídě transformací, jmenovitě k asimilacím. Asimilacemi rozumíme neúplné vytlačení jedné formy druhou, přičemž obě formy se slévají v jedinou.

Protože se asimilace člení do stejných oddílů jako substituce, můžeme je už vypočítat zcela stručně.

15. *Asimilace s materiálem pocházejícím z pohádky samé*. Tento případ dokumentují formy:

1. chaloupka se zlatou střechou;
2. chaloupka u ohnivé řeky.

V pohádce často nacházíme palác se zlatou střechou. Chaloupka + palác se zlatou střechou dají společně chaloupku se zlatou střechou. Totéž platí o chaloupce u ohnivé řeky.

Velice zajímavý případ je v pohádce Fjodor Vodovič a Ivan Vodovič, kterou zaznamenal Ončukov (č. 4). Zde se navzájem asimilovaly dva tak různorodé elementy, jako hrdinovo zázračné zrození a pronásledování hrdiny drakovými manželkami (sestrami). Dračí ženy se při pronásledování hrdiny obvykle mění ve studnu, oblak, postel a staví se při Ivanově cestě. Kdyby pojedl plody, napil se vody apod., byl by roztrhán na kousky. Pro zázračné zrození je tento motiv využit následujícím způsobem: carova dcera se prochází kolem otcovského domu, spatří studnu s číškou a postel (na jabloň se zapomnělo). Napije se vody, ulehne k odpočinku na postel, otěhotní z toho a porodí dva syny.

16. *Asimilace s materiálem denního života se objevuje ve formách:*

1. chaloupka na okraji vesnice;
2. jeskyně v lese.

Fantastická chaloupka se zde změnila v reálnou chaloupku a reálnou jeskyni, zůstalo však zachováno osamělé (v jednom případě i lesní) umístění obydlí. Takovým způsobem při setkání pohádky se skutečností dochází k asimilaci.

17. Příkladem *asimilace s materiálem z náboženství* může být náhrada draka čertem, přičemž čert bydlí v jezeře, tedy podobně jako drak. Taková představa zlých vodních bytostí nemusí mít nic společného s takzvanou nižší rolnickou mytologií, neboť se dá vysvětlit jako jeden z druhů transformací.

18. *Asimilace s materiálem z pověry* se vyskytuje zřídka. Příkladem může být lesní muž, který bydlí v chaloupce na kuřích nožkách.

19.–20. *Literární a archaické asimilace* jsou ještě vzácnější. Pro ruskou pohádku mají jistý význam asimilace s bylinou a legendou, ale spíše než k asimilaci tu dochází k vytlačení jedné formy druhou. Soubor součástí pohádky přitom zůstává zachován. Pokud jde o asimilace archaické, vyžadují v každém případě analýzu. Jsou možné, prokázat je však lze jen pomocí zcela speciálních výzkumů.

Tím můžeme ukončit přehled druhů transformací. Nechceme tvrdit, že by uvedená stupnice postihla všechny pohádkové formy, v každém případě však do ní zapadá značná část materiálu. Bylo by možno zavést ještě takové druhy transformací, jako je *specifikace* a *zobecnění*. V prvním případě se obecný jev mění ve zvláštní (místo dalekého království město Chva-

lynsk), v druhém je to naopak (náhrada „třicátého království“ „oním, jiným“ královstvím aj.). Ale takřka všechny druhy specifikací můžeme brát také jako substitute a zobecnění jako redukce. Totéž se týká i *racionalizací* (létající oř – obyčejný kůň), přeměny pohádky v anekdotu atd. Správné a důsledné uplatnění uvedených transformací umožní postavit na spolehlivější základ studium pohádky v procesu jejího vývoje.

Co se týká jednotlivých elementů pohádky, týká se i pohádek jako celků. Je-li připojen nějaký element navíc, máme před sebou amplifikaci, v opačném případě redukci atd. Uplatnění těchto metod na pohádky jako celky je důležité pro srovnávací studium pohádkových syžetů.

Zbývá ještě jedna, a to velice důležitá otázka.

Vypíšeme-li si všechny případy (nebo velmi mnoho případů) jednotlivého elementu, nebudeme s to odvodit všechny formy jednoho elementu z jediného základu. Předpokládejme, že baba Jaga je základní forma dárce. Takové formy jako čarodějnice, „babuška–zadvorenka“, vdova, stařena, stařec, pastýř, lesní muž, anděl, čert, tři panny, carova dcera atd. lze uspokojivě vysvětlit jako substitute a jiné transformace Jagy. Ale pak se setkáváme s „mužikem s nehtem, s bradou na loket“. Taková forma dárce od Jagy nepochází. Pokud se objevuje také v náboženstvích, máme před sebou formu, jež je s Jagou souřadná, pokud ne, jde o záměnu neznámého původu. Každý element může mít několik základních forem, ačkoli počet takových paralelních, souřadných forem je obvykle nevelký.

## V

Náš náčrt by nebyl úplný, kdybychom nepředvedli celou řadu transformací na nějakém plastičtějším materiálu, kdybychom nepřipojili příklad našich výzkumů. Vezměme si tedy formy:

- drak unáší carovu dceru,
- drak týrá carovu dceru,
- drak požaduje carovu dceru.

Z hlediska morfologie pohádky tu běží o počáteční škůdcovství. Takové škůdcovství má obvykle funkci expozice. Ze shora uvedených důvodů musíme srovnávat nejen únos s únosem apod., ale také různé druhy počátečního škůdcovství, jako jednu ze součástí pohádky.

Je třeba dát pozor, nemají-li se všechny tři formy brát jako navzájem souřadné. Lze však předpokládat, že první forma je základní. V Egyptě je známa představa o smrti jako o únosu duše drakem. Tato představa však je zapomenuta, zatím co představa nemoci jako usídlení démona v těle žije dodnes. Konečně zbarvení archaickým způsobem života má drakův požadavek o vydání carské dcery jako daně. Bývá provázen vy-

stoupením vojska, obležením města a válečnou hrozbou. Pozitivně to však prokázat nelze. Ať však je tomu jakkoli, všechny tři formy jsou velice starodávné a každá připouští řadu transformací.

Začněme od první formy:

drak unese carovu dceru.

Drak je chápán jako ztělesnění zla. Vliv novodobého náboženství mění draka v čerta:

čerti unesou carovu dceru.

Týž vliv mění i objekt únosu:

čert unese popovu dceru.

Figura draka je vesnickým lidem už cizí. Nahrazuje ji známější nebezpečný tvor (substitute materiálem ze života), jemuž jsou přidány fantastické atributy (modifikace):

medvěd se železnou srstí unese carovy děti.

Škůdce se sblíží s Jagou. Jedna část pohádky ovlivňuje druhou (substitute materiálem z pohádky samé). Jaga je bytost ženského pohlaví, v souladu s tím unesenému je přiřčeno pohlaví mužské (převrácení):

čarodějnice unese syna starých rodičů.

Jedna ze stálých forem komplikace pohádky záleží v tom, že to, co bylo už jednou získáno, znovu ukradnou hrdinovi bratři. Škůdcovství se tu přenáší na hrdinovy příbuzné. To je kanonická forma komplikace děje:

bratři unesou Ivanovu nevěstu.

Zlí bratři se nahrazují jinými zlými příbuznými z repertoáru pohádkových postav (substitute materiálem z pohádky samé):

car (tchán) unese Ivanovu ženu.

Totéž místo zaujímá sama carova dcera, přičemž pohádka nabývá zábavnějších podob. Figura škůdce je v tom případě redukována:

carova dcera uletí svému muži.

Ve všech těchto případech byli unášeni lidé, ale uloupeno může být například denní světlo (archaická substitute?):

drak ukradne světlo celému království.

Drak se nahrazuje jiným obludným tvorem (modifikace), objekt loupeže se sblíží s rolnickou představou o životním prostředí carů:

obluda Norka krade zvířata z carského zvěřince.

Velkou úlohu mívají v pohádce talismany. Jsou často jediným Ivanovým prostředkem pro dosažení cíle. Proto je pochopitelné, že se často stávají předmětem loupeže. Při dějových komplikacích uprostřed pohádky je taková loupež v pohádkovém kánonu dokonce závazná. Tento střední moment pohádky se přenáší k jejímu počátku (záměna materiálem z pohádky samé). Talisman často krade nějaký šejdír, urozený pán atd. (substitute materiálem ze života):

cizí chlap ukradne Ivanovi talisman,  
urozený pán ukradne mužikovi talisman.

Přechodný stupeň k jiným formám představuje pohádka o ptáku Ohniváku, kde ukradená zlatá jablka nejsou talismanem (srov. omlazující jablka). Zde nutno dodat, že krádež talismanu je možná jen jako dějová komplikace v prostředku pohádky, když talisman byl už jednou získán. Krádež talismanu na počátku pohádky je možná jen tehdy, jestliže jeho vlastnictví je nějak stručně motivováno. Z toho lze vysvětlit, proč předměty uloupené na počátku pohádky často nepatří mezi talismany. Pták Ohnivák se na počátek pohádky dostal z jejího středu. Pták je jedna ze základních forem tvora, který přenáší Ivana do dalekého království. Zlaté opeření apod. je běžný atribut pohádkových zvířat:

pták Ohnivák krade carovi zlatá jablka.

Ve všech těchto případech zůstává zachována loupež. Zmizení nevěsty, manželky, dcery atd. se připisuje mytické bytosti. Tato mytičnost je však už novodobému vesnickému životu cizí. Cizí přejatá mytologie je nahrazena čarodějnicí. Zmizení se připisuje zlovolným činům čarodějů a čaroděnic. Charakter škůdcovství se mění, jeho důsledek však zůstává beze změny – je to vždy zmizení, které vyvolává hledání (substituce materiálem z pověry):

čaroděj unese carovu dceru,

chůva se mění v čarodějkou a přinutí Ivanovu nevěstu k odletu.

V dalším je tu znovu přenos jednání na zlé příbuzné:

sestry přinutí dívčina ženicha k odletu.

Nyní přejdeme k transformacím našeho druhého základu, tj. k formě:

drak týrá carovu dceru.

Transformace probíhají týmiž cestami:

čert týrá carovu dceru atd.

Týrání tu nabývá charakteru ovládnutí, vampyrismu, což se dá plně vysvětlit etnograficky. Na místě draka nebo čerta znovu zastihneme druhou zlou pohádkovou bytost:

Jaga týrá hospodyně bohatýrů.

Třetí forma základu obsahuje hrozby násilného manželství:

drak požaduje carovu dceru.

Odtud započíná nová řada transformací:

vodník požaduje carova syna atd.

Z téže formy, už na morfologickém základě, pochází vyhlášení války, přičemž carovy děti se nepožadují (redukce). Přenesení obdobných forem na příbuzné dává formu:

sestra čarodějka se snaží sníst carova syna (bratra).

Poslední případ ze známé pohádky o Sluncově sestře je zvlášť zajímavý. O carevičově sestře se tu mluví jako o dračici. Tento případ tak nabízí

klasický vzor asimilace s materiálem z pohádky samé. Ukazuje také, že při studiu rodinných vztahů v pohádce musíme být velice opatrní. Sňatek bratra se sestrou a podobné formy nemusí mít vůbec nic společného s přežitky reálných zvyklostí, mohou být výsledkem jistých transformací.

Proti všemu, co jsme tu vyložili, by bylo možné namítnout, že do jediné věty s dvěma doplněními je možné dostat vše, co se nám zlíbí. Zdaleka tomu však tak není. Jak bychom do takové formy dostali expozici pohádky Mráz, slunce a vítr a mnoha jiných? Probrané jevy nadto představují jediný konstruktivní element ve vztahu k celé kompozici. Následně jsou jimi vyvolány také shodné, ale odlišně zformované momenty průběhu děje: prosba o pomoc – odchod z domova, setkání s dárcem atd. Ne každá pohádka, která začíná loupeží, pokračuje dále touto konstrukcí, a pokud tato konstrukce nutně nenásleduje, nelze konfrontovat shodné momenty, protože jsou heteronomní, nebo musíme připustit, že do konstrukce, která je kouzelné pohádce cizí, se nějak dostal fragment kouzelné pohádky. Znovu se tak dostáváme k tomu, že je nutno srovnávat nikoli podle vnější shody, ale tak, aby předmětem srovnání byly vždy tytéž součásti pohádky.

# Historické kořeny kouzelné pohádky

## PŘEDPOKLADY

1. *Základní otázka:* Co to znamená studovat pohádku, od čeho při tom začít? Omezíme-li se na vzájemné srovnávání jednotlivých pohádek, nevybočíme z mezí komparativismu. Hranice zkoumání je však nezbytně třeba rozšířit a nalézt historický základ, který umožnil vznik kouzelné pohádky. To je úkol studia historických kořenů kouzelné pohádky, formulovaný zatím jen v nejobecnějších rysech.

Zpočátku se na takovém vymezení nezdá být nic nového. Pokusy zkoumat folklor historicky existovaly již dříve a ruská folkloristika poznala dokonce celou historickou školu, v jejímž čele stál Vsevolod Miller. Speranskij o tom ve své publikaci o ruské ústní slovesnosti říká: „Při zkoumání byliny se snažíme postřehnout historickou skutečnost, jež tvoří její základ. Vycházejíce z tohoto předpokladu, dokazujeme totožnost syžetu s nějakou známou skutečností nebo známými událostmi.“<sup>1</sup> Nebudeme pátrat po historických faktech, ani dokazovat jejich shodu s folklorem. Naše otázka je postavena principiálně jinak. Chceme sledovat, jakým jevům, a nikoli událostem historické minulosti odpovídá ruská pohádka a do jaké míry je historickou minulostí podmíněna a vyvolána. Jinými slovy, naším cílem je odhalit prameny kouzelné pohádky v historické skutečnosti. Studium geneze jevu není však ještě studiem jeho historie. Zkoumání historie nemůže být také dílem okamžiku nebo jednoho člověka. Představuje mnohaletou práci celého pokolení, je úkolem naší rodící se marxistické folkloristiky.

Takto je tedy položena základní otázka naší práce.

2. *Význam předpokladů:* Každý badatel vychází z určitých předběžných předpokladů. Veselovskij upozorňoval již v roce 1873, že je nutné si vyjasnit především vlastní názorové pozice a vytvořit nezbytný kritický

<sup>1</sup> M. N. Speranskij, *Russkaja ustnaja slovesnost'*, Moskva 1917, str. 222.

vztah k vlastní metodě. Na příkladu Gubernatisovy knihy *Zoological Mythology* ukázal, jak přes veškerou autorovu erudici a kombinační schopnosti vede nedostatek sebekontroly ke klamným závěrům.<sup>2</sup>

Na tomto místě by bylo vhodné podat kritický nástin historie zkoumání pohádek, ale protože se tak již stalo vícekrát a pro naši práci není podstatné vyjmenovat díla a autory, nebudeme se tomuto tématu věnovat. Položíme-li si však otázku, proč až do dneška nebylo dosaženo trvalých a všemi uznávaných výsledků, vidíme, že příčina tkví velmi často ve špatných výchozích předpokladech.

Tzv. mytologická škola vycházela z předpokladu, že vnější shoda jevů, vnější analogie, svědčí o jejich historickém spojení. Například rychlý růst hrdiny, jenž nerostl po dnech, nýbrž po hodinách, měl být odrazem přibývání slunce vycházejícího nad horizontem.<sup>3</sup> Především lze namítnout, že slunce se opticky nezvětšuje, ale zmenšuje a za druhé, analogie není historická souvislost.

Jedním z předpokladů tzv. finské školy byl názor, že formy, které se vyskytují častěji než jiné, představují hledanou původní formu syžetu. Třebaže samotná teorie syžetových archetypů vyžaduje ještě důkazy, v dalším výkladu se budeme moci nejednou přesvědčit, že nejarchaičtější formy se vyskytují velice zřídka a že jsou často vytlačovány novými, jež potom dosáhnou obecného rozšíření.<sup>4</sup>

Podobných příkladů bychom mohli uvést celou řadu, a přitom není těžké odhalit, že ve většině případů nastala chyba už ve výchozích předpokladech. Klademe si otázku, proč autoři neviděli chyby, jež jsou pro nás zřejmé. Nemůžeme je za to ale odsuzovat, neboť se jich dopouštěli velcí učenci. Často však ani nemohli myslet jinak, protože jejich názory byly ovlivněny dobou, ve které žili, a třídou, k níž náleželi. Výchozím předpokladům se většinou nevěnovala pozornost a hlas Veselovského, jenž sám nejednou revidoval svoje premisy, zůstal hlasem volajícího na poušti.

Pro naši práci z toho plyne poučení, že je nutné pečlivě prověřit, ještě před začátkem vlastního zkoumání, všechna východiska.

3. *Vyčlenění kouzelných pohádek:* Chceme nalézt a prozkoumat historické kořeny kouzelné pohádky. Dříve než vysvětlíme pojem „historické kořeny“ je třeba říci, co znamená označení „kouzelná pohádka“. Pohádka je natolik bohatá a rozmanitá, že všechny její podoby nelze studovat jako jeden celek a u všech národů současně. Materiál je třeba vymezit,

<sup>2</sup> A. N. Veselovskij, *Sravnitel'naja mifologija i jeje metod.* In: Statji o skazke. Spisy, d. 16, Moskva-Leningrad 1938, str. 83-128.

<sup>3</sup> L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, Weimar 1898, str. 242.

<sup>4</sup> Podrobněji o tom pojednává A. I. Nikiforov v recenzi na knihu W. Andersona *Kaiser und Abt*, Helsinki 1923, Sb. Akademii nauk SSSR, 1926, d. 31, str. 353-361.

v našem případě kouzelnými pohádkami. To znamená, že předpokládám existenci jakýchsi zvláštních pohádek, jež lze nazvat kouzelnými. Jejich stavbou jsem se zabýval v knize *Morfologie pohádky*, v níž je také žánr kouzelných pohádek vymezen dostatečně přesně.<sup>5</sup> I zde budeme zkoumat právě ty pohádky, které začínají způsobením nějaké ztráty nebo škody (únos, vyhnání apod.) nebo přáním něco vlastnit (car posílá svého syna pro ptáka Ohniváka) a pokračují odchodem hrdiny z domu, setkáním s dárcem, od něhož dostane kouzelný prostředek nebo pomocníka, který mu pomůže získat hledaný předmět. Pohádka pokračuje soubojem s protivníkem (nejdůležitější formou je drakobijství), návratem a pronásledováním. Kompozice bývá mnohdy složitější. Například hrdina se už vrací domů a bratři ho svrhnu do propasti. Hrdina znovu přichází, podrobuje se zkoušce těžkými úkoly, stane se králem a získá za ženu královskou dceru a trůn ve svém nebo v tchánově království. To je krátký schematický náčrt kompozičního jádra, které tvoří základ mnohých a rozmanitých syžetů. Pohádky, v nichž je toto schéma patrné, nazýváme kouzelné, a právě ony budou dále předmětem našeho studia.

První předpoklad zní tedy takto: mezi pohádkami existuje zvláštní kategorie označená jako kouzelné pohádky, jež je možné oddělit od ostatních a studovat samostatně. Samotný fakt takového vydělení může vzbudit určité pochyby, zda tím není narušen princip vzájemné vazby, kterou musíme při studiu respektovat. V podstatě všechny jevy na světě spolu souvisejí, a přece věda z tohoto množství vždy odděluje jen to, co podléhá přímo jejímu zkoumání. Všechno záleží na tom, jak a kde se vede hranice.

Třebaže kouzelné pohádky jsou částí folkloru, nejsou od tohoto celku neoddelitelné, neboť zde nejde o vztah ruky k tělu nebo listu ke stromu. Kouzelné pohádky chápeme jako část, která je zároveň určitým svěbytným celkem.

Studium struktury kouzelných pohádek odhaluje jejich vzájemnou příbuznost, jež je tak silná, že nelze přesně oddělit jeden syžet od druhého. Tím se dostáváme k dvěma dalším, velice důležitým předpokladům. Za prvé: *ani jeden syžet kouzelné pohádky nemůže být studován jen sám o sobě*. Za druhé: *ani jeden motiv kouzelné pohádky se nemůže zkoumat bez zřetele k celku*. Tím se otvírá od základu nový směr bádání.

Až dosud se obvykle postupovalo tak, že se vzal libovolný motiv nebo syžet, shromáždily se všechny dostupné zapsané varianty a potom se na základě porovnání a roztržďení tohoto materiálu udělaly závěry. Například Polívka studoval tímto způsobem formuli „russkim duchom pachnet“, Rademacher motiv o spolknutých a vyvržených velrybou,

<sup>5</sup> V. J. Propp, *Morfologia skazki*, Leningrad 1928, 2. vydání Moskva 1969. (zde str. 9–128)

Baumgartner motiv o lidech zaprodaných čertu („dej, o čem doma nevíš“) atd.<sup>6</sup> Autoři k žádným výsledkům nedošli a rezignovali na ně.

Stejně se přistupovalo k syžetům. Například Mackensen se zabýval pohádkami o zpívající kůstce, Liljeblad studoval syžet o vděčném mrtvém atd.<sup>7</sup> Existuje mnoho podobných prací, jež sice výrazně posunuly kupředu poznání o jednotlivých syžetech a jejich rozšíření, ale neřešily otázku původu. Proto zatím zcela upustíme od zkoumání pohádky podle syžetů. Kouzelnou pohádku chápeme jako určitý celek, v němž jsou všechny její syžety vzájemně spojeny a podmíněny. Z toho plyne, že žádný motiv nelze zkoumat izolovaně. Kdyby byl Polívka neshbíral různé typy formulí „russkim duchom pachnet“, ale položil si otázku, kdo říká tato slova, za jakých okolností a komu jsou určena, tedy kdyby zkoumal spojení této formule s celkem, velice pravděpodobně by došel k správnému závěru. Motiv tedy může být studován pouze v rámci stavby syžetu a syžety je možné zkoumat jen ve vzájemných vztazích.

4. *Pohádka jako jev nadstavbového charakteru*: Výše uvedené předpoklady čerpají z výsledků předběžného studia kouzelné pohádky. Vlastní práce však jimi ještě není vymezena.

Zmínili jsme se již o tom, že východiska badatelů byla často produktem jejich doby. Také dnešní epocha socialismu vytváří své předpoklady, na jejichž základě je třeba studovat jevy duchovní kultury. Na rozdíl od jiných dob, kdy byly humanitní vědy zavedeny do slepé uličky, naše epocha poskytuje názorová východiska, jež ukazují humanitním vědám jedině správnou cestu.

Předpoklad, který mám na mysli, je všeobecně platná zásada studia historických jevů: „Způsob výroby materiálního života podmiňuje sociální, politický a duchovní životní proces vůbec.“<sup>8</sup> Z toho zcela jasně vyplývá, že musíme nalézt v minulosti takový výrobní způsob, který podmiňuje pohádku.

O jaký výrobní způsob však jde? I s povrchními znalostmi pohádek poznáme, že například kouzelná pohádka není podmíněna kapitalismem. To však neznamená, že by se kapitalistické výrobní a společenské vztahy v pohádce neodrazily. Naopak, setkáváme se v ní s bezcitným továrníkem, hrabivým popem, krutým důstojníkem, s pánem–utlačovatelem,

<sup>6</sup> J. Polívka, Čichám, čichám člověčinu – ruský dech, ruskou „kost“, *Národopisný věstník československý*, 17, 1924, č. 1–4; též L. Rademacher, *Walfischmythen*, ARw 1906, sv. 9, str. 248–252; W. Baumgartner, *Jephtas Gelübde Jud*, 11<sup>30–40</sup>, ARw 1915, sv. 23, str. 240–249.

<sup>7</sup> L. Mackensen, *Der singende Knochen. Ein Beitrag zur vergleichenden Märchensforschung*, Helsinki 1923 (FFC, N 49); E. Liljeblad, *Die Tobiasgeschichte und andere Märchen mit toten Helfern*, Lund 1927.

<sup>8</sup> K. Marx – B. Engels, *Spisy*, Praha 1963, d. 13, str. 36.

zběhem i s ubohým zbídačelým rolnictvem. Na tomto místě je třeba zdůraznit, že jde o kouzelné, nikoli novelistické pohádky. Je naprosto zřejmé, že pravá kouzelná pohádka s okřídlenými koňmi, ohnivými draky, fantastickými králi a princeznami není spjata s kapitalismem, ale že vznikla mnohem dříve. Není zde třeba plýtvat slovy, stačí říct, že kouzelná pohádka je ještě starší než feudalismus, jak ostatně poznáme z dalšího výkladu.

K čemu jsme tedy dospěli? Zjistili jsme, že pohádka neodpovídá výrobnímu způsobu, za jehož existence se výrazně rozšiřuje. Vysvětlení tohoto jevu najdeme opět u Marxe: „Se změnou ekonomické základny dochází pomaleji nebo rychleji k převratu celé ohromné nadstavby.“<sup>9</sup> Slova „rychleji“ nebo „pomaleji“ jsou zde velmi důležitá. Změna v ideologii neprobíhá zároveň se změnou ekonomických podmínek nebo bezprostředně po ní. Vzniká nesoulad, který je pro badatele neobyčejně cenný a zajímavý, neboť dosvědčuje, že se pohádka vyvíjela z předkapitalistických výrobních a sociálních forem života. Jak k tomu docházelo, to je právě třeba zkoumat.

Vzpomeňme, že nesoulad tohoto druhu umožnil Engelsovi objasnit původ rodiny. V knize *Původ rodiny*, na jednom místě, kde cituje Morgana a zároveň se odvolává na Marxe, píše: „Rodina, jak praví Morgan, je aktivní živel; nikdy neustrne, nýbrž postupuje od nižší formy k vyšší tak, jak se vyvíjí společnost od nižšího stupně k vyššímu. Naproti tomu příbuzenské systémy jsou pasivní; teprve po dlouhých obdobích zaznamenávají pokrok, který rodina mezi tím učinila, a k radikální změně dochází u nich jen tenkrát, když se radikálně změnila rodina.“ Marx k tomu ještě dodává: „Přesně tak je tomu s celou oblastí politiky, práva, náboženství a filozofie.“<sup>10</sup> A my můžeme doplnit, že stejně je tomu i s pohádkou.

Vznik pohádky tedy není spjat s ekonomickouází počátku 19. století, kdy se pohádky začaly zapisovat. Tento fakt vede k předpokladu, který zatím můžeme formulovat jen velmi obecně: pohádku je třeba srovnávat s historickou skutečností dávné minulosti a tam také hledat její kořeny.

Tento předpoklad obsahuje zatím nevysvětlený pojem „historická minulost“. Budeme-li ji chápat jako Vsevolod Miller, pravděpodobně dojdeme k stejným závěrům, podle nichž je například drakobijství Dobryni Nikitiče spojeno s historickým faktem křtění Novgorodu.

Pro nás je tedy nezbytné interpretovat pojem historická minulost a zjistit, co je v této dávné minulosti právě tím podstatným pro vysvětlení pohádky.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 37.

<sup>10</sup> K. Marx – B. Engels, *Spisy*, Praha 1967, d. 21, str. 66–67.

5. *Pohádka a sociální instituce minulosti*: Chápeme-li pohádku jako produkt určitých výrobních vztahů, potom je třeba zjistit, které z výrobních forem se v pohádce odrážejí.

Velmi málo je v pohádce bezprostředně zachycena vlastní výrobní činnost. Zemědělství hraje minimální roli, lov je zastoupen v trochu větším rozsahu. Orba a setba se zpravidla odvíjejí hned na počátku vyprávění, což je nejproměnlivější místo celé pohádky. V dalším vyprávění mají důležitou úlohu střelci, královští nebo svobodní lovci, významná je také různá lesní zvěř.

Sledování rozmanitých forem výrobních způsobů pouze z hlediska objektů nebo techniky přispívá ke studiu pramenů pohádky poměrně málo. Důležitá není vlastní technika výroby, ale odpovídající společenská struktura. Tím se dostáváme k prvnímu upřesnění pojmu historická minulost ve vztahu k pohádce. Veškeré studium směřuje k odhalení takové společenské struktury, jež dala vzniknout jednotlivým motivům i celé pohádce.

„Struktura“ je velice široký pojem, a proto je třeba se zabývat jejími konkrétními projevy. Jedním z nich jsou instituce určitého společenského uspořádání. Pohádku sice nemůžeme srovnávat s rodovým zřízením, avšak instituce rodového systému lze s některými pohádkovými motivy porovnat a zjistit, do jaké míry se v pohádce odrážejí nebo ji podmiňují. Zde je také původ předpokladu, že pohádku je třeba srovnávat se sociálními institucemi minulosti a hledat v nich její kořeny. Tím jsme dospěli k dalšímu upřesnění pojmu historická minulost, v níž se zrodila pohádka. V pohádce jsou zobrazeny například jiné způsoby sňatku než jaké existují dnes. Hrdina nehledá nevěstu v blízkém okolí, nýbrž kdesi daleko. Možná se zde odráží exogamie, neboť na první pohled je zřejmé, že existoval nějaký důvod, který bránil vybírat si nevěstu v domácím prostředí. Proto je třeba podrobněji studovat sňatky zobrazené v pohádce a hledat takový společenský systém nebo takovou etapu či takové stadium jeho vývoje, v němž tyto formy skutečně existovaly. Dále například vidíme, že se hrdina často stává králem. Čí trůn však získává? Ukazuje se, že to není trůn jeho otce, nýbrž tchána, kterého při tom nezřídka připraví o život. Zde vzniká otázka, jaké způsoby následnictví vlády pohádka zrcadlí. Stručně řečeno, předpokládáme, že pohádka uchovala stopy po zaniklých formách společenského života, kterým je třeba se věnovat, neboť takové studium odhalí prameny mnohých pohádkových motivů.

To však není všechno. Mnohé pohádkové motivy lze sice vysvětlit jako odraz kdysi existujících institucí, jiné však s žádnými institucemi bezprostředně nesouvisí. To znamená, že tato oblast není dostatečným materiálem pro srovnání, neboť všechno se nedá vysvětlit jen určitými institucemi.

6. *Pohádka a obřad*: Už dávno je známo, že pohádka má vztah k oblasti kultů a náboženství. Přísně vzato, kult a náboženství by rovněž mohly být označeny jako instituce. Podobně jako se celá společenská struktura projevuje v institucích, tak se také instituce náboženství projevuje prostřednictvím různých kultovních činností. Právě ty však již nelze chápat jako instituce. Vztah mezi pohádkou a náboženstvím může být tedy kladen jako samostatná otázka, jež vyplývá ze spojení pohádek se sociálními institucemi. Engels v *Anti-Dühringu* velmi přesně formuloval podstatu náboženství: „Všechna náboženství jsou však jen fantastický odraz – v hlavách lidí – těch vnějších mocností, které ovládají jejich každodenní život, odraz, při němž pozemské mocnosti přijímají formu mocností nadpozemských. V počátcích dějin se takto odrážejí především přírodní mocnosti. Ale brzy začínají vedle přírodních mocností působit i mocnosti, které vystupují vůči lidem stejně cizí a zpočátku stejně nevysvětlitelně... jako samy přírodní mocnosti. Fantastické postavy, v nichž se zpočátku odrážely jen tajemné přírodní síly, dostávají tím společenské atributy, stávají se představiteli dějinných mocností.“<sup>11</sup>

Pohádku není možné srovnávat se společenskou strukturou nebo s náboženstvím v jejich obecné rovině. Naopak je třeba se zabývat konkrétními projevy. Engels považuje náboženství za odraz přírodních a společenských sil, jenž se uskutečňuje ve dvojí podobě: jednak může být poznávací a projevovat se v dogmatech nebo v náboženském učení a proniká do různých způsobů výkladů o světě, jednak je volního charakteru a jeho výrazem jsou různé akty a činnosti, které mají působit na přírodu a podřídit si ji. Tuto druhou podobu odrazu náboženských představ budeme nazývat obřady a obyčeji.

Obřad a obyčej nejsou totožné. Pohřeb zehem není obřad, nýbrž obyčej. Obřady však provázejí obyčeje, a snažit se oddělit jedno od druhého by bylo metodicky nesprávné.

Pohádka uchovala stopy celé řady obřadů a obyčejů; genezi mnoha motivů lze vysvětlit jenom v souvislosti s obřady. V pohádce se například vypravuje, že děvče zakopává v zahradě kravské kosti a polévá je vodou (Afanasjev, 100).<sup>12</sup> Takový obyčej nebo obřad, při němž se kosti zvířat z jakéhosi důvodu nejdly ani neničily, nýbrž zakopávaly, skutečně existoval.<sup>13</sup> Původ pohádkových motivů by byl do značné míry objasněn, kdyby se nám podařilo dokázat, jaké motivy se vztahují k podobným obřadům. Proto je třeba systematicky studovat spoje mezi pohádkami a obřady.

<sup>11</sup> Tamtéž, d. 20, str. 309.

<sup>12</sup> A. N. Afanasjev, *Narodnyje russkije skazki*, d. 1–3, Moskva 1957.

<sup>13</sup> V. J. Propp, *Volšebnoje derevo na mogile*, Sov. etnografija, 1934, č. 1–2, str. 128–151.

Takové srovnávání může být mnohem obtížnější, než se zdá na první pohled. Pohádka není kronika. Mezi pohádkou a obřadem existují různé vztahy a vazby, o nichž je třeba se alespoň krátce zmínit.

7. *Přímá shoda pohádky a obřadu*: Nejjednodušší, ale také nejméně častý případ je úplná shoda mezi pohádkou a obřadem. V pohádce se zakopávají kosti a v historické skutečnosti tomu bylo stejně. Nebo se vypráví o královských dětech, které jsou zavřeny ve sklepech, v temnotě, jídlo dostávají potají; v historické skutečnosti se dělo totéž. Objevení těchto paralel je pro folkloristu neobyčejně důležité. Takové shody je nezbytně nutné dále rozpracovat, neboť se může ukázat, že daný motiv se vztahuje k tomu či onomu obřadu nebo obyčeji, což umožní zjistit jeho genezi.

8. *Významové přehodnocení obřadu v pohádce*: Jak jsme se již zmínili, přímá shoda pohádky a obřadu není příliš častá. Mnohem četnější je vztah, který bychom mohli označit jako významové přehodnocení obřadu. Pod tímto pojmem rozumíme případ, kdy je nějaký prvek (nebo několik prvků) obřadu, jenž se vlivem historických změn stal nefunkčním nebo nejasným, v rámci pohádky zaměněn za jiný, srozumitelnější prvek. Proto je významové přehodnocení obyčejně spojeno s deformací, se změnou formy. Nejčastěji se mění motivace, ale změnám mohou podléhat i ostatní části obřadu. Například v pohádce se vypravuje, že se hrdina zašívá do kravské nebo koňské kůže, aby se dostal z jámy nebo se přemístil do vzdálené země. Hrdinu zašitého v kůži přenáší pták buď na horu nebo za moře, kam by se hrdina jinak nemohl dostat. Jak vysvětlit původ tohoto motivu? Vztahuje se snad ke známému obyčeji, podle něhož se do zvířecí kůže zašívají nebožtíci? Systematické studium tohoto obyčeje a pohádkového motivu ukazuje na jejich nepochybnou souvislost: shodná není jen forma, ale také vnitřní obsah motivu, dějový sled i význam, který měl obřad v minulosti. Je tu jen jediná výjimka: v pohádce se do zvířecí kůže zašívá živý člověk, v obřadu zašívají mrtvého. Tato diference je velmi jednoduchým případem významového přehodnocení: nebožtík zašitý podle obyčeje do zvířecí kůže se tímto způsobem dostal do říše mrtvých, zatímco pohádkový hrdina se tak může dopravit do vzdálené země.

Termín „významové přehodnocení“ je vhodný proto, že signalizuje existenci určitého procesu změn, které se odehrávaly v životě lidu a působily i na proměny motivů. Právě tyto změny je třeba ukázat a vysvětlit.

Uvedli jsme velmi jednoduchý příklad významového přehodnocení, avšak většinou je původní vrstva natolik zatemněna, že se jí vždy nepodaří nalézt.

9. *Prolikladné využití obřadu*: Za výjimečný je třeba pokládat takový případ změny smyslu, kdy všechny formy obřadu zůstanou zachovány, ale v pohádce získají opačný smysl nebo význam. Tyto případy budeme



nazývat protikladným využitím obřadu. Například existoval obyčej zabíjet starce. V pohádce se sice vypráví, že musí být usmrčen stařec, ale nedojde k tomu. Kdo by chtěl ušetřit starce v době, kdy tento obyčej platil, zesměšnil by se a potupil a mohl být dokonce potrestán. V pohádce je naopak starcův zachránce hrdina, jenž jedná moudře. Existoval také obyčej obětování dívky řece, na němž byla závislá úroda. Oběť se prováděla na počátku setby, kdy bylo třeba zajistit dobrý růst obilí. V pohádce se však objevuje hrdina vysvobozující dívku, kterou měla pohltit nestvůra. V době existence obřadu by však byl takový „osvoboditel“ zničen jako největší zločinec, který vydává v nebezpečí blaho lidu a především úrodu. Tato fakta ukazují, že syžet se někdy vytvářel na základě záporného vztahu ke kdysi existující historické skutečnosti. Dokud však existoval způsob života, který vyžadoval oběť dívky, nemohla se stát tato skutečnost pohádkovým syžetem nebo motivem. Se zánikem tohoto zvyku se začal pocíťovat jako zbytečný a dokonce odporný také obyčej, kdysi posvátný, jehož hrdinou byla dívka–oběť jdoucí dobrovolně na smrt. Hrdinou pohádky je naopak dřívější provinilec – člověk, který tomuto aktu zabráňuje. To je velice důležitý, zásadní poznatek, neboť ukazuje, že syžet nevzniká evoluční cestou, přímým odrazem skutečnosti, nýbrž že se může vytvářet i v procesu negování této skutečnosti. Konstatování, že syžet odpovídá skutečnosti jako její protiklad, potvrzuje Leninova slova, kterými vyjadřuje protiklad mezi evoluční koncepcí rozvoje a koncepcí, která chápe vývoj jako jednotu protikladů: „Pouze druhá je klíčem k ‚samopohybu‘ všeho, co existuje, jenom ona je klíčem ke ‚skokům‘ k ‚přerušení posloupnosti‘, k ‚převratným změnám v opak‘, k zničení starého a ke vzniku nového“.<sup>14</sup>

Tyto úvahy a předběžná pozorování vyžadují doplnění ještě jednou premisou: při komparaci obřadů a obyčejů s pohádkami je třeba určit, s jakými obřady dané motivy souvisejí a jaký je jejich vzájemný vztah.

Při uskutečňování tohoto záměru však vznikají určité těžkosti. Obřad neodumírá, nýbrž se významově přehodnocuje i přesto, že jeho původní funkci převzaly racionální způsoby boje s přírodou a působení na ni. Tak se stává, že folklorista přiřadí určitý motiv k obřadu, o němž zjistí, že je významově přehodnocen. Nezbude mu než vysvětlit původní obřad, jehož vznik však může být natolik nejasný, že by vyžadoval speciální studium. To už ale není práce folkloristy, nýbrž etnografa. Folklorista má právo spokojit se se zjištěním souvislosti mezi pohádkou a obřadem a nepouštět se již do dalšího studia, které by ho zavedlo příliš daleko od tématu.

<sup>14</sup> Leninskij sbornik, 12, str. 324.

Objevuje se i jiná nesnáze. Obřadní a také folklorní projevy se skládají doslova z tisíce různých jednotlivostí. Je nutné hledat pro každý prvek odpovídající ekonomické příčiny? Engels o tomto problému říká: „...nízký stupeň ekonomického vývoje předhistorického období doplňují, ale občas i podmiňují, ba přímo způsobují mylné představy o přírodě. A třebaže ekonomická potřeba vždy byla a stále více se stávala hlavní hybnou silou postupujícího poznávání přírody, bylo by přeci jen pedantství hledat pro všechny ty pravěké nesmysly ekonomické příčiny.“<sup>15</sup> Tato slova jsou dostatečně jasná a můžeme je ještě doplnit: jestliže jeden a týž motiv nalezneme v období rodové společnosti, dále ve vývojové fázi otrokářského zřízení typu starého Egypta, antiky apod. (to se stává velmi často) a jestliže současně můžeme konstatovat vývoj tohoto motivu, potom nepokládáme za nutné pokaždé zvlášť zdůrazňovat, že na změnu motivu nepůsobila vnitřní evoluční síla, ale nové historické podmínky. Musíme se zkrátka vystríhat nebezpečí jak pedantismu, tak i schematismu.

Vraťme se však k obřadu, který – jak již bylo řečeno – poslouží k objasnění odpovídajícího pohádkového motivu, jestliže byl mezi ním a pohádkou zjištěn vztah. Ve skutečnosti, na rozdíl od čistě schematického postupu, tomu bývá často naopak. Stane se tak v případech, kdy se pohádka vztahuje již ke zcela nezřetelnému obřadu. V pohádce se však stopy minulosti zachovaly natolik věrně a plně, že obřad nebo i jiný projev minulosti lze vysvětlit jenom prostřednictvím pohádky. Jinými slovy, mohou nastat situace, kdy se pohádka při bližším studiu mění z jevu objasňovaného v jev objasňující a tak se může stát i pramenem pro zkoumání obřadu. „Folklorní příběhy různých sibiřských národů nejednou posloužily takřka jako hlavní zdroj při rekonstrukci starých totemistických náboženství,“ říká D. K. Zelenin.<sup>16</sup> Etnografové se často odvolávají na pohádku, ale přitom ji dobře neznají. Platí to například o Frazerovi, jehož grandiózní konstrukce v knize *Zlatá ratolest* vychází z předpokladů založených na pohádce, avšak na pohádce nesprávně chápané a nedostatečně prostudované. Přesné studium pohádky opravňuje vnést do tohoto díla řadu korekcí a poněkud narušit jeho stabilitu.

10. *Pohádka a mýtus*: Jestliže pohlédneme na obřad jako na jeden z projevů náboženství, potom nemůžeme opomenout ani mýtus. O vztahu pohádky k mýtu existuje ohromná literatura, kterou se však nebudeme zabývat, neboť naším cílem není polemika. Většinou se mezi oběma projevy vede dělicí čára čistě formálně. Přistupujeme tedy ke studiu, aniž bychom věděli, jakého druhu je vztah pohádky k mýtu. Zatím jsme si vědomi potřeby prozkoumat otázku, zda byl mýtus jedním z možných pramenů

<sup>15</sup> K. Marx – B. Engels, c. d., d. 37, str. 567.

<sup>16</sup> D. K. Zelenin, *Kuľt ongonov v Sibiri*, Moskva–Leningrad 1936, str. 232.

pohádky. Rozmanité výklady a chápání pojmu „mýtus“ nás nutí tento pojem upřesnit. Mýtem zde budeme rozumět vyprávění o božstvech nebo božských bytostech, v jejichž reálnou existenci lid věří, přičemž víra zde představuje historický, nikoli psychologický faktor. Příběhy o Héraklovi jsou velmi blízké naší pohádce. Héraklés byl však božstvem, jež mělo svůj kult, zatímco náš hrdina, který se rovněž vypraví pro zlatá jablka, je postavou uměleckého díla. Mýtus a pohádka se neliší formou, nýbrž svou sociální funkcí.<sup>17</sup> Sociální funkce mýtu není vždy stejná a závisí na kulturní vyspělosti národa, přičemž jedna věc jsou mýty národů, jež ve svém vývoji nedospěly k státní formě, něco zcela jiného jsou mýty starých kulturních národů, které poznáváme z jejich národní literatury. Mýtus nemůže být odlišován od pohádky jen podle formy. Mýty, zvláště předtřídních společností, jsou někdy natolik podobné pohádce, že je etnografie a folkloristika také tak označuje. „Pohádky prvobytných společností“ se dokonce staly určitou módou, sestavovaly se z nich vědecké i populární sborníky. Nebudeme-li však při jejich studiu věnovat pozornost pouze samotným textům, ale povšimneme-li si jich také z hlediska jejich sociální funkce, ukáže se, že většinu z nich je třeba považovat za mýty, nikoli za pohádky. V současné folkloristice zůstává zatím ohromný význam těchto mýtů bez povšimnutí. Folkloristé je sice sbírají, ale nestudují. Například u Bolteho nebo Polívky zaujímají „prvobytné pohádky“ velice skromné místo.<sup>18</sup> Tyto mýty nejsou variantami pohádek, nýbrž výtvoř, které ještě neztratily spojení s výrobní základnou raných stadií ekonomického vývoje společnosti. To, co v současné evropské pohádce podlehl významovému přehodnocení, se zde často udržuje ve své původní podobě. V tomto smyslu jsou mýty v mnoha případech klíčem k pochopení pohádky.

Někteří badatelé, třebaže tuší význam mýtů a dokonce se o něm ve svých dílech zmiňují, nezabývají se tímto jevem hlouběji. Základní význam mýtů není pochopen zejména proto, že se k nim přistupuje z formálního, nikoli z historického hlediska. Badatelé ignorují mýty jako historické jevy a zkoumají hlavně ojedinělé případy opačné závislosti folkloru „primitivních“ národů na folkloru národů „kulturních“. Teprve poslední dobou se začínají objevovat také v buržoazní vědě myšlenky o sociálním významu mýtu, dokazuje se spojení mezi slovem a mýty, mezi posvátnými příběhy kmenů na jedné straně a rituály, etikou, sociální organizací a dokonce i praktickou činností na straně druhé. O evropské pohádce se v tomto kontextu obvykle neuvažuje. Takové úvahy jsou patrně ještě příliš smělé.

<sup>17</sup> I. M. Tronskij, *Antičnyj mif i sovremennaja skazka*. In: S. F. Oldenburg, *K pjatidesjatiletiju naučno-obščestv. dejatelnosti*, Leningrad 1934, str. 523–534.

<sup>18</sup> J. Bolte – J. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, d. 1–5, Leipzig 1913–1932.

Zápis mýtů je ve většině případů bohužel málo uspokojivý. Zpravidla to jsou pouze texty, v nichž autor ani nenaznačí, zda znal jazyk a zapisoval bezprostředně nebo prostřednictvím tlumočnicka. Dokonce i v zápisech tak význačného badatele jakým je Boas najdeme texty, které jsou nepochybně převyprávěné, ale nikde o tom není zmínka. Přitom je velice důležité znát i nejmenší detaily, jednotlivosti, odstíny, často má význam i tón vyprávění. Ještě horší je to v případech, kdy domorodci vyprávějí svůj mýtus anglicky. Takto kdysi zapisoval Kroeber. Jeho sborník *Gros Ventre Myths and Tales* obsahuje padesát textů, z nichž čtyřicet osm bylo vyprávěno anglicky, což však zjistíme až v polovině knihy z doplňujících poznámek jako okolnost celkem druhořadou a nedůležitou.<sup>19</sup>

Naznačili jsme již, že mýtus má sociální význam, který však není vždy stejný. Například odlišnost antických a oceánských mýtů je zcela zřejmá. Také v rámci předtřídních společností existovaly rozdíly, a proto nelze dávat všechny mýty na jednu hromadu. Z tohoto hlediska můžeme hovořit o různých mýtech, které se odlišují podle kulturního stupně národů, v nichž vznikly.

Ukázalo se také, že nejcennější a nejdůležitější nejsou pro nás evropské nebo asijské materiály, jak bychom pro jejich teritoriální blízkost mohli předpokládat, ale materiály americké a částečně oceánské a africké. Asijské národy jako celek stály už na vyšší kulturní úrovni než národy Ameriky a Oceánie v momentě, kdy je Evropané objevili a začali sbírat etnografický materiál. Kromě toho Asie je kulturně nejstarší kontinent, je místem, kterým procházely proudy národů, míchaly se a vzájemně vytlačovaly. Na tomto kontinentu nalezneme všechna stadia kultury, počínaje prvobytnými Ajny a konče vrcholy čínské a nyní i socialistické kultury SSSR. Tato různorodost asijského materiálu neobyčejně ztěžuje jeho studium. Například Jakuti vyprávějí pohádku o Iljovi Muromcovi společně se svými skutečně původními jakutskými mýty. Ve vogulském folkloru se zmiňuje kůň, kterého však Vogulové neznali.<sup>20</sup> Příklady ukazují, jak snadno lze chybovat, jestliže se přejaté a cizorodé považuje za původní. Proto je tak důležité zkoumat také spojení mýtu s prostředím, z něhož vyrůstá, a neupínat se jen k textu. Folklorista se tím ovšem vydává v nebezpečí, že například bude považovat jev, jehož původ je v Indii, za prvobytně lovecký proto, že se často vyskytoval u lovců.

V menším rozsahu platí totéž i pro Afriku. I zde sice existovaly kmeny na zcela nízké rozvojové úrovni, například Křováci nebo kočovní Zulové, vedle nichž žily zemědělské národy ovládající už kovářství, přesto však

<sup>19</sup> A. L. Kroeber, *Gros Ventre Myths and Tales*, Anthropological Papers of the Amer. Mus. of Natural History, New York 1907, sv. 1, část 3.

<sup>20</sup> V. N. Černecov, *Vogulskije skazki*, Sbornik folkloru naroda mansi (vogulov), Leningrad 1935, str. 18. (Vogulové – dnes lépe Wausové. Pozn. př.)

vzájemné kulturní vlivy nebyly tak silné jako v Asii. Bohužel ani africký folklor nebyl mnohdy zapsán lépe než americký. Přitom Američané žijí v bezprostředním sousedství s Indiány, zatímco Afriku zkoumají přistěhovalci, kolonizátoři a misionáři z Francie, Anglie, Holandska, Německa, kteří si dají ještě méně práce naučit se domorodému jazyku. Pokud se mu naučí, pak nikoli proto, aby mohli zapisovat folklor. Jeden z nejvýznamnějších afrických badatelů Frobenius neznal domorodé jazyky, a přesto hojně vydával africký materiál, aniž by se zmínil o způsobu, jakým ho získal. Proto je třeba přistupovat k těmto zápisům velice kriticky.

Ve skutečnosti ani Amerika nebyla ušetřena cizích vlivů, nicméně právě americké materiály přinesly to, co mnohdy nemohl poskytnout folklor jiných světadílů.

Naznačili jsme význam mýtů prvobytných společností pro studium pohádky i těžkosti, jimž se při tom nelze vyhnout.

Zcela jinou oblast představují mýty řecko-římské antiky, Babylonu, Egypta, částečně také Indie a Číny. Mýty těchto národů neznáme bezprostředně od jejich tvůrců, tj. od nižších lidových vrstev, nýbrž poznáváme je z písemného přetvoření, z homérského eposu, ze Sofoklových tragédií, z Vergilia, Ovidia a dalších. Wilamowitz se pokouší upřít řecké literatuře její lidový ráz.<sup>21</sup> Podle něho je nevhodná pro studium lidových syžetů právě tak, jako se pro zkoumání skutečných Nibelungů nehodí Nibelungové Hebbelovi, Geibelovi nebo Wagnerovi. Takové odmítání lidového charakteru antických mýtů otvírá cestu reakčním teoriím a závěrům. Narozdíl od těchto názorů přiznáváme mýtům jejich původní lidovost, přitom však nesmíme zapomenout, že se nevyskytují v čisté podobě a že je tedy nelze srovnávat se zápisy folklorních materiálů. Podobně je tomu s egyptskými mýty, které také neznáme z „první ruky“. O představách Egyptanů se dovídáme z náhrobních nápisů, z Knihy mrtvých atd. Nejčastěji máme možnost poznat pouze oficiální náboženství pěstované kněžskými, využívané k politickým cílům a schválené dvorem a panovníky. Nižší lidové vrstvy však mohly mít jiné představy, jiné – řečeno naší terminologií – syžety, než jaké vyjadřoval oficiální kult. Právě o těchto lidových představách toho víme velmi málo. Přesto i mýty kulturních národů musí být zahrnuty do okruhu zkoumání. Zatímco mýty předtřídních národů představují přímé prameny, zde jde o prameny nepřímé, které však bezpochyby také odrážejí lidové představy, byť se s nimi plně neztotožňovaly. Tak se může stát, že ruská pohádka poskytne ke studiu archaičtější materiál než řecký mýtus.

<sup>21</sup> U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Die griechische Heldensage*, d. 1–2, – *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaft*, Berlin 1925, str. 41–62, 214–242.

Odlišujeme tedy mýty předtřídních společenských formací, které lze považovat za bezprostřední prameny, od mýtů zachycených v písemnictví vyšších tříd starých kulturních států. Tyto materiály mohou sloužit jako nepřímé svědectví o existenci stejných nebo i odlišných představ lidových vrstev.

Odtud vychází předpoklad o potřebě srovnávat pohádku jak s mýty prvobytných předtřídních národů, tak s mýty starých kulturních států.

To je poslední upřesnění k pojmu „historická minulost“, jehož jsme použili v souvislosti se srovnáváním a studiem pohádky. Není těžké si všimnout, že v minulosti nás nezajímají jednotlivé události, tedy to, co se obyčejně rozumí pojmem historie a jak jej chápe tzv. historická škola.

11. *Pohádka a prvobytné myšlení*: Z předcházejícího výkladu je zřejmé, že se snažíme nalézt základy pohádkových obrazů a syžetů v realitě dávných dob. V pohádce se však vyskytují obrazy a situace, jež se očividně k žádné takové bezprostřední skutečnosti nevztahují. Patří k nim například okřídlený drak nebo okřídlený kůň, domek na kuřích nožkách, Kostěj apod.

Bylo by hrubou chybou dívat se na pohádku čistě empiricky a považovat ji za kroniku minulosti. Dochází k tomu například tehdy, když se pohádka používá jako svědectví při hledání důkazů o existenci prehistorických okřídlených živočichů. Ani draci, ani domečky na kuřích nohách nikdy neexistovaly. To však neznamená, že by tyto jevy nebyly historické. Nejsou takovými snahy o sobě, ale jsou historické ve smyslu svého vzniku jakožto představy. Právě tento jev je třeba objasnit.

Podmíněnost obřadu a mýtu ekonomickými zájmy je zřejmá. Například tanec, který má způsobit dešť, zcela jasně vychází z přání ovlivnit přírodu. Nevíme však, proč je tímto prostředkem působení právě tanec, někdy i s živými hady, a ne něco jiného.<sup>22</sup> Spíše bychom pochopili, kdyby se k tomuto účelu lila voda, což se ostatně také často dělalo. To by byl prostý případ imitativní magie. Tento příklad ukazuje, že hospodářské zájmy vyvolávají určité konání nepřímé, neboť procházejí filtrem dobového myšlení, které je konec konců podmíněno stejnými faktory jako samotný úkon. Jak mýtus, tak obřad jsou produkty určitého způsobu myšlení. Vysvětlit a rozlišit tyto způsoby myšlení bývá mnohdy velmi obtížné. Folklorista nejenže musí k těmto faktům přihlídnout, ale také si ujasnit, jaké představy tvoří základ některých mýtů. Prvobytné myšlení, které nezná abstrakci, se projevuje v jednání, ve formách společenské organizace, ve folkloru i v jazyku. Může se stát, že pohádkový motiv

<sup>22</sup> A. Warburg, *A lecture on serpent ritual*, *Journal of the Warburg Institute*, 1939, d. 2, č. 4, str. 286.

nevysvětlíme ani jedním z předpokladů, jimiž jsme se až dosud zabývali. Tak například některé motivy vycházejí z jiného pojetí prostoru, času a množství než je tomu dnes. Z toho plyne, že při objasňování geneze pohádky se musí přihlížet také k formám myšlení v dobách prvobytně pospolných společností. Poukazujeme na tuto skutečnost zároveň jako na jeden z dalších předpokladů naší práce. Do posuzování dosavadních názorů na prvobytné myšlení se nebudeme pouštět s ohledem na složitost této otázky. Vzhledem k tomu, že myšlení považujeme především za historicky danou kategorii, nemusíme se zabývat „výkladem“ mýtů, obřadů nebo pohádek. Naším cílem není výklad, nýbrž poznání historických příčin. Mýtus má nepochybně svou sémantiku, která však nemůže být absolutní, jednou provždy daná. Existuje pouze sémantika historická. Tím však vzniká nebezpečí, že dojde k záměně skutečnosti vytvořené určitou formou myšlení za reálný životní jev a naopak. Když například baba Jaga chce sežrat hrdinu, neznamená to ještě, že jde nutně o pozůstatek kanibalismu. Obraz Jagy-lidojedky mohl vzniknout i jinak, například odrazem určitých myšlenkových postupů, tedy jevů také historicky podmíněných, nikoli však skutečných.

12. *Genetika historie*: Problém, jímž se zabýváme, vyžaduje genetické studium, jež je sice vždy nezbytné, již svou podstatou, historické, avšak není totožné s historickým studiem. Úkolem genetiky je studovat původ jevů, historie sleduje jejich vývoj. Genetika předchází historii, razí jí cestu. Přesto se ani genetické zkoumání nezabývá strnulými jevy, nýbrž procesy, to znamená určitým vývojovým pohybem. Každý jev, od něhož se pohádka odvozuje, chápeme a zkoumáme jako proces. Když se například určuje souvislost některých pohádkových motivů s představami o smrti, není smrt abstraktním pojmem, nýbrž označuje vývojový proces měnících se představ o smrti. Z toho by čtenář mohl snadno získat dojem, že zde předestíráme historii nebo prehistorii jednotlivých motivů, ale není tomu tak. Proces, byť někdy detailně rozpracovaný, není ještě historií. Stane se také, že jev, od něhož se pohádka odvíjí, je sám o sobě velice jasný, ale nepodaří se jej rozvést v proces. To platí o některých velmi raných formách života společnosti, jež se podivuhodně dobře uchovály v pohádce, jako například obřad iniciace. Historie těchto jevů vyžaduje speciální historicko-etnografické zkoumání, do kterého se folkloristika nemůže pouštět, a proto zde mnohé uniká. V důsledku nedostatečného etnografického zkoumání ani historické studium nemůže být vždy stejně hluboké a široké. Z téhož důvodu se často musíme omezit na pouhé konstatování souvislosti. Určitá nevyváženost historických prací je také způsobena nestejnou závažností pohádkových motivů. Důležitější „klasické“ motivy se studují podrobněji, jiné, méně závažné, stručněji a schematictěji.

13. *Metoda a materiál*: Principy, o nichž jsme hovořili, vypadají velmi jednoduše. Ve skutečnosti je však jejich realizace spojena se značnými obtížemi. K největším patří zvládnutí materiálu. Badatelé často chybují v tom, že omezují materiál na okruh jednoho syžetu, jedné kultury nebo na jinak uměle vytvořené hranice, které však podle našeho názoru neexistují. Takovou chybu udělal například Usener, když zkoumal syžet o potopě světa pouze v rámci antického mýtu. Podobné otázky jsou jistě také oprávněné, mají však své omezení a nelze z nich vyvozovat obecné závěry, jak učinil právě zmíněný autor. Genetické studium se nemůže omezovat pouze na jednu národnost. Folklor je mezinárodní jev, což folkloristu staví do velmi nevýhodné pozice. Ve srovnání s ním jsou specialisté jako indologové, klasičtí historikové, egyptologové aj. svrchovanými pány svých oblastí, zatímco folklorista do všech jenom nahlíží jako host nebo cizinec, a najde-li něco pro sebe, pokračuje dál ve své cestě. Skutečné poznání materiálu v celém jeho rozsahu je pro něho nemožné. Přitom je naprosto nutné, aby se hranice folkloristického bádání rozšířily i za cenu rizika chyb, trapných nedorozumění nebo nepřesností. Hrozí zde sice nebezpečí, ale menší, než když je dílčí materiál sice bezvadně zvládnut, ale na nesprávných metodologických základech. Podobně je třeba rozšířit také speciální studium a využít k tomu i údajů získaných ze srovnávání. Přípravných prací k poznání jednotlivých kultur a národů existuje již tolik, že je načase začít tento materiál skutečně využívat, třebaže není možné ovládnout ho v celé šíři.

Od samého počátku tedy zastávám názor, že se studiem lze začít, i když se materiál zcela nevyčerpá. To je také jeden z předpokladů této práce. Nepovažuji toto hledisko za nutnost, nýbrž – a v tom se právě rozcházím s většinou badatelů – za principiální možnost. Vede mne k tomu opakovanost a zákonitost folklorního materiálu. Studujeme-li *opakující se* prvky kouzelné pohádky, potom není podstatné, zahrneme-li do zkoumání 200, 300 nebo 500 variant a verzí každého prvku či části materiálu. Totéž platí i pro obřady, mýty a další folklorní projevy. „Kdyby se mělo čekat, až bude materiál pro zákon čistý,“ říká Engels, „vedlo by to k tomu, že by se myšlenkové zkoumání až do té doby zastavilo, a už z toho důvodu by zákon nikdy nevznikl.“<sup>23</sup> Veškerý materiál se dělí na část, která je podrobena zkoumání – v našem případě je to především pohádka –, a na část, která poskytuje vysvětlení. Všechno ostatní je *kontrolní materiál*. K zákonu se dospívá postupně a jeho vysvětlení není podmíněno výhradně jedním materiálem. Folklorista rozhodně nemusí brát v úvahu celé moře materiálu, protože – jestliže je zákon správný – bude platit pro všechny fakty a nikoli jen pro ty, z nichž byl odvozen.

<sup>23</sup> K. Marx – B. Engels, c. d., Praha 1967, d. 20, str. 517.

Zdůrazňovaný princip je zcela protichůdný zásadám, na nichž je zpravidla založen folklorní výzkum, který usiluje o dosažení vyčerpávající úplnosti materiálu. Vidíme však, že ve skutečnosti, pokud k tomu dojde, nebývají otázky správně řešeny, protože je špatně zformulován celý úkol. Nabízí se proto jiný přístup: především musí být úloha správně stanovena, a teprve potom správná metoda přinese správné řešení.

14. *Pohádka a tvorba dalších období*: Z dosavadního výkladu vyplývá, že obřady, mýty, různé formy prvobytného myšlení a některé sociální instituce považují za předpohádkové útvary, jimiž – jak se domnívám – je možné vysvětlit pohádku.

Folklor se však pohádkou nevyčerpává. Pohádka je syžetově a motivicky spřízněna ještě s hrdinským eposem a s širokou oblastí různých narací, legend apod. Připomeňme například *Mahábháratu*, *Odysseu*, *Illiadu*, *Eddu*, byliny, *Nibelungy* atd.. Tato tvorba stojí obvykle stranou pozornosti, třebaže v mnoha případech poukazuje k pohádce a jejím prostřednictvím by mohla být objasněna. Existuje však i jiná možnost: například epos zachoval až do dneška některé detaily a rysy, které neobsahuje pohádka ani žádný jiný materiál. V Nibelunzích Siegfried zabíjí draka a koupe se v jeho krvi, čímž získá nezranitelnost. Tento detail je důležitý pro studium motivu draka, protože je vysvětlením, které v pohádce nenajdeme. Proto můžeme v případech, kdy se nedostává jiný materiál, použít i hrdinský epos.

15. *Perspektivy*: Nyní jsou již jasné výchozí předpoklady naší práce, známe také hlavní úkol. Zbývá jen odpovědět na otázku, jaké perspektivy se před takto zformulovaným problémem otvírají. Dejme tomu, že zjistíme historický, reálný základ pohádkového motivu o dětech vsazených do sklepa nebo objevíme, že zakopávání kostí zabité krávy bylo také skutečným úkonem. Lze z toho vyvozovat, že v daných případech přešel do pohádky motiv z historické skutečnosti? Nepochybně je to možné. Nezáskáme však tímto postupem příliš mozaikovitý obraz? To ještě nevíme, odpověď přinese až další zkoumání. Zatím zastáváme názor, že pohádka do sebe vstřebala některé prvky z prvobytně pospolné společnosti i kultury. Dále uvidíme, že se z těchto prvků skládá, a jako konečný výsledek získáme obraz pramenů pohádky.

Řešení tohoto problému přibližuje k pochopení pohádky, ale neodpovídá ještě na jinou, zatím stále otevřenou otázku: proč se vůbec o těchto věcech vyprávělo? Jak došlo k vytvoření narativního žánru pohádky? Tuto otázku navozuje již samotné zadání našeho úkolu. Proto společně s řešením problému původu jednotlivých motivů jako skladebních částí syžetu budeme muset odpovědět také na otázku, odkud se toto vyprávění vzalo, jak vlastně vzniká pohádka.

Pokusíme se o to v poslední kapitole. Odpověď je však spojena s obtíží, která spočívá v tom, že se zde zabýváme pouze kouzelnými pohádkami. Akt vyprávění kouzelných pohádek je neoddělitelný od vyprávění jiných pohádkových žánrů, například pohádek o zvířatech aj. Dokud nebudou tyto ostatní druhy prostudovány, je možné dát jen předběžnou, hypotetickou odpověď, s větší nebo menší mírou věrohodnosti a přesvědčivosti.

Ve skutečnosti se taková práce nikdy nemůže považovat za ukončenou, protože dříve než dospěje ke konečnému řešení, vyústí do okruhu genetického studia pohádky.

Tato práce se podobá průzkumné expedici do neznámých zemí. Označujeme naleziště, kreslíme schematické mapy, ale podrobné zpracování jednotlivých nalezišť bude už dílem budoucnosti. V další etapě je možné detailně rozpracovat jednotlivé motivy i syžety, ale již v souvislosti s celkem, což je na daném stupni naší vědy důležitější než podrobné, oddělené zkoumání dílčích jevů.

Nakonec ještě poznámka vztahující se k materiálu. Základem naší práce je ruská pohádka se zvláštním přihlédnutím k severské pohádce. Řekli jsme již, že pohádka je mezinárodní jev, a to platí do značné míry také o jejích motivech. Ruský folklor se vyznačuje velkou rozmanitostí, bohatostí, výjimečnými uměleckými kvalitami a značnou neporušeností. Proto je také naprosto přirozená orientace na vlastní a nikoli na cizí folklor. Práce uvádí všechny základní typy kouzelných pohádek, jež jsou ve světovém repertoáru zastoupeny jak ruskými, tak cizími látkami. Pro srovnávací práci je lhostejné, jaké vzorky se z nich vyberou. Tam, kde nebude postačovat ruský materiál, přibereme cizí. Chtěli bychom však zdůraznit, že se nezabýváme zkoumáním ruské pohádky. Taková úloha je velmi speciální, musí jí předcházet vyřešení obecných otázek genetiky a vyžaduje také zvláštní postupy. Naše studie představuje folklorní historicko-srovnávací práci, která vychází z ruského materiálu.

1. *Jednota kouzelné pohádky:* Rozebrali jsme pohádku podle jednotlivých částí její kompozice a zjistili jsme, že se v různých syžetech opakují. Tyto části vyplývají jedna z druhé a dohromady vytvářejí určitý celek. Pojednali jsme o pramenech každého jednotlivého motivu, ale nezkoumali jsme je ještě z hlediska jejich vzájemných vztahů. Jinými slovy, známe původ různých motivů, ale neznáme příčinu jejich posloupnosti v ději, neznáme původ pohádky jako celku.

Zběžný retrospektivní pohled na zkoumané prameny ukazuje, že se mnohé z pohádkových motivů vztahují k rozmanitým sociálním institucím, mezi nimiž zaujímá zvláštní místo obřad zasvěcení. Poznali jsme také, že velkou úlohu hrají představy o záhrobním světě a o cestách do záhrobí. Z těchto dvou cyklů vychází nejvíce motivů. Kromě toho však mají některé motivy i jiný původ.

Po zhodnocení všech získaných poznatků, rozdělených buď z hlediska pramenů nebo historických závislostí, dostaneme tento obraz: ke komplexu zasvěcení se vztahují motivy odvedení nebo vyhnání dětí do lesa nebo jejich únos lesním duchem, dřevěná chaloupka, zaprodání, zabítí hrdinů Jagou, rozsekání a oživení, spolknutí a vyvržení, získání kouzelného prostředku nebo kouzelného pomocníka, převléknutí, motivy lesního učitele a umění lstivosti. Následující časový úsek před hrdinovým návratem a jeho vstupem do manželství se odráží v motivech velkého domu s prostřeným stolem, lovců, lupičů, sestřičky, krasavice v hrobě, krasavice v čarovné zahradě nebo v paláci (Psyché), dále v motivech nemyté dívky, manžela na svatbě své ženy, ženy na svatbě svého muže, zakázané komory a ještě některých jiných.

Tyto analogie nám dovolují tvrdit, že cyklus iniciace je nejstarším základem pohádky. Jako celek mohou všechny uvedené motivy vytvářet nespočetné množství syžetů nejrůznějších pohádek.

Druhým cyklem nebo okruhem souvisejícím s pohádkou jsou představy o smrti. K nim se vztahují únosy dívek draky, různé způsoby zázračného

narození stejně jako návrat mrtvého, putování s železnou obuví, také les jako vchod do jiné říše, tělesná vůně, kropení dveří chaloupky, pohoštění u baby Jagy, postava převozníka-průvodce, překonávání vzdálenosti na orlu, na koni, v loďce apod., boj se strážcem vchodu, vážení na vahách, příchod do vzdálené země a všechna akcesoria tohoto jevu.

Složením těchto dvou cyklů vzniká už téměř celá, byť ještě ne úplná, základní kompozice pohádky. Mezi oběma cykly nelze vést přesnou hranici. Víme, že celý obřad iniciace se počítal jako pobyt v krajině smrti a naopak s mrtvým se dělo vše, co prožíval zasvěcovaný: získal pomocníka, potkal bytost, která ho chtěla pohltnout, apod.

Jestliže si představíme všechny děje probíhající při zasvěcování a budeme je vypravovat tak, jak šly za sebou, potom dostaneme kompozici, na níž je vybudována kouzelná pohádka. Budeme-li v daném sledu vyprávět vše, co se podle dávných představ dělo s mrtvým, dostaneme stejnou osu, ale navíc ještě s prvky, které nejsou zachyceny v linii zmíněných obřadů. Dohromady dávají oba cykly už téměř všechny stavební prvky pohádky.

Klademe si otázku, k čemu jsme dosud dospěli. Zjistili jsme, že kompoziční celek pohádky nemá základy v nějakých zvláštnostech lidské psychiky nebo umělecké tvorby, nýbrž v historické realitě. To, co se dnes vypravuje, lidé kdysi skutečně dělali a to, co nedělali, to si představovali. Z těchto dvou cyklů odumřel prvý (obřad) dříve než druhý. Zatímco obřad zasvěcení se přestal provádět, představy o smrti žily dál, rozvíjely se a vůči hledně se přetvářely již bez jakékoli souvislosti s obřadem. Jeho zánik odpovídá zániku lovu jako jediného nebo hlavního zdroje existence.

Na základě všeho, co zde bylo řečeno, si musíme představit další utváření syžetu tak, že jednou daná osnova vstřebává do sebe některé nové detaily z nové, mladší skutečnosti, a tím se také stává složitější. Na druhé straně nový způsob života přináší nové žánry (novelistická pohádka), které již vyrůstají z jiné půdy než tomu bylo u kompozice a syžetů kouzelných pohádek. Jinými slovy, vývoj jde cestou vrstvení a nánosů, náhrady a významových přehodnocení a z druhé strany cestou nové tvorby.

Například motiv uvězněných královských dětí pochází z obyčejné izolovat panovníky, kněze, mágy a jejich děti. To je případ motivického vrstvení. Motiv zemřelého otce nebo vděčného mrtvého, od něhož hrdina dostane koně, odpovídá funkčně motivu baby Jagy, jež je rovněž dárkyní koně. Pod vlivem kultu předků, to znamená mnohem pozdějšího jevu, zde došlo k významovému přehodnocení a k deformaci postavy dárcy se zachováním funkce darování. Otázku motivů, které nejsou spojeny s výše zmíněnými cykly, je proto třeba řešit pro každý případ zvlášť. To platí například o motivu hrdinovy svatby a korunovace. V postavě královské dcery poznáváme na jedné straně sebevědomou ženu, vládkyni rodu

a osobnost totemistické magie. Je to jedním slovem „královna“. Na druhé straně ji lze srovnat se šamanovou nebeskou ženou, stejně jako s vdovou nebo dcerou krále, jenž byl zabit a odstraněn následníkem trůnu.

Okruh motivů souvisejících s těžkými úlohami je pro analýzu velmi nesnadný, neboť nelze bezpečně dokázat, že zde pohádka uchovala obyčej zkoušky magické síly následníka. Přece však podle řady nepřímých indicií je to do určité míry pravděpodobné.

Zákon zachování kompozice při výměně postav zůstává neotřesen a v této linii probíhá další vývoj pohádky. Podněty ke změnám vycházejí z proměn života. Tak se například v motivu žebračky rýsuje obraz baby Jagy, v motivu patrového domu s balkónem „mužský dům“ aj.

Tento závěr neodpovídá běžným představám o pohádce. Obvykle se předpokládá, že do pohádky jsou včleněny jednotlivé prehistorické prvky, a jinak že je celá pohádka produktem „svobodné“ umělecké tvorby. Vidíme však, že kouzelná pohádka se skládá z prvků souvisejících s jevy a představami, jejichž místo je v předtřídní společnosti.

2. *Pohádka jako žánr*: Odhalili jsme prameny jednotlivých motivů a vysvětlili jsme, že jejich spojení a posloupnost není náhodným jevem. Tím vším jsme však ještě neobjasnili fakt vzniku kouzelné pohádky jako takové.

Jaké je starší stadium vyprávění? Z předcházejícího výkladu víme, že při iniciaci jinochů se cosi vyprávělo, nevíme však, co to vlastně bylo.

Shoda kompozice mýtů a pohádek s posloupností dějů, které probíhaly při iniciaci, přivádí na myšlenku, že se vyprávělo totéž, co prožíval zasvěcovaný mladík. Nevyprávělo se to však o něm, nýbrž o předkovi, zakladateli rodu a obyčejů, který se narodil zázračným způsobem, žil v říši medvědů, vlků apod., přinesl odtud oheň a magické tance, které se učí chlapci, atd. Zpočátku se tyto události spíše předváděly jako konvenční dramatické akce a byly také zobrazovány výtvarně. Proto nelze porozumět řezbám a ornamentům mnohých národů bez znalosti jejich legend a pohádek. Zasvěcovanému se tímto způsobem odkrýval smysl akcí a událostí, do nichž byl při iniciaci zapojen. Vyprávění ho připodobňovalo hrdinovi těchto dějů. Iniciační příběhy tvořily část kultu a byly tabuizované, což je dalším potvrzením teze o přímém vztahu mezi vyprávěním a obřadem.

Většina sborníků věnovaných příběhům tzv. prvobytných národů se bohužel skládá pouze z textů. Nevíme vlastně nic ani o podmínkách, za nichž se vyprávěly, ani o dalších okolnostech. Existují ovšem výjimky, kdy badatelé k textům připojili i jisté záznamy o dalších jevech, které souvisely s vyprávěním.

Velmi podrobné pojednání o posuzování těchto pohádek přináší Dorsey v úvodu svého sborníku *Traditions of the Skidi-Pawnee*.<sup>24</sup> Zmiňuje

se o velkém množství tanců a ceremonií, k nimž patří také předvádění posvěcených uzlíků (thundles – váčky, míšky), které jsou určitým druhem amuletů. Uchovávají se v domě a jsou zároveň jeho posvátným místem. Na nich závisí všechno dobré, úspěch při lovu atd. Uzlíky obsahují různé předměty – pera, zrní, listy tabáku atd. Není obtížné poznat, že jsou prototypem pohádkových kouzelných darů. Dorsey k tomu říká: „Každá taková ceremonie a každý tanec byly provázeny příslušným rituálem a zároveň vyprávěním o jeho vzniku.“<sup>25</sup> Jak ukazuje sborník, příběhem o původu amuletů se mívá vyprávění, jak například první majitel tohoto uzlíku odešel do lesa a potkal tam buvola, který jej zavedl do říše buvolů. Zde dostal amulet, naučil se jejich tancům, vrátil se a seznámil se svým uměním všechn lid, jehož vládcem se stal. Tyto příběhy „byly zpravidla osobním vlastnictvím držitele nebo majitele uzlíku nebo tance. Obyčejně se vyprávěly bezprostředně po skončení rituálu, při předávání uzlíku nebo v rámci ceremoniálu při změně vlastníků amuletu.“<sup>26</sup> Příběh je součástí rituálu a obřadu a je s ním spojen stejně jako s člověkem, jenž se stává vlastníkem amuletu. Vyprávění je svým způsobem slovesný amulet, je to prostředek magického působení na okolní svět: „Tak byl každý z těchto příběhů ezoterický. Odtud lze již dospět k čemusi, co se jako celek podobá etiologickému vyprávění (origin-myth).“<sup>27</sup>

Tento poznatek je důležitý ze dvou hledisek. Za prvé, jak již bylo řečeno, příběhy žijí společně s rituálem a jsou jeho neoddelitelnou součástí. Za druhé se zde ocitáme u kořene jevu, který nepozorovaně přežil až do dneška a jenž se týká tabuizace vyprávění. Zákaz nebyl dán a dodržován kvůli etiketě, nýbrž proto, že příběhu a aktu vyprávění byly přisouzeny magické funkce. „Při vyprávění se vypravěč vzdává určité části svého života, což ho přibližuje k smrti. Tak kdysi muž ve středních letech zvolal: ‚Nemohu ti říci všechno, co vím, protože se ještě nechystám umřít.‘ Nebo jak to vyjádřil starý kněz: ‚Vím, že moje dny jsou sečteny. Můj život je už zbytečný. Není důvod, abych nevyprávěl všechno, co vím.‘“<sup>28</sup>

K zákazům se ještě vrátíme a zatím pojednáme o spojení podobných vyprávění s rituálem. Lze namítnout, že jev, o němž se zmiňoval Dorsey, je dílčí a lokální. Tak ho ostatně chápe i sám autor, když neuvádí ani srovnávací materiál. Ale není tomu tak. Vazbu mezi vyprávěním a obřadem nemůžeme sice bezpečně prokázat, neboť by k tomu bylo třeba velkého množství materiálu. Můžeme se však odvolat na Boasův sborník

<sup>24</sup> A. G. Dorsey, *Traditions of the Skidi-Pawnee*, Boston and New York 1904, str. 1–26.

<sup>25</sup> Tamtéž, str. 10

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 12

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 14.

<sup>28</sup> Tamtéž, str. 15

indiánských pohádek a na jeho výzkumy sociální organizace a tajných svazů u kmene Kwakiutl.<sup>29</sup> Ve sborníku jsou uvedeny pouze texty, které z hlediska tradiční folkloristiky představují „indiánské verze“ nebo „varianty“ mnohých pohádek a motivů známých i v Evropě, což vnucuje dojem, že jde pouze o umělecké výtvořky. Všechno je však úplně jinak, jakmile se kromě textů začneme seznamovat i se sociální organizací třeba jen jednoho z kmenů. Texty se najednou objeví v novém světle, uvidíme jejich těsné spojení s celým uspořádáním života tohoto kmene. Proto také nejsou ani obřady, ani jeho instituce bez těchto příběhů – „legend“, jak je nazývá Boas, srozumitelné. Na druhé straně lze vyprávění pochopit jen na základě analýzy života společnosti, neboť jsou jeho ústrojnou částí stejně jako zbraně nebo amulety, střeží se a ochraňují jako posvátná věc. „Mýty jsou doslova nejdrahocennější poklad kmene, souvisí s podstatou toho, co je chápáno jako posvátné. Nejdůležitější mýty znají jenom starci, kteří žárlivě střeží jejich tajemství... Starí ochránci tohoto tajného vědění sedí v osadě, němí jako sfingy, a rozhodují, do jaké míry mohou bez nebezpečí svěřit vědění předků mladému pokolení, v kterou chvíli bude mít předání tajemství nejlepší účinky...“<sup>30</sup> Mýty nejsou jen součástí života společnosti, nýbrž každého jednotlivce. Zbavit člověka příběhu, znamená zbavit ho života. Mýtu tedy přísluší sociální i výrobní funkce. To již není pouhý okrajový jev, nýbrž zákon. Zveřejnění mýtu by zrušilo jeho posvátný charakter a současně i jeho magické, nebo jak říká Lévy-Bruhl, „mystické“ síly. Kmen zbavený mýtů by nebyl schopen udržet svoji existenci.

Na rozdíl od pohádky, jež je z hlediska obsahů svého syžetu reliktem, u mýtů jde o živé spojení s celou skutečností, s výrobními procesy, se sociální strukturou i s vírou. Zvířata, která potkal hrdina nebo předek zasvěcovaného, se zobrazovala na sloupech; předměty, připomínané v těchto „legendách“, se nosily a oblékaly v době tanců, tancem se napodobovali medvědi, sobi, vrány a jiná zvířata, která mohla zasvěcovanému dodat magickou sílu.

Uvedené materiály i názory naznačují odpověď na otázku, jak vzniká určitá kategorie mýtu, nevysvětlují však, jak vznikla naše pohádka.

V první kapitole jsme vyjádřili názor, že pohádka není podmíněna tím společenským prostředím, v jehož rámci existuje. Nyní již můžeme toto tvrzení zpřesnit. Syžet a kompozice kouzelné pohádky jsou podmíněny rodovým uspořádáním, jehož vývojový stupeň odpovídá ve většině případů americkým kmenům, které prostudoval Dorsey a Boas. Můžeme

<sup>29</sup> F. Boas, *The Social Organisation and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, Rep. of the U. S. National Museum for 1895, Washington 1897.

<sup>30</sup> L. Lévy-Bruhl, *Sverch'jestestvennoje v pervobytnom myšlenii*, Moskva 1937, str. 262.

zde pozorovat přímý vztah mezi základnou a nadstavbou. Nová sociální funkce syžetu, to znamená jeho ryze umělecké zaměření, souvisí se zánikem toho společenského uspořádání, které jej vytvořilo.

Vnější popud tohoto procesu, procesu přerodu mýtu v pohádku, se projevuje v odtržení syžetu od aktu vyprávění, od rituálu. Tento moment odpoutání je počátkem historie pohádky, zatímco její synkretismus s obřadem představuje její prehistorii. Odtržení se mohlo uskutečnit buď přirozenou cestou jako historická nevyhnutelnost, nebo mohlo být urychleno příchodem Evropanů, christianizací Indiánů a násilným přesídlením celých kmenů na jinou, horší půdu, přeměnou způsobu života nebo výrobního způsobu atd. Toho si ostatně všiml i Dorsey. Nezapomeňme, že Evropani vládou v Americe už více než 500 let a že se zde často setkáváme pouze s odrazem dávného stavu, z něhož nacházíme jen zlomky a více či méně jasné stopy. „Samozřejmě, mýty o původu uzlíků a tanců nebyly vždy jen výlučným majetkem kněží; nalézaly cestu také k obyčejným lidem a vyprávěním ztrácely mnoho ze svého původního významu. Postupným rozrušováním a deformacemi se z nich vytratily mytické významy a začaly se vyprávět jako pohádkové příběhy.“<sup>31</sup> Dorsey nazývá proces odtržení porušováním příběhu. Pohádka zbavená již religiózních funkcí není však ve srovnání s mýtem, z něhož vzešla, něčím nižším, ale právě naopak, osvobozena z náboženského kontextu pronikla do volného prostoru umělecké tvorby, který je ovládán již jinými sociálními faktory. Teprve zde pohádka začala žít plnokrevným životem.

Tím je vysvětlen nejen původ syžetu z hlediska jeho obsahů, ale také vznik kouzelné pohádky.

Připomínáme, že toto tvrzení nemůže být vlastně beze zbytku prokázáno. Lze jej doložit jen velkým množstvím materiálu, avšak na to zde není místo. Vzhledem k tomu, že jsme se zaměřili pouze na kouzelné pohádky, vyvstala ještě jedna pochybnost. Na počátku studie jsme považovali za možné vydělit kouzelné pohádky od ostatních a zkoumat je samostatně. Teprve nyní, na konci práce, je třeba znovu navázat přerušovaný kontakt s ostatními žánry, neboť jejich studium může změnit naše představy o vzniku kouzelné pohádky.

Probrali jsme obřady a mýty tak zvaných prvobytných národů a naznačili jsme jejich souvislost se současnými pohádkami. Nezkoumali jsme však pohádky těchto národů, nepřihlédli jsme k možnostem umělecké tradice od jejího vlastního počátku.

Třebaže jsme zde nezkoumali syžety, které nemají vztah ke kouzelné pohádce, lze předpokládat, že nejenom kouzelné, nýbrž i mnohé další (například pohádky o zvířatech) mají stejný původ. Tuto skutečnost mo-

<sup>31</sup> G. A. Dorsey, c. d., str. 21–22



hou dokázat speciální monografie věnované těmto zánrům, což je problém, jemuž se zde nemůžeme věnovat. Studium sborníků indiánských pohádek ukazuje, že bez výjimky obsahují rituální materiál. To znamená, že pohádka v našem slova smyslu zde ještě nebyla známa. Pro folkloristu bude takový názor patrně málo přesvědčivý, ale etnografové, kteří se nezabývají pouze texty, spíše připustí jeho možnost. Ostatně stejné pozorování zaznamenal také Neuhaus v bývalé německé Guineji: „Měli jenom legendy; neznali ani pohádky, ani básně. Příběhy, které se nám zdají jako pohádkové, jsou pro ně legendami stejně jako ostatní.“<sup>32</sup> Lévy-Bruhl také považuje toto tvrzení za prokázané a na důkaz uvádí některé příklady.<sup>33</sup> Potvrzením je i analýza pohádek o zvířatech. Tak například v Severní Americe existuje kategorie pohádek o kojotovi, která zahrnuje veselé příběhy o kojotových taškařinách. Indiáni Skidi o něm říkají: „Kojot, to je ohromný šprýmař. Všechno umí a prostě ho není možné zničit. Kromě toho má plno neobyčejných nápadů a je velice mazaný. Zvítězit se nad ním dá jen s velkými obtížemi a zřídka bývá definitivně poražen.“ Tyto „pohádky“ se však vyprávějí, když se chystá nějaká akce a je třeba, aby kojotova mazanost přešla na vypravěče. To, co zde uvádíme o americkém folkloru, pozoroval také Bogoraz ve folkloru korjacko-kamčatském. „Korjacko-kamčatský folklor má veselý, posměšný charakter. O havranu Kuchtovi se vypravuje mnoho podivných a směšných historek, například o tom, jak bojoval s myšimi dívkami, jak si podpálil svůj vlastní dům apod. Kucht figuruje jednak v lidské podobě, jednak jako havran. Folklor k němu zaujímá naprosto neuctivý postoj. Kucht je však současně také Havran-tvůrce, stvořitel nebe i země. Kucht stvořil člověka, získal pro něho oheň, daroval mu zvěř k obživě.“<sup>34</sup> To, co Bogoraz považoval za neuctivost, mohl být ve skutečnosti obdiv nad chytrostí, jak také tvrdí Dorsey. Ať tak či onak, jestliže je havran, o němž kolují takové šprýmy, zároveň tvůrce nebe i země a jestliže se tyto příběhy vyprávějí před lovem, je to nepochybně projev sakrální povahy, který navíc posiluje domněnku, že náboženskou funkci neměly jen kouzelné pohádky. Ani iniciace nebyla zdaleka jediným obřadem. Existovaly ještě lovecké a agrární obřady a celá řada dalších, z nichž každý mohl mít svůj „origin-myth“. Souvislosti mezi obřadem a mýtem a vazby obou k pohádce nejsou ještě zcela prozkoumány. Vyjasnění této otázky vyžaduje podrobnou analýzu struktury folkloru předtřídních národů. Takové studium, které není pro naše cíle nevyhnutelné, by nás však zavedlo příliš daleko.

<sup>32</sup> R. Neuhaus, *Deutsch-Neu-Guinea*, sv. 3, Berlin 1911, str. 161.

<sup>33</sup> Lévy-Bruhl, c. d., str. 267.

<sup>34</sup> V. G. Bogoraz-Tan, *Osnovnyje typy folkloru Severnoj Jevrazii i Severnoj Ameriki*, Sovetskij folklor, č. 4–5, 1936, str. 29.

Z uvedeného vyplývá, že již velmi záhy začala „profanace“ posvátných syžetů. Tato přeměna posvátného příběhu v profánní, neduchovní a „nezoterický“, zato však umělecký, je právě momentem zrodu pohádky ve vlastním slova smyslu. Přitom však není možné vymezit, kde končí posvátné vyprávění a kde začíná pohádka. Jak ukázal D. K. Zelenin ve své práci *Religiozno-magičeskaja funkcija volšebnych skazok*, zákazy vyprávění a víra v magický vliv pohádek na lov se udržely dodnes i u kulturních národů, jak o tom svědčí například vogulské, marijské a jiné pohádky.<sup>35</sup> Ale to vše jsou už jen relikty, zbytky, zatímco indiánská pohádka se zachovala téměř v úplnosti jako posvátné vyprávění, mýtus. Ovšem i tyto příběhy se začaly oddělovat od obřadu a projevíly se v nich již prvky čistě uměleckých narativních postupů, které charakterizují i současnou pohádku.

Tímto způsobem pohádka přejímala sociální a ideovou kulturu nejstarších dob. Bylo by však chybou tvrdit, že pohádka je jediný dědic náboženské tradice. Náboženství se rovněž měnilo a při tom v sobě uchovalo neobyčejně staré relikty. Všechny představy o záhrobní říši, o osudu mrtvých apod., které dosáhly rozkvětu v Egyptě, v Řecku a později v křesťanství, vznikly mnohem dříve. V této souvislosti nelze rovněž opomenout šamanismus, který přejal právě tak mnoho z předhistorických dob, které zanechaly stopy v některých pohádkách.

Kdybychom shromáždili vyprávění šamanů o jejich putování pro duši na onen svět, o těch, kteří jim při tom pomáhali, o způsobech přemísťování atd. a srovnali tyto příběhy s putováním nebo s letem pohádkového hrdiny, zjistili bychom mezi nimi shodu, která – jak jsme ukázali – neplatí jen pro jednotlivé prvky, nýbrž pro celek. Tím se také vysvětluje shodná kompozice mýtu, příběhu o záhrobním putování, vyprávění šamana, pohádky a později eposu, byliny a hrdinské písně. Se vznikem feudalismu převzala folklorní prvky kultura vládnoucí třídy. Z tohoto základu vzešly cykly hrdinských příběhů o Tristanovi a Izoldě, Píseň o Nibelunzích atd. Jinými slovy, vývoj šel zdola nahoru a nikoli naopak, jak tvrdí někteří teoretikové.

Dospěli jsme k historickému vysvětlení jevu, který byl vždy považován za těžko objasnitelný – jevu celosvětové shody folklorních syžetů. Tato shoda je mnohem širší a hlubší, než by se mohlo zdát, a nevysvětluje ji ani teorie o jednotě lidské psychiky, vyzdvihovaná antropologickou školou. Otázka syžetových shod je však řešitelná v rámci historického studia folkloru a jeho spojení s materiální sférou výrobních způsobů.

<sup>35</sup> D. K. Zelenin, *Religiozno-magičeskaja funkcija volšebnych skazok*. In: S. F. Oľdenburg, *K pjatidesjatiletiju naučno-obščestvennoj dejatel'nosti*, 1882–1932, Leningrad 1934, str. 215–241.

Každý rozřešený problém vzbuzuje vzápětí nové problémy. Studium folkloru se může dát dvěma cestami: buď ve směru linie shod mezi jevy, nebo bude sledovat rozdíly. Folklor a částečně ani pohádka nemají stále stejnou podobu, nýbrž jsou i při určité typovosti neobyčejně bohaté a různorodé. Zdá se, že zkoumání této rozmanitosti je obtížnější než sledování kompozičních shod jednotlivých syžetů. Jestliže se potvrdí správnost uvedeného řešení, potom již bude možné přistoupit k výkladu a historii syžetů novým způsobem.

## Rituální smích ve folkloru

K PŮVODU POHÁDKY  
O NEZASMÁLCE

### 1. POHÁDKA O NEZASMÁLCE

Pohádka o Nezasmálce nepatří k známým a populárním pohádkám jako třeba Červená Karkulka, Šípková Růženka nebo O rybáři a rybce. Neinspirovala básníky, podle jejího syžetu nevznikly opery ani obrazy. V ruském pohádkovém repertoáru je zastoupena všeho všudy pěti zápisy.<sup>1</sup> Přesto však tato skromná pohádka upoutá pozornost badatele.

Vtěsnat Nezasmálku, tak jako jiné pohádky, do určitého syžetového schématu, brání její rozmanité podoby i skutečnost, že se kříží také s jinými syžety nebo typy.

V pohádce se vypráví o tom, že se carova dcera z nějakého důvodu nasměje a otec slíbí její ruku tomu, kdo ji „rozesměje“. Tento úkol je řešen různě, nicméně v principu lze stanovit tři způsoby: hrdina má pomocníky – vděčná zvířata, která koupil, vykoupil nebo jinak získal. Před carevny<sup>2</sup> okny spadne do bláta nebo do louže a zvířata (myš, rak, brouk, sumec atd.) ho tlapkami starostlivě očišťují a všelijak se kolem něho točí, což vzbudí smích.

Druhý způsob spočívá v tom, že hrdina vlastní zlatou husu, k níž se všichni přilepí. Podívaná na průvod carevnu rozesměje.<sup>3</sup> Do třetice má hrdina kouzelnou píšťalku a za jejích zvuků nechá pod jejími okny tančit tři sviňky. Carova dcera se rozesměje a následuje svatba.

Taková je zhruba syžetová osnova pohádky. Otázku archetypu nyní ponecháme stranou a budeme se věnovat stručné úvodní charakteristice syžetu. Pohádka se skládá z částí, které mohou přecházet do jiných pohádek. Například motiv lidí, kteří se k sobě přilepí, není charakteristický

<sup>1</sup> N. P. Andrejev, *Ukazatel skazočnych sjužetov po sisteme Aarne*, Leningrad 1929, č. 559 (dále jen Andrejev).

<sup>2</sup> V souladu se zásadou zachovat ruskou pohádkovou terminologii překládáme označení carevna jako carova dcera.

<sup>3</sup> V Andrejevově *Soupisu* je tento případ vydělen jako zvláštní typ č. 571.

jen pro Nezasmálku. Usvědčuje se tak například nevěrná žena (Afanasjev, 142), zrádná nevěsta (Zelenin, 22, 55) nebo prohnaná popská dcera (Chudjakov III, 99).<sup>4</sup> Tímto motivem se nebudeme zabývat, protože by ho bylo třeba zkoumat ještě v jiných souvislostech. Ani v motivu hrdiny, který – aby rozesmál carevnu – spadne do louže, se neskrývá žádný problém. Je to prostě ad hoc vymyšlená komická situace, které se nebudeme věnovat již také proto, že téma vděčných zvířat by vyžadovalo speciální zkoumání.

Naproti tomu druhý způsob, a potom zvláště motiv tančících sviněk, se jeví z hlediska našeho materiálu jako velmi důležitý pro pochopení historie Nezasmálky. Častěji se vyskytuje v osnově jiné pohádky, zpravidla nazývané Princeznina znamení (Andr. 850; ATh 850); obě jsou i z hlediska formy natolik příbuzné, že je nelze, jak uvidíme dále, zkoumat odděleně.<sup>5</sup> Pohádka Princeznina znamení má velmi jednoduchý syžet. Princeznina ruka je slíbena tomu, kdo odhalí, jaká jsou její „znamení“. Hrdina tento úkol splní pomocí tančících sviněk, neboť výměnou za ně mu princezna ukáže svá „znamení“. Příbuzenství nebo shodu, které se na první pohled nezdaří být tak velké, budeme odkrývat postupně. Zatím jen připomeňme, že ani jedna, ani druhá pohádka nekončí vždy svatbou. K oběma se připojuje ještě jedna, neobyčejně důležitá a zajímavá závěrečná epizoda, kterou je zesměšnění soupeře. Podrobněji o tom budeme mluvit níže.

## 2. ZÁKLADNÍ PROBLÉM A METODA JEHO ŘEŠENÍ

Chceme zkoumat pohádku o Nezasmálce. Co to však znamená? Pod formulací „zkoumat“ pohádku si lze představit ledacos, například porovnání všech zapsaných variant. V případě Nezasmálky se už tak stalo ve speciální studii J. Polívky.<sup>6</sup> Na základě podobných prací si můžeme vytvořit

<sup>4</sup> Viz A. N. Afanasjev (dále jen Afanasjev), *Narodnyje russkije skazki*, Moskva 1957, č. 256; D. K. Zelenin, *Sb. Velikorusskije skazki Vjatskoj gubernii*, Sankt Peterburg 1915, č. 22, 55; I. A. Chudjakov, *Velikorusskije skazki I–III*, Moskva 1860–1862.

<sup>5</sup> Srov. Andrejev, typ č. 850; A. Aarne–S. Thompson, *The types of the folktale*, Helsinky 1964, č. 850 (dále jen ATh). – Pozn. překl.: V katalogu Aarne–Thompsona je tento typ nadepsán „Mateřská znamínka“ a uvádí se společně s verzí „Ke komu se obrátí“, v níž má hrdina za úkol dosáhnout toho, aby se k němu princezna v posteli obrátila. Již tato souvislost ukazuje, že výraz „primety carevny“ (doslovně „příznaky“, „znamení“) má specifický přenesený význam vztahující se k sexuálním jevům. Jelikož je tato skutečnost z dalších výkladů dostatečně zřejmá, překládám ruské „primety“ jako „znamení“, neboť samotný kontext určuje, kdy je třeba toto označení chápat ve smyslu „sexuální znaky“ a kdy pouze v eufemistickém náznaku jako „mateřské znamínko“.

<sup>6</sup> J. Polívka, *Pohádková studie, Národopisný sborník československý*, sv. 10, Praha 1904.

obraz o rozšíření syžetu, určit rozličné verze, redakce a stupně rozšíření. To vše ale neznamená zkoumání, nýbrž jen přípravné rozpracování materiálu. Toto stadium je ovšem naprosto nezbytné. Bez Polívkovy studie by nevznikla ani naše práce. Nicméně stále jde jen o přípravnou etapu, kterou Engels v *Anti-Dühringovi* označil výrazem „Sichtung“. Přehled materiálu opravňuje také jen k částečným vývodům. Jiří Polívka, jehož badatelská opatrnost hraničila až s agnosticizmem, neučinil dokonce ani tyto částečné závěry.

Vidíme tedy, že problémy nevyřeší sebrání a porovnání materiálu, protože v takovém případě se s ním pracuje izolovaně, zatímco je třeba studovat ho v souvislostech. Zkoumání jeví mimo kontext nazývá Engels „metafyzickým“ na rozdíl od dialektického způsobu: „Podat exaktně celek světa, jeho vývoj a vývoj lidstva, exaktně vyložit, jak se tento vývoj zrcadlí v lidských hlavách, je tedy možno jedině dialekticky, s ustavičným zřetelem k všeobecnému vzájemnému působení, vznikání a zanikání, progresivních nebo represivních změn.“<sup>7</sup>

Pohádka je jevem ideologického systému, který „se odráží v myšlení lidí“. Naším úkolem je odhalit tuto reflektovanou skutečnost, protože pohádka není odrazem sebe sama. Zachycuje-li tedy formy společenského uspořádání, které existovaly na velmi raných stupních vývoje, stává se i zkoumání pohádkového motivu paleontologickou analýzou, která vyžaduje podchytit a studovat ho především z hlediska společenského a ekonomického rozvoje, na němž jsou proměny motivu závislé, a nikoli jen podle teritoriálního výskytu a formálních rozdílů (variant). Mnohé pohádky nesou zřetelné stopy hlavních výrobních způsobů rodového zřízení, tj. lovu a raného zemědělství. Podobně se v nich odrážejí také jevy související se společenskou organizací a sociálními institucemi, například rodné vztahy, sňatky, způsob myšlení atd.

Motiv Nezasmálky však ani zdaleka neodráží všechny souvislosti, které lze i do značných podrobností vysledovat při studiu kouzelných pohádek, a proto by nebylo účelné rozvíjet právě na něm metodiku paleontologické analýzy. Můžeme si však položit otázku, jaké místo v rámci zmíněných vztahů zaujímá motiv Nezasmálky a v čem hledat jeho historický původ. Většinou se již při srovnávání variant vynoří první domněnky, které potom vedou k předběžné hypotéze a udávají směr dalšího zkoumání. U Nezasmálky tomu tak není, neboť žádné stopy historické reality nejsou v tomto motivu bezprostředně zjevné. Každý jednotlivý text této pohádky je stejně záhadný jako desítky a stovky jejích variant.

Ve sledovaném motivu je však vždy obsažen prvek smíchu, a právě tato skutečnost mění situaci a rozšiřuje okruh zkoumání. Smích měl

<sup>7</sup> K. Marx – B. Engels, *Spisy*, Praha 1967, d. 20, str. 47.

zvláštní religiózní a rituální význam, a ukáže-li se tedy, že Nezasmálka s tímto jevem souvisí, potom by mohlo být do značné míry možné odhalit historické kořeny daného motivu a principy, které podmiňovaly jeho vznik. Proto je nyní třeba poněkud odbočit od pohádky a objasnit především všeobecný charakter smíchu, nikoli však z hlediska abstraktního filozofického systému, jak učinil Bergson, nýbrž z hlediska historického. Jev smíchu musíme sledovat v jeho pohybu, vývoji a v konkrétních vztazích k životním podmínkám. Tím se ve studiu našeho syžetu dostáváme k prvnímu stupni, který jsme označili jako rozšířený přehled materiálu („Sichtung“). Třebaže toto rozšíření nevystihuje ještě vlastní podstatu problému, vytváří pevný základ pro zkoumání Nezasmálky. Pojetí smíchu jako obecného jevu, který není vlastní jen Nezasmálce, umožňuje dospět k závěru, že vztah mezi obrazem smutné carovy dcery, tančícími sviněmi a dalšími podobnými motivy není náhodný, nýbrž že je to historicky podmíněný jev.

O úloze, kterou kdysi smích hrál v náboženství, se dozvídáme z prací řady badatelů: psali o něm Usener, Reinach, Wehrli, velikonočnímu smíchu věnoval speciální studii Fluck a před ním Müller, sardonickým smíchem se zabýval Mercklin.<sup>8</sup> Pasáže o smíchu nalezneme kromě toho také v obecněji zaměřených pojednáních u Mannhardta, Nordena, Dietricha, O. M. Frejdenbergové a dalších autorů. Tato díla jsou přínosem i pro naši studii, neboť poskytují přehled antického materiálu. Daný problém však neřeší. Třebaže jsou v nich shromážděny rozmanité doklady, zůstaly tyto práce na úrovni jakýchsi etud, v nichž se výklad podobá spíše hádání.

Usener srovnává smích při smrti nebo při pohřbech s lamentacemi a dochází k závěru, že smích osvobozuje od hoře. Potřebou rozveselit truchlícího vysvětluje také, proč se vedle plaček objevovali i šašci. V podobném smyslu píše Wehrli: „Každodenní zkušenost ukazuje, že veselí lidé jsou celkově zdravější a života schopnější než zasmušilci. Proto si lidé uvědomují, že smích je pro ně životní nutností, kterou je třeba částečně upevnit formou náboženského obyčeje...“<sup>9</sup>

Podle O. M. Frejdenbergové smích „nabývá významu jako nová sluneční záře, jako zrození slunce.“<sup>10</sup> Reinach považuje smích za vyjádření intenzity, plnosti života a tím vysvětluje i všechno ostatní, co s ním souvisí: „Vždyť proč by jinak Homér mluvil o smíchu zelenající se země.“<sup>11</sup>

<sup>8</sup> H. Fluck, *Der risus paschalis. Ein Beitrag zur religiösen Volkskunde*, Archiv für Religionswissenschaft XXXI, Leipzig 1934.

<sup>9</sup> F. Wehrli, *Das Lachen im Glauben der Völker*, Zts. für Volkskunde, Neue Folge, II, 1930, str. 4-5.

<sup>10</sup> O. M. Frejdenberg, *Poetika sjužeta i žanra*, Leningrad 1936, str. 100.

<sup>11</sup> S. Reinach, *Le rire rituel. Cultes, Mythes, Religions IV*, str. 109.

Ve stejném duchu se interpretuje i velikonoční smích. Jeho podstata se shledává v tom, že ve středověku se kněz na velikonoční svátky snažil rozesmát při bohoslužbách věřící různými, často nepřístojnými šprýmy, což Fluck vysvětluje jako nezbytnou potřebu po dlouhém období půstu.

Z uvedených názorů je zřejmé, že autoři nevyvozují závěry ze sebraného materiálu, nýbrž přistupují k jeho interpretaci s přímočarým racionalismem, který se opírá o „každodenní zkušenosti“, nebo z hlediska abstraktní filozofie. Všechny tyto práce, jimiž se již nebudeme dále zabývat, nemohly přinést uspokojivé výsledky, protože nedosáhly výše zmíněných principů: izolovaným zkoumáním pramenů a bez přihlédnutí k folkloru byl v nich porušen princip vzájemných souvislostí; nenaplněn zůstal i princip vývoje, neboť autoři pracovali s materiálem z různých epoch bez zřetele k rozdílným historickým kontextům. Zcela stranou ponechali prameny, které dokládají předtřídní vývojovou etapu, jako je tomu například u národů Ameriky, Oceánie, Afriky nebo u sibiřských kmenů. Proto se také přípravná fáze studia pohádky o Nezasmálce bude ubírat jinou cestou.

Smích je podmíněným reflexem svého druhu, který je však vlastní jen člověku, a proto má také svoji historii. Dříve než začneme řešit otázku rituálního smíchu, musíme se plně odpoutat od našeho chápání komična, protože dnes se smějeme jinak, než se smáli lidé kdysi. Z toho také plyne, že smích a komično nelze pojímat z obecného filozofického hlediska, nýbrž historicky. Takový přístup však nutně vyžaduje, aby byl nejprve proveden již zmíněný rozšířený přehled materiálu (Sichtung).

Ze zásoby folklorního, kultovního a mytického materiálu z celého světa bylo vybráno vše, co má vztah k smíchu: obřady, náboženství, mýty, pohádky, hry. U každého faktu je přesně označena jeho národní příslušnost, přičemž „národ“ nechápeme jako etnickou nebo rasovou jednotku, nýbrž jako reprezentativní vzorec určitého stupně sociálního a ekonomického rozvoje. Tím je dán základ skutečně vědeckého výkladu, jemuž nehrozí nebezpečí dohadů, které se až dosud zdály nevyhnutelné.

Druhým východiskem naší práce je rozřídění materiálu, které by bylo možné provést dvěma způsoby. Podle prvního bychom se řídili rozdíly ve věci samé – například smích při smrti, při setbě atd.; nebo můžeme rozdělit prameny z hlediska národnostního a vývojového. Právě v této otázce se však odhaluje nejpozoruhodnější a také nejcitlivější bod celého zkoumání, neboť zjišťujeme, že žádné dva pohledy, žádné dvě možnosti řešení vlastně neexistují. Došli jsme totiž k názoru, že každá kategorie nebo způsob smíchu přísluší určitému stupni v hospodářském a sociálním vývoji národa. Tento přístup dovoluje pracovat s historickou následností a nikoli jen s nepodloženou klasifikací. Zároveň se potvrzuje závislost různých forem smíchu na určitém stupni rozvoje daného národa, což

následně umožňuje vysvětlit z materiálního a výrobního základu raných společenských forem některé jevy, které se v očích dnešních lidí zdají podivné.

Mezi těmito fakty a v historickém sledu, o němž jsme mluvili výše, má své místo také pohádka jako jev, který je v této následnosti posledním článkem; je vlastní poslední fází sociálního a ekonomického vývoje před socialismem, tj. kapitalistickému systému, neboť společenské funkce pohádky jsou již jiné, než funkce mýtu nebo obřadu.

Také naše práce trpí nedostatkem, jemuž se nevyhne žádná menší studie. Spočívá v ohraničení a v umělém separování sledovaného jevu. V úvodu jsme zdůraznili, že veškerá fakta je nezbytné zkoumat v souvislostech, nikoli izolovaně a že zvláště ve folkloru znamená studium pouze jednoho syžetu nesprávně postavený problém. Ukázalo se též, že Nezasmálku nelze zkoumat bez pohádky „Princeznina znamení“; naše pohádka obsahuje ovšem i jiné motivy, které se vyskytují v celé řadě dalších syžetů. Konkrétně jde o motiv těžkých úloh, které souvisejí s hrdinovými zásnubami nebo svatbou, přičemž rozesmání princezny je jednou z mnoha možných těžkých úloh. K řešení právě tohoto problému nestačí jeden syžet, nýbrž všechny, které obsahují těžké úkoly. To je však téma pro velký výzkum, nikoli pro stat. Totéž platí i o svatbě hrdiny s princeznou. Proto zde také pohádku o Nezasmálce můžeme analyzovat jen částečně, a sice z hlediska obsahu těžké úlohy, aniž bychom zkoumali fakt jejího zadání.

Narazíme však i na jiné obtíže: máme již nyní k dispozici rozsáhlejší materiál než naši předchůdci, ale dokladů, které se vztahují k smíchu, je v něm velmi málo. Někdy se naopak zcela neočekávaně objeví tam, kde by je nikdo nečekal a nehledal a není tedy jiné cesty než je sbírat zrníčko po zrníčku. Proto se nám také vždy nepodaří získat zcela jasnou a úplnou představu o každé kategorii tohoto jevu. Je však pravděpodobné, že k ní dojdou další výzkumy, při nichž budou odkryty nové fakty, které nyní unikají naší pozornosti.

Tím spíše je třeba se pustit do této práce, byť by byla jen podnětem k vykročení z rámce formalistické komparistiky a inspirovala ke studiu folkloru jakožto jednoho z druhů ideologické nadstavby.

### 3. ZÁKAZ SMÍCHU

Přejdeme nyní k objasnění materiálu uspořádaného podle zásad, o nichž jsme mluvili výše. Především se budeme zabývat zákazem smíchu v některých syžetech, zatímco stranou ponecháme situace, při kterých nelze nebo je nevhodné se smát. Zákaz smíchu obsahuje mnoho syžetů o proniknutí živého člověka do říše mrtvých. V nejstarších z nich lze odhalit

společný základ, do něhož se promítala jak magie šamanů, tak určitý stupeň vývoje výrobních prostředků. Třebaže by otázka šamanismu vyžadovala větší pozornost, nemůžeme se jí, tak jako jinými výše zmíněnými jevy, v rámci nevelké stati zabývat.

Vidíme, že člověk, který proniká do říše mrtvých, musí skrýt, že je živý. Jinak by vyvolal hněv obyvatel této říše jako provinilec, jenž přestoupil zakázaný práh. Právě jeho smích dokazuje, že žije. Tato představa je zcela zřetelná v mýtu severoamerických Indiánů, v němž hrdina pronikne do říše mrtvých, která má zoomorfní charakter. „Tehdy řekl jarní losos: ‚Cožpak nevidíte, že je mrtvý?‘ Ale druhý nevěřil a řekl: ‚Pojďte, polechtáme ho a pak uvidíme, jestli je mrtvý nebo živý.‘ Na to začali hrdinu šfouchat do žeber a tak tak, že se nerozesmál.“<sup>12</sup> Představa hněvu je zvláště exponovaná u Eskymáků. Zde duše nebo šaman putuje do horního světa a vystoupí až na vrchol vysoké hory, kde žije podivná stařena. Její jméno je „Vyřezávačka vnitřností“, má koryto a krvavý nůž, tluč na buben a tančí se svým vlastním stínem. Přitom opakuje stále totéž: „průřez v mých kalhotách“. Když se pootočí, je na jejích zádech vidět veliký otvor, z něhož vykukuje hubený ježdík. Při pohledu z boku jsou její ústa tak křivá a široká, že je stařenina tvář napříč širší než delší. Když se nahne, může si lízat zadek, nebo jestliže se nakloní do strany, udeří tváří do boku až to pleskne. Pokud se člověk při pohledu na ni nezasměje, nehrozí mu žádné nebezpečí. Při pouhém zkřivení rtu však stařena odhodí svůj bubínek, chytí opovázlivce a povalí ho na zem. Potom vezme nůž, rozpáre mu břicho, vyrve vnitřnosti, hodí je do koryta a začne je hltavě požírat.<sup>13</sup> Stejný typ stařeny se vyskytuje také ve vyprávění šamanů z Grónska, které zapsal Rasmussen.<sup>14</sup> Z přiloženého eskymáckého obrázku je vidět, že smějícímu se přichozímu vyrve stařena plíce. V jiném Rasmussenově zápisu je stařena vládkyní deště.

V ruských pohádkách je ekvivalentem této postavy baba Jaga, jež strážá vchod do druhého světa: „Bratříčku, až přijdeš do světničky, dej pozor, aby ses nezasmál“.<sup>15</sup> Více je tento motiv rozveden v pohádce národa Komi. Zde sestra říká bratrovi před vchodem do chaloupky: „Vejděme, ale nepovaž se smát. Nebuď hlupák, a nebudeš-li se moci udržet, kousni se do spodního rtu. Jestliže se zasměješ, baba Jaga nás chytí a bude s námi zle.“<sup>16</sup>

<sup>12</sup> F. Boas, *Indianische Sagen von der nord-pazifischen Küste Amerikas*, Berlin 1895, str. 43.

<sup>13</sup> F. Nansen, *Eskimoleben*, Leipzig und Berlin 1903.

<sup>14</sup> K. Rasmussen, *Grönlandsagen*, Berlin 1922, str. 38.

<sup>15</sup> D. K. Zelenin, *Velikorusskije skazki Vjatskoj gubernii*, Sankt Peterburg 1914, č. 11.

<sup>16</sup> *Folklor naroda Komi, 1. Predanija i skazki*, Red. I. N. Novikov, Archangel'sk 1938, str. 134.

Podobné zákazy se nevydávají jen při vstupu na onen svět, ale zákaz smíchu platí v celé této říši. Velice jasně je to vidět v mýtu kmene Zuni. Podle něho je hrdina ženat s orlicí, která mu zakáže letět za hory, ale on zákaz poruší. Po přívětivém přivítání je pozván všemi orly na oslavu. Hrdina se potom vrací k ženě-orlici a všechno jí vypráví. Žena je zarmoucena a řekne: „Zítra večer odletíme do města, které jsi viděl, do města nejstrašnějšího ze všech měst, protože je to město odsouzených k záhubě. Uvidíš tam podivuhodné věci. Nesměj se však, nesmíš se dokonce ani usmát.“ Potom letí na slavnost. Krásné dívky tam tančí a vykřikují: „Mrtvá! Mrtvá! Ta, a ta, a ta!“ Přitom ukazují jedna na druhou a opakují tato slova, třebaže jsou všechny krásné, plné radosti, života a veselí. Tento kontrast a ošklivá představa, že by krásné dívky byly mrtvolami, přemohou hrdinu natolik, že se dá do smíchu. Dívky se na něho vrhnou a odvedou ho. Ráno se probudí v objetí koster.<sup>17</sup>

Zatím jsme se zabývali jen syžety – příběhy. Zákaz smíchu se však vyskytuje i v obřadech. Zejména se vztahuje k obřadu, který představuje vstup do říše smrti a návrat z ní, to znamená k obřadu iniciace neboli zasvěcení jinochů při dovršení jejich pohlavní zralosti. Formy a smysl tohoto obřadu jsou dostatečně známy, a proto není třeba se jimi zabývat. Třebaže o zasvěcení existuje rozsáhlá literatura, vlastní svědectví o obřadech jsou velmi skromná, což jistě souvisí s tím, že byl držen v hluboké tajnosti. Něco málo však o něm přeci jen víme. V Boasově rozsáhlém výzkumu společenské organizace a tajných svazů kmene Kwakiutl jsou dvě krátké zmínky o tom, že při těchto obřadech platil pro zasvěcované zákaz smíchu.<sup>18</sup> Podrobnější obraz o jednom ostrově v Oceánii podal P. W. Schmidt. Zde je posledním aktem ceremoniálu pokus rozesmát chlapce, kteří stojí v řadě: „Pak se objeví mladá žena oblečená do mužských šatů, která se chová a mluví jako muž. V ruce drží kopí s ostrím z rybí kosti a hořící pochodeň. Chodí mezi chlapci, a jestliže se nikdo z nich nezasměje, projde tak celou řadu. Zasměje-li se však někdo, žena se raduje a odchází, aniž by došla na konec řady. O této ženě chlapci slyšeli již dříve a dostali přísný zákaz smát se. Když se ale některý zasměje, otec mu potom řekne: Teď nedostaneme dárky.“<sup>19</sup>

Domnívám se, že citované materiály dostatečně objasňují jev zákazu smíchu: vyplývá z nich, že v říši smrti je zakázáno se smát. Celý obřad iniciace simuluje smrt. Smějící se člověk odhaluje, že se ještě neoprostil od pozemského. Stejně je tomu u šamana, který při vstupu do říše mrt-

vých svým smíchem prozradí, že je živý. Těto souvislosti nasvědčuje i skutečnost, že smějící se chlapec nedostane dárky, protože neprošel zkouškou (převlékáním se zabývat nebudeme, třebaže v tomto případě není náhodné).

To je tedy první kategorie, první série faktů, které zkoumáme. Zákaz smíchu při vstupu na onen svět je pouze jedním z mnoha zákazů. V mýtech, pohádkách i v obřadech nalezneme například ještě zákaz spánku, zívání, mluvení, jídla, pohledu a některé další. Tyto příklady nebudeme dokládat konkrétním materiálem, neboť tím bychom se dostali příliš daleko. Připomeneme jen pohádku bratří Grimmů o dvanácti bratrech, v níž se děvčeti prikazuje: „Sedm let musíš být němá, nesmíš promluvit ani se zasmát.“<sup>20</sup> Souvislost této pohádky s obřadem iniciace prokázal S. J. Lur'je.<sup>21</sup> Všechny tyto zákazy poukazují k vědomí protichůdnosti života a smrti. Svědčí také o tom, že představy o smrti, které neexistovaly odjakživa a naopak jim předcházelo ztotožňování živých a mrtvých, se už diferencují a nabývají určitých kontur. Smrt se považuje za život s obráceným znaménkem. Živí vidí, mluví, zívají, spí, smějí se, zatímco mrtvý tohle všechno nedělá. Zároveň však diferenciace není ještě natolik úplná, aby mezi živými a mrtvými ležela propast. V některých případech se živý člověk může ještě během života dostat mezi mrtvé. Většinou je to šaman, zasvěcený, v pohádce pak hrdina, přičemž se říše smrti mění v pohádkové království za sedmero horami a řekami apod. Hrdina pak ovšem musí simulovat smrt, nesmí spát, mluvit, dívat se, smát se. Citované příklady pocházejí z pradávnych dob. Jejich souvislost se strukturou výrobních vztahů bude vysvětlena později, ale již nyní lze říci, že právě tyto staré příběhy umožňují pochopit některé mladší, dnes už také přežitě jevy. Například se nesmějí smát duchové, kteří žijí s Chaldou ve Venušině hoře.<sup>22</sup> Podle západoevropských představ se umrlci, kteří v lidské podobě navštěvují lidi, nemohou smát: „De resurgentibus dicitur, quod ridere non soleant.“<sup>23</sup>

<sup>17</sup> F. H. Cushing, *Zuni Folk Tales*, New York and London 1901, str. 46.

<sup>18</sup> F. Boas, *The Social Organisation and Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, Washington 1897, str. 506, 642.

<sup>19</sup> P. W. Schmidt, *Die geheime Jünglingsweihe der Karesau-Insulaner*, *Anthropos* II, 1907, seš. 6., str. 1052.

<sup>20</sup> J. a W. Grimm, *Kinder – und Hausmärchen*, 1850.

<sup>21</sup> S. J. Lur'je, *Dom v lesu*, *Jazyk i literatura* VIII, Leningrad 1932, Srov. též V. J. Propp, *Mušskoj dom v russkoj skazke*, *Učennyje zapisky*, N. 20. Serija filologičeskich nauk I, 1939.

<sup>22</sup> W. Mannhardt, *Mythologische Forschungen*, Strassburg 1884, str. 100.

<sup>23</sup> Tamtéž, str. 99.

#### 4. SMÍCH – DÁRCE ŽIVOTA

Podle představ, které jsou obsaženy v jevech této druhé skupiny, můžeme předcházející tvrzení obrátit: jestliže vstup do říše mrtvých znamená konec, přesněji naprostý zákaz smíchu. Vstup do života je naopak smíchem provázen, přinucení k smíchu zde platí jako zákon. Tato myšlenka je rozvedena ještě dále v tom smyslu, že smích k životu nejen patří, ale je i jeho dárce.

Z tohoto hlediska je třeba prozkoumat již zmíněný obřad iniciace. Upozornili jsme na skutečnost, že je o něm známo poměrně málo faktů, neboť Evropané neměli možnost seznámit se s ním přímo, a pokud se tak stalo, svědčilo to již o úpadku a degradaci tohoto obřadu. Nepřímým pramenem k doplnění poznatků o iniciaci jsou mýty. Jednou z forem obřadu bylo fingované pozření a opětné vyvržení zasvěcovaného obludou. O pohlcených a vyvržených existuje neobyčejně mnoho mýtů, podle nichž lze soudit, že setrvání ve stadiu smrti provázel zákaz smíchu a že návrat k životu, to znamená moment nového zrození, byl naopak spojen (snad i povinně) se smíchem. V indiánském mýtu velryba spolkně dva bratry a převez je do jiné země. V rybím břichu je takové horko, že jim začnou vypadávat vlasy. Když bratři vyjdou z ryby a vidí své lysiny, dají se do smíchu.<sup>24</sup> Pro nás je důležité, že výstup z ryby je provázen smíchem, který vypravěč dodatečně motivuje ztrátou vlasů. Také u Arapahů existuje mýtus o chlapci, který je při rybolovu pohlcen rybou. Jeho mistr rybu uloví a chlapce z ní vyvrhne. Chlapec vylézá a usmívá se.<sup>25</sup> V tomto případě, v němž je smích oslaben v úsměv, dokazuje souvislost s obřadem iniciace skutečnost, že chlapce vysvobozuje a navrácí životu jeho učitel.

To vše jsou však pouhé náznaky, neboť lze oprávněně namítnout, že ani uvedené dva příklady nedokazují souvislost mýtů s obřady. Veškeré pochyby však zmizí, přistoupíme-li k obřadu a mýtu jako k celku. Pěkným dokladem jejich vzájemného spojení je konkrétní detail ztráty vlasů, o němž podrobně pojednávám ve své stati *Mušskoj dom*.<sup>26</sup>

V této souvislosti můžeme poukázat i na mýtus s jiným syžetem, a sice na jednu epizodu z mýtu o Maui: „Pramáti (Hine-nui-te-po) otvírá svůj jícn tam, kde se nebe stýká se zemí. Maui se rozhodne, že ji zabije. Vezme s sebou ptáky jako pomocníky a zakáže jim smát se, až poleze obludě do chřtánu. Naopak se musí smát při jeho návratu. Pokud by se předčasně zasmáli, Maui zahyne, v opačném případě zemře netvor. Maui se svlékne... a když leze do tlamy, malý ptáček Tiwakawaka propukne

<sup>24</sup> F. Boas, *Indianische Sagen von der nordpazifischen Küste Amerikas*, Berlin 1895, str. 101.

<sup>25</sup> G. A. Dorsey a A. L. Kroeber, *Traditions of the Arapaho*, Chicago 1903, str. 112.

<sup>26</sup> V. J. Propp, c. d.

v smích. Netvor se probudí a Mauiho zabije. Kdyby se mu byl jeho záměr zdařil, lidé by nemuseli umírat.“<sup>27</sup> Na tomto příběhu je zvláště zajímavé spojení zákazu smíchu při pobytu ve zvířeti s příkazem ke smíchu v momentu, kdy hrdina ze zvířete vystupuje. Také z předcházejících příkladů je zřejmé, že tomuto momentu v mýtu odpovídá moment zrození v obřadu.

K pochopení tohoto vztahu může přispět příklad, který je sice z vývojově mladšího období, ale patří do kategorie jevů, jimiž se zabýváme. Jedná se o rituální, symbolické zabití dvou chlapců při oslavě římských saturnálií. V mýtu se chlapec vylézající z ryby smál proto, že přecházel ze sféry smrti do sféry života. Při jarním svátku saturnálií byli dva římsští jinoši symbolicky zabiti a zase vzkříšeni: „Nůž napuštěný obětní krví přiložili k jejich hlavám, potom utřeli krev vlnou a chlapci, kteří byli symbolicky vráceni životu, se museli smát.“<sup>28</sup> Wehrli dodává, že „takto se zdůrazňovala protichůdnost života a smrti.“ Mannhardt popisuje obřad ještě podrobněji. Chlapci byli na hlavě poraněni, a co je zvláště důležité, při obřadu byli obětováni dva kozlové. „Smích jinochů“, říká Mannhardt, „lze chápat jako protiklad smrti, jako symboliku jejich znovuzrození.“<sup>29</sup>

Později uvidíme, zda tu šlo jen o „symboliku“ nebo o „zdůraznění“ protichůdnosti života a smrti. Další pramenné materiály ukazují, že smích vstup do života nejen provázel, nýbrž život také probouzel. Z obřadu saturnálií je to patrné, když se chlapci při návratu do života museli smát, zatímco v situaci, která představuje smrt, se naopak smát nesměli.

V jakutském folkloru existuje vyprávění o dvou šamankách, které žily daleko od lidí a pomocí kouzel si opatřily muže. Potom přišel čas, kdy měly porodit: „Oba muži vyběhli, zabili dvě bílá hřibata a rozprostřeli jejich kůži na obětní kámen pro bohyni plodnosti. Bohyně se válela střídavě po obou kůžích, až se silně zpotila a umastila tukem. Přitom se stále smála a prováděla to po tři noci.“<sup>30</sup> Touto bohyní plodnosti a mateřství je Iechsit.<sup>31</sup> V mýtu se odráží jakutský obřad: Třetí den po porodu se shromáždí ženy, aby doprovodily bohyni Iechsit do domu rodičky. Během hostiny se jedna z žen začne bezuzdně smát, což vyvolá všeobecné veselí, protože to věští těhotenství a budoucí narození dítěte ženě, která se směje. V této souvislosti se říká: „Navštívila ji Iechsit.“<sup>32</sup> Dnes bychom se asi

<sup>27</sup> L. Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Berlin 1904, str. 183.

<sup>28</sup> Wehrli, c. d., str. 3.

<sup>29</sup> W. Mannhardt, c. d., str. 99–100.

<sup>30</sup> *Jakutskij folklor. Texty i perevody A. A. Popov*, Moskva 1936, str. 132.

<sup>31</sup> Podrobně o tom pojednává S. V. Jastremskij, *Obrazy narodnoj literatury jakutov*, Trudy komissii po izučeniju Jakutskoj ASSR, sv. 7, Leningrad 1929, str. 198–200.

<sup>32</sup> *Jakutskij folklor*, str. 305.

ptali, kde je zde příčina a kde následek. Zda se bohyně směje – bezprostředně nebo navštívením budoucí matky – proto, že se narodí dítě, nebo zda naopak po smíchu následuje početí a porod. Tato otázka, jež se zdá být tak důležitá z hlediska dnešního způsobu uvažování, nehrála žádnou roli v nejstarších formách myšlení, které nerozlišovalo kategorie příčiny a následku. Z materiálů shromážděných Jastremským vyplývá, že se nejprve smáli „nuceně“, ale „nakonec jimi otrásal silný smích.“<sup>33</sup> To by tedy znamenalo, že smích je prvotní a předchází těhotenství, které bude vyvoláno smíchem, a nikoli naopak. Právě v tomto jevu je skryta magie smíchu. Ve stejném jakutském mýtu zpívá šamanka, když navrácí duši zemřelému:

*Jestliže smím probudit k životu mrtvého,  
jestli mohu vrátit člověku živou duši,  
přebrodím tři smějící se peřeje... atd.*<sup>34</sup>

Nebo:

*Přešla jsem tři smějící se peřeje,  
duši živou syna tvého jsem navrátila.*<sup>35</sup>

Práh oddělující život od smrti se zde nazývá „smějící se peřejí, peřejí smíchu.“ Na jedné straně tohoto předělu je zakázáno se smát, na druhé je smích nutností.

Obraz ženy smějící se při početí připomíná biblickou Sáru, která se směje při radostné zprávě, že bude mít syna. Většinou se tento smích vykládá jako sarkastický, neboť Sára je už stará a nevěří, že by mohla rodit. Takový smích by však byl před tváří Hospodina nemístný. Spíše je to odraz téhož magického smíchu, který je ve změně historické situace již málo srozumitelný. Pravděpodobnost tohoto výkladu zvyšuje Reinachova domněnka, že jméno Izák znamená „smějící“ se (le rieur). „Židé dobře věděli, že jméno Izák označuje toho, kdo se směje.“<sup>36</sup> Reinach poukazuje na souvislost s označením Ishakel – „smějící se Bůh“. Pokud by tomu tak bylo, znamená to, že se Izák nesměje jen jako narozený, nýbrž také jako rodič, jako zakladatel rodu.

Případ Izákova smíchu je ovšem velice problematický. Jasnější příklady smíchu boha, který stvořil svět, uvádějí kromě Reinacha také Wehrli a Norden. Například v řecko-egyptském traktátu o stvoření světa se říká:

<sup>33</sup> S. V. Jastremskij, c. d., str. 199.

<sup>34</sup> *Jakutskij folklor*, str. 119.

<sup>35</sup> Tamtéž, str. 120.

<sup>36</sup> S. Reinach, c. d., str. 122.

„Sedmkrát se bůh rozesmál smíchem radosti a zrodilo se sedm bohů vládnoucích Zemi. Posedmé se zasmál smíchem radosti a zrodila se psýché.“<sup>37</sup> V hexametrickém hymnu neznámého platonika z Heliósu se říká: „Tvé slzy, to je lidský rod plný bolu. Se smíchem jsi přivedl na svět posvátný lidský rod.“<sup>38</sup> Konečně leidenský papyrus ze 3. století n. l.: „Bůh se zasmál a narodilo se sedm bohů, kteří vládnou smrti... Když se zasmál poprvé, objevil se svět... Zasmál se podruhé, vše se změnilo ve vodu. Při třetím rozesmání se objevil Hermés... atd.“<sup>39</sup> Z toho plyne, že smějící se bůh tvoří svět, neboli že božský smích dává vzniknout světu.

Při vstupu na svět se tedy směje jak bohyně plodnosti, tak matka nebo těhotná žena, směje se chlapec symbolicky navrácený životu, směje se Bůh, který tvoří svět. Můžeme uvést ještě další příklady, kdy se rozený nebo stvořený směje, aniž by to souviselo s obřadem.

V Africe u kmene Fanů bůh stvořil nejprve muže a potom ženu: „Dívají se jeden na druhého a smějí se.“<sup>40</sup> Nesmějí se tomu, že jsou muž a žena, nýbrž proto, že se narodili, neboť zrozený či stvořený se při vstupu do života směje. V *Rustamovi a Zorabovi* se říká: „Chlapec nikdy neplakal, a sotva se narodil, už se smál.“<sup>41</sup> Plinius (VII, 78) tvrdí, že Zarathustra se při svém zrození smál. Stejný příklad nalezneme ve čtvrté Vergiliově ekloze opěvující nové politické uspořádání formou věštby, která předpovídá narození nového Boha-spasitele. Také tento chlapec-Bůh se při zrození směje.

Z těchto dokladů je rovněž zřejmé, proč Řekové uctívali Héliu jako boha smíchu (γέλως – smích) a proč také římský Risus (risus – smích) byl uctíván jako „deus sanctissimus et gratissimus“.<sup>42</sup>

Jestliže uvedená fakta jsou skutečně založena na jedné představě, potom jimi můžeme vysvětlit i jev, který se zdá na první pohled nepochopitelný, a sice smích při smrti, jehož klasickým příkladem je sardonický smích. Staří obyvatelé Sardinie měli zvyk zabíjet starce. Tento akt provázal hlučný smích.<sup>43</sup> Výraz „sardonický smích“ se dnes změnil v synonymum krutého, zlověstného smíchu. Z aspektu uvedených dokladů je však třeba posuzovat tuto skutečnost jinak. Viděli jsme, že smích je spojen s přechodem ze smrti do života, že se podílí na vzniku života, provází a vyvolává zrození. Pokud tomu tak skutečně bylo, znamená to, že smích

<sup>37</sup> E. Norden, *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig 1924, str. 66, Wehrli, c. d., str. 2.

<sup>38</sup> E. Norden, c. d., str. 66.

<sup>39</sup> S. Reinach, c. d., str. 112.

<sup>40</sup> J. G. Frazer, *Biblejskije skazanija*, Moskva 1931, str. 25.

<sup>41</sup> E. Norden, c. d., str. 65.

<sup>42</sup> Wehrli, c. d., str. 4.

<sup>43</sup> Tamtéž, str. 2.



při usmrcování starců proměňoval smrt v nové zrození. Tento smích představoval blahodárný akt, který ze smrti dává vzejít novému životu.

Tento případ smíchu při smrti není ojedinělý, třebaže je nejznámější. Například Strabón píše o egyptských kočovnicích, kteří své mrtvé pohřbívali za neutuchajícího smíchu.<sup>44</sup> Za vzdálený ohlas sardonického smíchu se může považovat také zvyk, o kterém pojednává H. Usener.<sup>45</sup> V Galluru v severní Sardinii se při návratu kněží z pohřbu objevovala žena-buffona, jejímž úkolem bylo rozesmát přítomné různými vtipy a žertováním. Reinach srovnával sardonický smích s obdobnými případy u jiných národů a říká o tom: „Sardinci se smáli, když obětovali své starce, troglodyti při kamenování svých mrtvých, Féničané při usmrcování dětí a Thrákové, když některý z nich umíral.“<sup>46</sup> Féničany studoval velmi podrobně Mercklin, který vytvořil celou fénickou teorii sardonického smíchu. Nebudeme se jí však zabývat, stejně jako mladšími případy smíchu při pohřebních obřadech na Ukrajině.

Tím také uzavíráme sérii faktů spojených se smíchem, jenž působí jako faktor života a smrti. Není těžké si povšimnout, že je spojuje určitá zákonitost, společný ideový základ. Pro zcela přesnou interpretaci nemáme dostatek materiálu, nicméně uvedené doklady opravňují k tvrzení, že smích je magickým prostředkem vzniku života.

Tento ideový základ je v souladu s historickými podmínkami. Nejstarší příklady lze pozorovat již v rodovém zřízení, v jeho společenské organizaci a institucích (zejména v iniciaci), jejichž tradice pokračovala až do antiky, kdy byla přerušena. Navázala na ni nová linie, kterou budeme sledovat v dalším výkladu. Třebaže víme, jak silné byly prvky rodového zřízení v Řecku a Římě, antické materiály můžeme pochopit jen na základě dokladů z prvobytně pospolné společnosti.<sup>47</sup> Právě tak, vycházejí z irokézského rodového zřízení, zkoumal Engels řeckou společnost.

V nejranějších obdobích rodových společností představoval hlavní prostředek obživy lov. Smyslem celého obřadu iniciace bylo vytvořit z jinocha lovce, dát mu vládu nad zvířaty a učinit z něho plnohodnotného člena společnosti. Smích sice nebyl s lovem bezprostředně spjat, ale není těžké dokázat, že nezněl jen při úmrtí nebo pohřbu člověka, nýbrž také při zabíjení zvířete. Takový případ je zapsán u Jakutů, u nichž, jak jsme viděli, je smích při zrození velmi rozšířeným jevem a vyskytuje se v mýtech a obřadech, které se vztahují k narození dítěte. V. M. Ionov o tom píše: „Když přinesou hranostaje chyceného do pasti, namažou mu čenich tukem nebo

<sup>44</sup> Tamtéž, str. 2.

<sup>45</sup> H. Usener, *Klagen und Lachen. Kleine Schriften*, d. IV, *Arbeiten zur Religionsgeschichte*, Leipzig-Berlin 1913, str. 469–470.

<sup>46</sup> S. Reinach, c. d., str. 125.

<sup>47</sup> Srov. Marx-Engels, *Spisy*, Praha 1967, d. 21, hl. IV–VI, str. 129–158.

smetanou, chechtají se a pronášejí zaklínadla. Podaří-li se jim ulovit jelena, začnou skákat, křičet, chechtat se. Chtějí tak ukázat, že mají velkou radost. Někteří vyskakují jelenovi na hřbet a přitom se smějí.“<sup>48</sup> Jestliže se však smějí z radosti, tak jak to vysvětluje Ionov, k čemu by pak sloužilo zaklínání? A nesmějí-li se radostí, jaký důvod jejich veselí tedy má?

Případ zapsaný Ionovem ukazuje, že se smějí až po ulovení zvířete. To znamená, že smích není součástí lovu. Není pochyb, že veškerá lovcova snaha směřovala k ulovení zvířete. Z prostudovaného materiálu můžeme předpokládat, že smích měl způsobit, aby se zabitě zvíře znovu narodilo a mohlo být opět uloveno. Jakuti vyvolávali smíchem „narození“ dítěte a přesně stejným způsobem – smíchem – chtěli dosáhnout „narození“ zvířete. Etnografie zná velice dobře případy, kdy byly všeobecně používány rozmanité způsoby k znovuzrození zabitého zvířete proto, aby mohlo být znovu uloveno (například zakopávání kostí).<sup>49</sup> Smích je právě jedním z prostředků vzniku nebo obnovy života.

V této souvislosti lze chápat i slova B. Engelse v dopise Konrádu Schmidovi z 27. 10. 1890: „Pokud jde o ideologické oblasti, které se vznášejí ještě výše v oblacích, náboženství, filozofie atd., jsou pozůstatkem z předhistorických dob, který historické období převzalo v ustálené podobě – dnes bychom ji nazvali nesmyslnou. Všelijaké ty nesprávné představy o přírodě i o přirozenosti člověka, o duši, o kouzelných silách atd. mají většinou jen negativně ekonomický základ; nízký stupeň ekonomického vývoje předhistorického období doplňují, ale občas i podmiňují, ba přímo způsobují mylné představy o přírodě.“<sup>50</sup>

V této studii se zabýváme zvláštním případem takové nesprávné představy. Engels ukazuje, že příčinou mylných názorů na přírodu, člověka a jeho vlastnosti je nízký stupeň ekonomického rozvoje předhistorické společnosti. Smích má působit na rozmnožování lidí i zvířat. Engels o tom říká: „Podle materialistického pojetí je v dějinách konec konců rozhodujícím momentem produkce a reprodukce bezprostředního života. Ta je však zase dvojího druhu. Je to jednak produkce životních prostředků, předmětů obživy, oděvu, bydlení a nástrojů k tomu potřebných, jednak produkce lidí samých, rozmnožování druhu.“<sup>51</sup> Právě tento druhý způsob výroby je předmětem našich úvah.

Je zajímavé, že ve zmíněných materiálech nejsou téměř vůbec zachyceny vlastní příčiny zrození člověka. Středem pozornosti je žena: žena-

<sup>48</sup> V. M. Ionov, *Duch – chozjain lesa u jakutov*, Sbornik MAE IV, 1, Petrohrad 1916, str. 5.

<sup>49</sup> Viz V. J. Propp, *K voprosu o proischoždenii volšebnoj skazki (Volšebnoje derevo na mogile)*, Sovetskaja etnografija č. 1–2, 1934.

<sup>50</sup> K. Marx–B. Engels, *Spisy*, Praha 1972, d. 37, str. 567.

<sup>51</sup> K. Marx–B. Engels, *Spisy*, Praha 1967, d. 21, str. 57.

matka, mocná kouzelnice, žena-rodíčka, bohyně plodnosti. Nikde však nevidíme jejího partnera. Pokud se vyskytne, jeho úloha je téměř bezvýznamná. Teprve mnohem později se objevuje také mužské božstvo. Vystupuje však opět v úloze ženy, neboť tvoří, můžeme dokonce říci, že rodí lidi silou smíchu. Nikde se však nevyskytuje lidský pár. Smích je sexuální, ale zatím ještě neerotický. Uvidíme, jak se v nové etapě vývoje společnosti tento jev prudce změní. Takové jsou tedy mylné představy o přírodě a lidských vlastnostech, které tvoří základ daných motivů. Náznaky na skutečné příčiny zrození byly ohlasem starých matriarchálních vztahů, kdy žena-matka obnovitelka rodu byla ctěna za tajemnou a dosud nepochopenou schopnost reprodukce rodu, kterou Engels označuje za „rozhodující moment historie“. Úloha muže nebyla ještě odhalena. Tato nejstarší, očividně matriarchální kultura, vytvořila matku bez muže. Takovou je například výše zmíněná stařena u Eskymáků, vládkyně dešťů, která je výrazně sexuální, nikoli však erotická. Nezná partnera, stejně jako Jaga, jež se svými nápadnými atributy ženské plodnosti představuje matku a vládkyni zvěře.

Třebaže je nyní zřejmější, proč vznik života nebyl kladen do souvislosti s dvojicí muže a ženy, stále ještě zůstává nejasné, proč tuto funkci plnil smích a ne něco jiného. Zde vystává nejtěžší otázka celého analyzovaného cyklu. Smích by bylo možné srovnávat s tancem. Před lovem, bojem nebo setbou lidé netančili z potřeby estetického projevu, nýbrž proto, aby tímto způsobem zapůsobili na přírodu, protože racionální prostředky ještě neznali. Takový tanec nebyl ničím jiným než křečovitým úsilím. Ostatně křečovitý smích byl také jedním z prostředků šamanových praktik. Na této úrovni myšlení je stejným křečovitým projevem i smích, který představuje, v protikladu k racionálnímu působení, magický prostředek vzniku života.

Vyčerpali jsme případy smíchu ve vztahu k životu a smrti a přejdeme nyní k druhé, pozdější a charakterově odlišné skupině jevů. Na doplnění je však třeba ještě připomenout, jaký obrat v pojetí smíchu přineslo křesťanství. V něm se směje především smrt, směje se ďábel, chichotají se rusalky, ale křesťanské božstvo se nikdy nesměje. „Kristus se nikdy nesmál,“ řekl Turgeněvovi A. A. Ivanov, který tehdy psal svého Krista. Není nutné, abychom se pouštěli do úvah o těchto představách, protože reprezentují mnohem mladší jevy a nepomáhají k pochopení těch forem smíchu, k nimž míří podoba Nezasmálky. Nezasmálka se nesměje z jiných důvodů.

## 5. KVĚTY ROZKVĚTAJÍCÍ ÚSMĚVEM

Až dosud jsme se nesetkali s lidským párem jakožto původcem reprodukce a také ani v oblasti výroby se ještě neobjevilo zemědělství. Právě přechod k němu prudce změnil výrobní způsoby, společenské vztahy i formy myšlení.

Magické síle smíchu podléhal až do té doby jen lidský život. Nyní vstupují do okruhu jeho působnosti také rostliny. Jejich život je rovněž podmíněn smíchem, a protože vegetace závisí na slunci, dostává se do souvislosti se smíchem. Odtud vznikla na jedné straně postava řeckého Héliose (κλιος τε γέλως), na druhé představa o bohyni (v pohádce je to carevna), od jejíhož úsměvu rozkvétají květy. Zde se již blížíme k Nezasmálce, ale dříve než se budeme věnovat carově dceři, která se nesměje, podíváme se na několik případů smějící se carevny. Smích této dívky vyvolává růst květů: „Král se dozvěděl, že kdesi žije dívka, při jejímž smíchu rozkvétají růže, a zapláče-li, vykutálejí se jí z očí perly. I zachtělo se mu oženit se s ní.“<sup>52</sup> V turecké pohádce král vyslechne rozhovor tří dívek: „Porodila bych mu takové děti, při jejichž smíchu rozkvetou růže a při pláči se posypou z očí perly.“<sup>53</sup>

V novoaramejské pohádce vládne tímto uměním carevič.<sup>54</sup> Často jsou ovšem květy zaměňovány za drahé kamení. S případem, kdy dary země vystřídal zláto a drahokamy se setkáváme například v beludžistánské pohádce, v níž musí hrdina získat mísu zlata a drahého kamení. Potká zakletou dívku a vysvobodí ji: „Nyní mi řekni něco, co by mě rozesmálo.“ Ověák to řekl, dívka se zasmála a mísa se naplnila zlatem.<sup>55</sup>

Lze předpokládat, že i růže a květy byly kdysi náhradou jiných darů země a že původ tohoto motivu nemůžeme hledat v pohádce.

Schopnost smíchu probouzet život je zde významově přehodnocena ve schopnost vyvolávat růst rostlin. Zároveň v této představě působí ještě ze setrvačnosti matriarchální tradice, neboť květy rozkvétají od úsměvu dívky, nikoli ženy. Nicméně svatba již existuje a tento úsměv je někdy jen podmínkou vstupu do manželství. Právě z takových dívek se stávají nevěsty.

V souvislosti s těmito příklady nemůžeme přehlédnout skutečnost, že smích zde tvoří dvojici s pláčem a slzami. Pláč je stejný magický prostředek pomoci a vzkříšení mrtvého jako smích. „Isis a Neftida vzkřísily

<sup>52</sup> A. N. Afanasjev, c. d., č. 289.

<sup>53</sup> *Skazki narodov vostoka*, ed. A. K. Borovkov, Moskva-Leningrad 1938, str. 121.

<sup>54</sup> A. Wesselski, *Märchen des Mittelalters*, Berlin 1923, str. 186. Zde jsou též uvedeny indické a íránské paralely.

<sup>55</sup> *Beludžskije skazki sobrannyje I. I. Zarubinym*, Leningrad 1932, str. 45–46.

pláčem a nářkem Osirida. Jejich pláč navracel zemřelým život a kdysi byl zapsán na pohřebních papyrusech.<sup>56</sup> Pláč by mohl být stejně jako smích předmětem rozboru, ale nebudeme se jím zde zabývat.

## 6. ZEMĚDĚLSKÁ KONCEPCE SMÍCHU

Tato koncepce se neomezuje na pouhý mechanický přenos magie smíchu na rostliny. Zemědělci dobře věděli, jakým způsobem se živé bytosti rozmnožují, a jistě to bylo v dostatečné míře známo i dříve. Avšak teprve nyní získalo manželství velmi výrazný kultovní význam a spojilo se s tradicí smíchu v jeden celek. Jestliže se dříve lidé smáli při narození dítěte nebo ulovení zvěře, nyní se smějí také při osívání pole, protože chtějí, aby země rodila. S tím souvisí i skutečnost, že za smíchu souložili přímo na poli. Manželství a smích se tedy staly magickými prostředky k rozhojnění úrody. V představě, že smích spolu s manželstvím zabezpečuje úrodu, spočívá zemědělská koncepce smíchu. Také zemědělství vytvořilo své bohy a bohyně. Tím docházíme k pojetí, podle něhož je třeba rozesmát bohyni země a zároveň jí dát manžela, aby obilí a byliny mohly dobře růst.

Nemůžeme se při této příležitosti zabývat širokou problematikou fatických obřadů zemědělského charakteru, které procházejí antikou přes středověk a zasahují až do současnosti. Musíme se přidržit především materiálů, které mají souvislost s pohádkami. Nejprve se jen krátce zastavíme u velikonočního smíchu. Obyčej spočíval v tom, že o velikonočních říkal kněz s kazatelnou různé žerty a vyvolával jimi smích. Velikonoce jsou svátkem vzkříšení boha a zároveň svátkem vzkříšení přírody. Možná, že právě v tom je kořen aprílových žertů. Wehrli uvádí příklad z Německa, kdy se lidé smáli při setbě zeleniny.<sup>57</sup> H. Fluck, který se speciálně zabýval velikonočním smíchem, zcela popírá jeho mytický a magický původ, a považuje ho za čistě křesťanský jev, vyvolaný snahou rozveselit věřící po ponurých postních dnech. Ani kněz se neomezoval na pouhé vyprávění, a dělal věci, které připomínají carovu dceru, jež ukazuje svoje „znaménka“. Mimochodem prvním, kdo psal o velikonočním smíchu, byl humanista Aecolampadius, který napsal traktát „De risu paschali epistola apologetica“ vydaný v Basileji roku 1518. Od Aecolampadia, ani od Erasma Rotterdamského se však nedozvíme všechno. O tom, co se dělo mimo kostel, v temnotách na polích, oba mlčí, protože to byly „obsenciores“.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> V. M. Vikentjev, *Drevne-jegipetskaja povest' o dvouch brat'jach*, Moskva 1917, str. 81.

<sup>57</sup> Wehrli, c. d., str. 4.

<sup>58</sup> H. Fluck, c. d., str. 193.

Pro naše zkoumání není důležitá konkrétní podoba tohoto dění, nýbrž jeho význam, myšlenková koncepce, a ty jsou jasné i bez detailů. Antické doklady ukazují, že smyslem paschálního smíchu vůbec nebylo obveselení věřících unavených dlouhým postem. Povšimneme si alespoň některých nejdůležitějších rysů. „Především sama země byla chápána jako ženský organismus. Zemědělec pohlížel na změny v půdě, jejichž výsledkem byla úroda, jako na projevy ženského organismu země. Úroda představovala pro zemědělce porod půdy, jež se zbavuje svého břemene.“<sup>59</sup> Adekvátně byla interpretována i orba.

O smíchu v době osevu a orby nemáme přímá svědectví, avšak víme, že existoval jiný jev, jenž významově odpovídal smíchu: zpívání nepřístupných písní, eschrologie (rituálně vulgární mluva) a gesta obnažování. Například v Aténách a v Alexandrii zpívaly ženy v době thesmoforií, krácejíce za Démétriným vozem, neslušné písně. Podobně se také eschrologie provozovala v Řecku při setbě kmínu, aby dobře a ve velkém množství vyrostl, na Kypru zase při setbě ječmene, na Sicílii při seti obilí.<sup>60</sup> Důležitou roli při tom hrálo gesto obnažení, totožné s gestem princezny, která ukazuje svá „znaménka“ nebo Iamby před nesmějící se Démétér. „Řeční rolníci ovládali zemědělskou eschrologii a její účinky posilovali ještě obnažováním.“<sup>61</sup>

## 7. BOHYNĚ, KTERÁ SE NESMĚJE

Mohli bychom uvádět řadu dalších příkladů, ale všechna tato fakta mají pro nás jen nepřímý význam. V podstatě tvoří jen pozadí obrazu bohyně, kterou je třeba rozesmát, aby byla zajištěna lepší úroda.

V této souvislosti se připomíná především mýtus o Démétře a Persefóně. Tuto látku jen stručně připomeneme, neboť se jí budeme zabývat podrobněji níže, v souvislosti s pohádkou o Nezasmálce. Démétér se při hledání své unesené dcery nesměje; nazývá se ἀγέλαστος, nesmějící se, což přesně odpovídá naší Nezasmálce. Rozesměje se, teprve když služebná Iamba udělá před ní totéž gesto jako princezna ukazující svá „znaménka“. Tento čin je důležitý z hlediska svého zemědělského charakteru, neboť Démétér je bohyně plodnosti a s jejím úsměvem se na zemi vrací jaro.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> B. L. Bogajevskij, *Zemledělskaja religija Afin*, Zapisky istoriko-filologičeskogo fakulteta Petrogradskogo universiteta, č. 130, Sankt Peterburg 1916, str. 91; viz též: E. Hahn, *Demeter und Baubo. Versuch einer Theorie der Entstehung Ackerbaus*, Lübeck 1896, str. 52.

<sup>60</sup> B. L. Bogajevskij, c. d., str. 59.

<sup>61</sup> Tamtéž, str. 57.

<sup>62</sup> Wehrli, c. d., str. 1.

Wehrli uvádí také japonskou paralelu: bohyni Ama-Terasu urazí její bratr, Bůh měsíce. Bohyně se skryje v horské úžlabině a na zemi nastane noc. Až když před ní bohyně veselí Uzume zatančí nepřístupný tanec, vrátí se a na zemi je opět světlo.

V žádném z uvedených příkladů nedochází k manželskému svazku. Ostatně to ani není nutné, protože z hlediska magie postačuje vykonat příslušné gesto. V tomto smyslu interpretujeme gesto princezny, jež ukazuje svoje „znaménka“, Iambino obnažení před tváří Démétrinou a patří sem také gesto Lokiho před Skadinou tváří v mladší Eddě: když Asové zabijí otce obryně Skadi, uzavře s nimi mírovou smlouvu. Podle prvé podmínky si vybere manžela, druhý požadavek je v Eddě formulován takto: „Podle podmínek smíru museli ji Asové rozesmát, což byl úkol, o němž se domnívala, že ho Asové nikdy nesplní.“ Pokusil se o to Loki. Udělal před ní falické gesto a Skadi se rozesmála.<sup>63</sup> Nebudeme zkoumat falický charakter tohoto gesta, dostatečně zřejmého z dokladů, jež uvádějí Simrock a F. Leyden.

Příklad je však nejasný z jiné stránky, tím, že neobsahuje žádné zemědělské znaky. Odpadly zde a zbyla jen oprostěná epická tradice. Souvislost se zemědělskou magií je však velmi zřetelná ve starších antických příbězích a udržela se rovněž v pohádce, které se nyní budeme věnovat. Další analýzu uvedených látek povedeme již paralelně se studiem pohádky. Přes četné shody se však tyto materiály od pohádky v jednom liší: v pohádce nalezneme dva syžety – jeden o princezniných „znameních“, druhý o Nezasmálce. Citované materiály však neprozrazují jen zřejmou příbuznost, nýbrž také těsné spojení obou jader těchto pohádek – smíchu a obnažení – přičemž smích je tímto gestem podmíněn. Obě pohádky vyrůstají ze stejného kořene.

## 8. PRINCEZNINA ZNAMENÍ

Naznačili jsme již, že úkol rozesmát carovu dceru je neoddelitelný od úkolu poznat její „znamení“. Příbuznost obou úloh lze ozřejmit na dvou příkladech: „Kdo pozná, jaká znamení má moje dcera, ten ji dostane za ženu“.<sup>64</sup> „Kdo moji dceru rozesměje, toho si vezme“.<sup>65</sup> Obě úlohy se někdy řeší stejným způsobem: Zastavíme se nejprve u poznávání princezniných „znamení“.

Tato úloha je v některých případech formulována poněkud jinak: „Kdo uhádne, kde má moje dcera mateřské znamínko, ten ji dostane za ženu“.<sup>66</sup> Nikde se neříká nic o tom, proč car určuje právě takovou podmínku, prostě jen „car přijel a usmyslel si provdat svoji dceru“. Jak se takový úkol řeší? V Afanasjevově verzi žil hrdina u starce (ekvivalent Jagy), který mu dal housle samohudky, při jejichž zvucích museli všichni začít tancovat. Hrdina si koupí sviňky, přijde k carevniným oknům a hrou na housle roztančí sviňky. Dívka prosí, aby jí je prodal. „Sviňky neprodám, ale dám, když mi splníš přání“. – „Jaké přání?“ – „Chceš-li sviňky, musíš mi ukázat své bílé tělo až po kolena.“ Carevna se zamyslela, potom si vykasala šaty po kolena, a hle, na pravé noze bylo malé mateřské znamínko. V zámku však sviňka netancovala“. Dále následují u Afanasjeva tečky. Lze předpokládat, že původně se jedná o třikrát opakovaný motiv a že tato epizoda nekončí zdvižením šatů po kolena. I bez Afanasjevovy poznámky je zřejmé, že se tato pohádka vypráví s podrobnostmi nevhodnými pro tisk. Afanasjev znal Chudjakovovu verzi a tvrdí, že i v ní jsou značné výpustky a zámlky. U Chudjakova je „znamení“ zlatý vlásek v záhradě nebo zlatý chlup v pravé slabině.<sup>67</sup> Naproti tomu v dolnosaské pohádce se v jedné verzi vydané Boltem a Polívkou vyjadřuje tato věc přímo: „Děvče vidí, jak mládenec roztančil svou hrou tři hezká prasátka. Carova dcera od něho jedno po druhém koupila, musela mu však za to dovolit, aby strávil noc v její posteli.“<sup>68</sup>

Je tedy zřejmé, že úloha spočívá v získání carevny a lze ji interpretovat tak, že dívčinu ruku dostane ten, kdo uvidí její znamení, tedy ten, kterého carevna uvede do situace, v níž se musí zachovat jako manžel. Tato gradace není vůbec umělá. Existují pohádky, v nichž se přímo říká: „Car dal rozhlásit, že dá svou dceru tomu, kdo s ní stráví noc.“<sup>69</sup>

Otázkou však zůstává, co je to vlastně za úkol a v čem spočívá jeho obtížnost. V pohádce ji vyjadřuje hádanka „kde je mateřské znaménko?“, což je však zjevný eufemismus. Mohli bychom uvažovat v této souvislosti i o narážkách na nebezpečí první noci. Je to v ruském folkloru známý motiv, avšak Nezasmálka ani pohádka Carevnina znamení ho nikdy neobsahovaly. V čem spočívá skutečná obtížnost tohoto úkolu, vysvětluje teprve druhá polovina pohádky, které jsme dosud nevěnovali pozornost.

<sup>66</sup> D. K. Zelenin, c. d., 12.

<sup>67</sup> I. A. Chudjakov, c. d., 95.

<sup>68</sup> J. Bolte–J. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder – und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig 1913–1932, str. 528.

<sup>69</sup> A. M. Smirnov, *Sbornik velikoruskich skazok archiva Russkogo geografičeskogo obščestva*, Sankt Peterburg 1917, 142.

<sup>63</sup> K. Simrock, *Die Edda*, 8. vyd. Stuttgart 1882, str. 298, 299; F. Leyden, *Das Märchen in den Göttersagen der Edda*, Berlin 1899, str. 32–38.

<sup>64</sup> A. N. Afanasjev, c. d., č. 238.

<sup>65</sup> I. A. Chudjakov, c. d., č. 103.

Nezasmálka i pohádka o carevniných „znameních“ mají někdy stejný konec. I tím nepřímou dokazují svoji příbuznost. Když hrdina pozná tuto „znamení“, objeví se náhle a skutečně nečekaně, ex machina, kde se vzal, tu se vzal – sok. Někdy to bývá šlechtic, a tím i žádoucnější ženich než pastevec. V Chudjakovově verzi král vymyslí řešení: „Posadím chlapce i pána za jeden stůl, přikážu jim přinést různé druhy ovoce a uvidíme, kdo bude lépe jíst“.<sup>70</sup> Z jiných verzí se však dovídáme, že si carova dcera nesedá se soky za jeden stůl, nýbrž že si s nimi lehá do jedné postele. Tak je tomu i v pohádce o Nezasmálce. Podle Chudjakova ulehne k ní nejprve pán. Pastýř přijde na řadu po něm a pán ho přemluví, aby po celou dobu mlčel a dá mu za to sto rublů. Ráno přijde k dceři do ložnice otec: „Tak co, máš dobrého ženicha?“ – dívka procedí skrz zuby – „dobrého“.<sup>71</sup> Tyto příklady jasně ukazují, jakým způsobem se ženiši vybírají: ženich musí ještě před vstupem do manželství ukázat svoji mužnou sílu.

Soupeř, který se v pohádce objevuje až na konci, možná kdysi figuroval již na začátku vyprávění. Potom by i formulace „kdo s mou dcerou stráví noc, ten ji dostane za ženu“ mohla být onou hledanou původní formou této pohádky. Je pochopitelné, že tento způsob výběru ženicha neodpovídal pozdější morálce, a proto byl vystřídán hádankou. Soupeření ženichů se přitom odsunulo do pozadí nebo dostalo podobu sezení za jedním stolem apod. Gesto, které princezna udělá, aby získala roztomilé sviňky, je gestem obnažení. Stejně si počíná Iamba nebo podle jiných verzí Baubo, aby rozesmála Démétrou. Smysl tohoto gesta byl nejednou předmětem různých výkladů klasických filologů. Například Bogajevskij, Reinach a ve své nové práci i Wehrli interpretují toto gesto jako apotropické.<sup>72</sup> Ve skutečnosti však nikde, ani v homérském eposu, ani v orfických hymnech není slovo o nebezpečí, před nímž by toto gesto mělo chránit. C. Sittl se ve speciální studii o gestech v antice přiklání k názoru Klementa Alexandrijského, který uvádí správnou motivaci gesta obnažení. Podle něho byla Baubo rozzlobena Démétrinou nevšímavostí.<sup>73</sup> Nicméně zůstává nepochopitelné, proč by jí právě vyhrnutí šatů mělo vyvést z míry.

Pohádka nabízí jinou interpretaci. Iambino gesto je pobídkou, výzvou. V nejmírnějších verzích vydaných pohádek padá na tomto místě opona, ale v ostatních se o všem mluví naplno. V homérském hymnu však po gestu nenásleduje manželský akt, nýbrž dochází k něčemu jinému: Démétér se směje, a to znamená, že naplňuje mnohem starší, magický

<sup>70</sup> N. E. Ončukov, *Severnyje skazki*, 1909, 252.

<sup>71</sup> I. A. Chudjakov, c. d., 95.

<sup>72</sup> F. Wehrli, *Die Mysterien von Eleusis*, Archiv für Religionswissenschaft, Leipzig 1934, č. 81.

<sup>73</sup> C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890, str. 366.

akt umožňující vznik života. Tato stará forma koresponduje i s druhým archaickým Démétriným rysem, který spočívá v tom, že tato bohyně nemá manžela. Proto se jen směje, a nic víc. V postavě Démétrou se tak zjevně odráží starší tradice matky bez mužského partnera, a proto také reaguje na Iambino gesto jinak než lidský pár v pohádce, totiž smíchem. Jistě existovaly snahy připojit k Démétré manžela, a to tím spíše, že se právě s touto bohyní kladl do souvislosti coitus in agro. Z Homéra i Hésioda víme, že Démétér přišla do Řecka z ostrova Kréty, kde se na třikrát zoraném poli spojila s hrdinou – rozsévatelem Íasiónelem.<sup>74</sup> Domněnky, že Démétér měla ještě jiné manžely, jsou příliš neurčité.<sup>75</sup> Podstatné je, že Démétér není tak docela bez mužského partnera. V plném rozvinutí této linie dospěla její základní podoba směřující se životadárkyně k formě životadárkyně – manželky.

Nezasmálka je spojena s bohyní Démétrou jako její vývojově mladší forma. Dále již není nutné zabývat se skutečností, že Démétér je zemědělská bohyně, ale je třeba zjistit její vztah k Nezasmálce, která se v mnohých detailech s Démétrou shoduje. Především se ani jedna nesměje. Princezna tak činí z neznámých důvodů, pouze v jednom případě, který uvádí Afanasjev, je zakletá. Démétér má na rozdíl od ní důvod, neboť ztratila dceru a truchlí. I bez velké zkušenosti s mytologií je zřejmé, že zde jde o druhotnou motivaci. Ruská pohádka je mnohem logičtější a žádné vnější příčiny neuvádí. Příčiny Démétrina smutku jsou subjektivní i historické: nesměje se proto, aby mohla být rozesmáta. Lidé totiž její smích potřebují.

O carevně se říká, že „devět dní se prochází a potom devět dní spí bohatýrským spánkem“. Tento motiv připomíná Koré, Démétrinou dceru, která žije dvě třetiny roku na zemi (pohádkové „prochází se“) a jednu třetinu tráví pod zemí (pohádkové „spí“), což odpovídá střídání ročních dob. Stylu pohádky není však vlastní reálné rozdělení času. Obraty jako „uběhly dva roky“ nebo „za měsíc“ atd. jsou v pohádce nemyslitelné. „Zadlouho, zakrátko“, „ne po dnech, ale po hodinách“, „tři dny a tři noci“ nebo tak, jako je to v Nezasmálce – „devět dní“ –, to je pohádkové značení času. Roky a měsíce v ní nemají místo, a proto není možné, aby se v pohádce mluvilo o jedné třetině nebo o dvou třetinách roku, což je doba, kterou Koré žije buď na zemi, nebo pod zemí. Není tedy divu, že střídání života a snění je v pohádce vyznačeno jinak, ryze pohádkově.

Pohádková carevna se zobrazuje sedící pod zemí na trůně i létající v kolesce – „pak se roztřáslý nebe i země, vzduchem letí zlatý kočár tažený šesti ohnivými draky; v kočáře sedí Jelena Přemoudrá, tak krásná,

<sup>74</sup> Homér, *Odyssea*, V, 125.

<sup>75</sup> F. Wehrli, c. d., str. 93.

že to ani popsat nejde, vymyslet či představit si nebo v pohádce vypovědět. Sestoupila z kočáru, sedla si na zlatý trůn a po řadě k sobě zvala holoubky a učila je moudrostem.<sup>76</sup> Démétér i Koré jsou zobrazeny přesně tak, v podzemním paláci na trůně.<sup>77</sup> V pohádce ovšem chybí mytologické atributy klasy a pochodeň. Také Démétér je někdy zobrazena v kolese tažené draky. Zajímavý je rovněž fakt, že carevna učí moudrostem, což nabízí srovnání s obrazem Démétér Tesmofory – zákonodárkyně.

Zemědělskými atributy jsou i koleska a vůz, neboť lovci ještě neznali kolo jako nástroj přemísťování. Koleska začleněná do okruhu mytických představ je asimilována s představou ptáka nebo koně; tak vznikly také létající okřídlený vůz nebo koleska tažená draky.

## 9. ZEMĚDĚLSKÝ PŮVOD CAREVNY

Jestliže jsme srovnávali Démétrou s carovou dcerou, nechtěli jsme tím naznačit, že by měla být přímým potomkem bohyně zemědělství. Srovnání vypovídá jen o některých shodných rysech obou postav. Ostatně carevny zemědělský charakter je zřetelný i bez komparace s Démétrou.

Zde jsme se již dostali za hranice určené jen jediným syžetem. Carevna představuje určitý typ pohádkového kánonu, stejně jako Jaga, kůň apod., a proto ji tedy lze, jakožto typ, zkoumat mezisyžetově. Tato kanonická carevna je obdařena zcela jasnými zemědělskými rysy.

V postavě carovy dcery se uchovala souvislost s prapůvodní zvířecí podstatou lépe než u Démétrou. Svědčí o tom například pohádka o žabce – královně, v níž carevna vystupuje v podobě zvířete. A potom na svatbě tančí. V jejím tanci snadno poznáme rituální totemický projev: „Ach, jak tancovala, tančila, otáčela se a otáčela, všem napodiv. Mávla pravou rukou – byly tu lesy a vody, mávla levou – začali létat ptáci“.<sup>78</sup> Carevna, jež je tvůrkyní lesů a vod, zastupuje představy staršího, ještě totemického loveckého období. Právě tomuto stupni vývoje odpovídá tvoření světa tancem. Později se les i tanec ztrácejí a carevna sama je dárkyní vody nebo přímo vodou. „Všiml si, že kamkoli carova dcera jela, kamkoli stoupli její koně, všude vytryskl pramen, a jel proto v jejích stopách.“<sup>79</sup> Jinde, například v bylině o Sadkovi, se carevna mění ve vodu. Je příznačné, že vystupuje jako dárkyně vody, kterou potřebuje zemědělec, tedy pramenů a řek, nikoli moře: „Leží krásná dívka, spí bohatýrským spánkem, z rukou i z nohou jí prýští voda“ (Chudjakov, 41). Motiv dív-

<sup>76</sup> A. N. Afanasjev, c. d., 236.

<sup>77</sup> B. L. Bogajevskij, c. d., str. 137.

<sup>78</sup> A. N. Afanasjev, c. d., 267.

<sup>79</sup> Tamtéž, 271 (varianta).

ky, která ve spánku v podzemí dává vodu, odráží poměrně věrně představu o zemi jako ženě. Kromě vody je též dárkyní ovocných stromů: „rekyni jménem Usoňša kvetou pod pažemi stromy a rostou z nich mladá jablka“.<sup>80</sup> Lze předpokládat, že jméno Usoňša souvisí se snem; hrdinka spí a sní jakoby spánkem zemřelých („usopšaja“). Představa o stromech, které rostou v daleké zemi, je sledovatelná až do období raného zemědělství. Připomeňme jen, že obraz tančící carevny se váže k světu zvířat a lesa, zatímco carevna spojená se zemědělskými představami pouze spí, možno říci magickým spánkem, pod zemí. Motiv carovy dcery však nesouvisí jen s vodou, prameny, jezery, stromy a plody, nýbrž také se zrnem a setbou, třebaže tyto případy jsou velmi vzácné.

V daleké zemi se carevna loučí se svým mužem: „Loučí se s mužem a dává mu vrchovatý měšec semínek se slovy: ‚Kamkoli půjdeš, po obou stranách cesty rozhod' toto semeno. Kam padne, v okamžiku na tom místě vyrostou stromy, na nichž se budou skvět vzácné plody.‘“<sup>81</sup> Pro tento případ je charakteristické, že ze semen vzházejí stromy, nikoli klasy. Tato pohádková carevna ještě k zrnu nedospěla. V pohádce se jako relikv udržel odraz starého náboženství. S pěstováním obilí se u zemědělců vytvořilo nové, živé náboženství, které odpovídá vývojově mladším formám společnosti.

Naše carevna se tedy nabízí za ženu tomu, kdo ji rozesměje nebo pozná její „znamení“. Přitom jí není lhostejné, kdo bude jejím mužem. Skutečnost, že se oddá na zkoušku, je možná pozůstatkem hieropornie.

Hrdina, který se uchází o carovu dceru, není obyčejný člověk. Vlastní kouzelnou písťalu, přichází s podivuhodným tančícím stádem sviněk. Třebaže otázka získání a významu této písťaly není pro pochopení kouzelné písťalky se odvozuje od posvátných písťal, které se používaly při rituálních tancích.

Naproti tomu si zaslouží zvláštní pozornost sviňky, které se obvykle v pohádkách nevyskytují, na rozdíl od lesních zvířat – vlků, medvědů, lišek, ptáků apod. nebo domácích zvířat – krav, koz, psů apod. Ve srovnání s nimi se svině objevuje v pohádkách mnohem vzácněji, spíše jen epizodicky. V pohádkách typu „carevna znamení“ je však stabilním, mezinárodně se vyskytujícím prvkem, a není tomu tak náhodou.

Nejednou jsme měli příležitost pozorovat těsnou vazbu mezi obrazem princezny a bohyní plodnosti Démétrou. Svině hrála důležitou roli v Démétrině kultu jako zvíře, které je nositelem plodnosti a v řecké antice souvisela dokonce s manželským životem. Do skalní soutěsky, kde podle

<sup>80</sup> I. A. Chudjakov, c. d., 41.

<sup>81</sup> A. N. Afanasjev, c. d., 272.

představ sídlila Démétér, byla házena selátka. Po určité době se rozkládající se zvířecí maso předalo knězi, který měl dovršit rituální orbu. Maso se přitom kladlo na oltář, mísilo se zrním a házelo do brázdy.<sup>82</sup> M. P. Nilsson v práci o eleuzinských mystériích poukazuje na verzi, podle níž země pohltila spolu s Korou také pastevece se stádem sviní. Nilsson považuje toto vyprávění za ryze orfické. Pokud by tomu tak opravdu bylo, jak by se potom dostal pastevec do ruské pohádky? Podstata tohoto jevu však spočívá v tom, že svině souvisí s brázdou a orbou. Kromě jiných příkladů to dokazuje i vjatská pohádka, v níž orač koupí sviňku, která potom chodí v brázdě za jeho pluhem. Tatáž sviňka pomůže hrdinovi zvítězit nad carevnou.<sup>83</sup>

Na druhé straně však svině nesouvisí jen s brázdou. Jak ukázal Bogajevskij, slovo „porca“ mělo ještě jiný, a sice sexuální význam, který vytváří souvislost mezi sviní a gestem Baubo či gestem princezny, která ukazuje svá „znamení“ a rovněž mezi smíchem jako rituálně zemědělským aktem.<sup>84</sup> Všechny tyto doklady ruší nejasnost otázky, proč právě hrdina, který přivádí stádo sviní, musí princeznu rozesmát. Hrdina přináší plodnost a to je důvod, aby carevna učinila Iambino gesto.

Z toho plyne, že carově dceři nemůže být lhostejné, jakého manžela si vybere. Potřebuje partnera, který je zárukou plodnosti. Svou schopnost projevit nejprve tím, že přivede svině a později ji potvrdí vítězstvím nad soupeřem, který je jen obyčejným člověkem.

K tomuto závěru přivádějí i některé další detaily. Jedna z Afanasjevových verzí obsahuje příběh o hrdinovi, jenž má rozesmát carevnu. Tři roky slouží u kupce a za každý rok dostane pouze jednu kopějku. „Zatímco jiným obilí schne a žloutne, jeho hospodáři se všechno daří; cizí koně jdou jako svázaní, jeho ani na uzdě neudržíš.“<sup>85</sup> Tento motiv, stejně jako postava kupce, je sice poněkud racionalizován, nicméně kupcovo obilí neroste zásluhou sluhovy píce (zatímco u jiných schne), nýbrž schopností pohádkového hrdiny vládnout rostlinám i zvířatům. Právě takového manžela Nezasmálka potřebuje a také lidem je toto spojení k užtku: „Kdyby mne nebylo, říká hrdina, květy by zvadly a jabloně uschly.“<sup>86</sup>

## 10. ZÁVĚR

Doklady, jimiž jsme se zabývali, opravňují k závěru, že v pohádce o Nezasmálce se odráží magie smíchu. Raná forma magie smíchu vychází z představy, že se smějí pouze živí lidé. Zemřelí vcházející do říše mrtvých se nemohou smát a stejně tak se nesmějí smát ani živí příchozí. Naopak veškerý vstup do života, ať už se jedná o narození dítěte nebo symbolické nové zrození při obřadech iniciace, je provázeno smíchem, jemuž se přisuzuje schopnost život nejen provázet, ale i darovat. Proto také vstup do života provází povinný smíchový obřad. Skutečné příčiny rození nejsou vědomě akceptovány a neodrážejí se ani v obřadech. Když se objevilo zemědělství, působení smíchu se rozšířilo na schopnost dávat život rostlinám. Na druhé straně pokračovala linie představ o bezpohlavním vzniku života, podle nichž květy rozkvétají úsměvem žen, jež nemají žádného druha. Také Démétér, bohyně plodnosti, představuje plození bez účasti manžela. Démétrin smích a zemědělský charakter této bohyně spolu souvisejí.

Na druhé straně se skutečná příčina vzniku života a člověka aktivně přenáší na růst rostlin a vtěluje se do obřadu, v němž smích, orba a manželské spojení tvoří celek. Také v zobrazeních Démétér jsou již patrné snahy připojit k ní manžela. V pohádce o Nezasmálce a o carevniných „znameních“ se již projevuje úplné rozvinutí této linie. Carovu dceru je třeba jednak rozesmát, jednak jí dát magicky silného manžela. Podoby princezny i hrdiny projevují výrazné zemědělské rysy.

Tímto konstatováním však syžet Nezasmálky není vyčerpán. K řešení zbývajících otázek spjatých s touto pohádkou je třeba zkoumat řadu dalších syžetů. Doklady, jimiž jsme se zabývali, však v dostatečné míře odhalily historické kořeny této pohádky. S jistou mírou pravděpodobnosti můžeme nyní zodpovědět otázku, proč se princezna nesměje, proč je třeba ji rozesmát, jak smích souvisí s manželstvím a z jakého důvodu je tato pohádka ryze sexuální. Také již víme, co značí carevna „znamení“ a proč je hrdina může poznat jen za pomoci sviněk a žádných jiných zvířat. Náhodná není ani epizoda boje dvou ženichů. Porozuměli jsme rovněž tomu, proč sviňka vychází z brázdy a jaký je původ zemědělských rysů hrdinova a hrdinčina charakteru. Třebáže všechny otázky související s Nezasmálkou nebyly vyčerpány, přiblížili jsme se k pochopení této tak zajímavé a z historického hlediska významné pohádky.

<sup>82</sup> B. L. Bogajevskij, c. d., str. 185, 187.

<sup>83</sup> D. K. Zelenin, c. d., 12.

<sup>84</sup> B. L. Bogajevskij, c. d., str. 175.

<sup>85</sup> A. N. Afanasjev, c. d., 297.

<sup>86</sup> D. K. Zelenin, c. d., 10.

# Motiv zázračného zrození

## 1. ZÁKLADNÍ OTÁZKA

Motiv zázračného zrození hrdiny je jedním z velice rozšířených motivů světového folkloru a jmenovitě pohádky. Není však znám pouze z pohádky. Neposkvrněné početí se vyskytuje, pokud můžeme soudit, ve všech světových náboženstvích, od nejranějších a nejprimitivnějších až po pozdní, včetně křesťanství. Folklor tu nepochybně není prvotní.

Literatura o této otázce je poměrně bohatá. Lépe řečeno, bohatá je literatura o zázračném zrození v náboženstvích: zkoumali je etnografové i historici náboženství. Dějinami těchto výzkumů se zde nebudeme zabývat. Stačí uvést, že byl shromážděn rozsáhlý a cenný materiál, že však podstatu problému nemůžeme pokládat za vyřešenou. Revize celé otázky by vyžadovala obsáhlou práci. Náš úkol je jiný, skromnější: předmětem našeho studia je pohádka, přičemž máme v úmyslu konfrontovat folklorní materiál s fakty historické skutečnosti; naším cílem je takto vysvětlit přítomnost motivu zázračného zrození v pohádce a zjistit jeho prameny. Musíme připustit, že jedna neznámá se tak do jisté míry vyvozuje z jiné neznámé. Nicméně folklorní materiál, vysvětlený konfrontací s fakty nějaké životní, kultovní, obřadové skutečnosti, může ze své strany vnést jisté světlo i do tohoto historického materiálu. Nebudeme se přitom dotýkat žádných širších folkloristických otázek, neboť ty nelze řešit v rámci zkoumání jediného motivu. Snažíme se prostě pouze poněkud rozšířit chápání pohádky.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Uvedeme hlavní obecné práce: P. Lafarg, *Mif o neporočnom začatii, Očerki po istorii kulturny*, Moskva-Leningrad 1926; A. N. Veselovskij, *Poetika* 2, sv. 1. *Poetika sjužetov, Sobranije sočinienij* 2, sv. 1, Sankt Peterburg 1913; V. G. Bogoraz-Tan, *Christianstvo v svete etnografii*, Moskva-Leningrad 1928, kap. 6; V. Nedeľskij a J. Francev, *Mif o stradajuščem boge*, Moskva 1934; J. A. Javorskij, *Pamjatniki galicko-russkoj narodnoj slovesnosti*, Zapiski Russkogo geografičeskogo obščestva po otdelu etnografii 37, Kijev 1905; R. Schubert, *Herodots Darstellung der Kyrussage*,

## 2. NEPOSKVRNĚNÉ POČETÍ

Bohatý materiál uvedený v citovaných pracích nepřipouští pochyb, že víra v možnost početí bez účasti muže byla kdysi značně rozšířena a že lidé si ji někde uchovávají dodnes. Řada důvodů a dokladů vede k závěru, že úloha muže při početí nebyla lidem vždycky jasná. Za toho, kdo tvoří nová pokolení, byla pokládána pouze žena. Příčinný vztah mezi jevy zůstává dlouho skryt; celá otázka je jen v tom, kdy se tento vztah vyjeví. Na tuto otázku však nedokážeme dát přesnou odpověď. Nedovedeme říci, že právě v tom a tom období společenského vývoje přestává neznalost a začíná znalost. V naší době i ty nejzaostalejší národnosti nepochybně vědí, jak se věci mají, a přesto jednají, jako by to nevěděly. Navzdory Taylorovi víme, že prvobytné myšlení vůbec nepátrá po příčinných souvislostech v našem slova smyslu. Souvislost mu připadá samozřejmá. V daném případě jakákoli událost (kolem běžící zvíře, porýv větru, spolknutý oblázek nebo oříšek atd.) v sepětí s obecnými základy prvotního myšlení může být pokládána za příčinu narození dítěte. (Tento výklad podstaty věci je prozatím vědomě zjednodušený; celá její složitost před námi vyvstane postupně.) Taková představa je těsně spjata s matriarchátem. Význam ženy se opírá o její funkci rodičky dětí, kterou Engels srovnává s výrobou spotřebních a výrobních statků.<sup>2</sup>

Úloha otcovství vstupuje do vědomí později. Tehdy muž, který se stal hlavou rodu, přejímá v obřadech úkony ženské hlavy rodu, tj. napodobí ženu. Objevuje se „kuvada“, tj. zvyk, že po porodu nikoli žena, ale muž se ukládá do postele, staví se nemocným a nechává o sebe pečovat jako o rodičku. Objevují se vyprávění o mužích, kteří porodili, a velmi dlouho se uchovávají. Lafargue prohlásil, že legenda o Diovi, který ze své hlavy porodil Athénu, odráží ideu posílení otcovského práva.

Všechny tyto úvahy vedou k myšlence, že uvedená neznalost je historickým faktem, a to faktem značně závažným. Tento fakt nicméně někdy etnografové uvádějí v pochybnost jako nedostatečně prokázaný. D. K. Zelenin píše: „Řada etnografů nesprávně připisovala dokonce mnohým primitivním kmenům úplnou neznalost účasti muže v aktu po-

Breslau 1890; A. Moret, *Du caractère religieux de la royauté pharaonique*, Paris 1902, kap. 2; E. S. Hartland, *The Legend of Perseus* 1, London 1894; E. Petersen, *Die wunderbare Geburt*, Tübingen 1909; F. Reitzenstein, *Der Kausalzusammenhang zwischen Geschlechtsverkehr und Empfängnis in Glaube und Brauch der Natur- und Kulturvölker*, Zeitschrift für Ethnologie 41, 1909; P. Saintyves, *Les vierges mères et les naissances miraculeuses*, Paris 1908; O. Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, 2. vyd., Wien 1922; E. Norden, *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*, Leipzig 1924.

<sup>2</sup> K. Marx-B. Engels, *Spisy* sv. 21, Praha 1967, str. 57.



četí.“<sup>3</sup> Reitzenstein naopak ostře kritizuje takový přístup a tvrdí, že příčinné spojení mezi pohlavním obcováním a početím bylo i historickému člověku dlouho neznámé.

Takový názor se může opřít nejen o obecné úvahy, nýbrž i o faktický materiál a o pozorování. Například Spencer a Gillen zjistili u australských domorodců toto: „U kmenů Arantů, Luritců a Ipirrů a pravděpodobně i u jiných, např. u Warramungů, se pevně udržuje představa, že dítě není přímým výsledkem pohlavního styku, že dítě může přijít bez tohoto styku, neboť ten matku pouze tak říkajíc připravuje k přijetí a porodu stále přichystaného duchovního dítěte, které sídlí v jednom z místních totemových center. Čas od času jsme se jich na to vyptávali a vždy jsme dostali odpověď, že dítě nebylo přímým důsledkem pohlavního styku.“<sup>4</sup>

Australané stáli na velmi nízkém stupni kulturního vývoje, který jiné národy už dávno překročily. Citované zjištění prokazuje, že neznalost, o níž je řeč, je historickou skutečností.

To je počáteční, výchozí stadium ve vývoji těchto představ.

V dalším se však skutečné příčiny narození samozřejmě brzy stávají známými. Avšak i když se tak stane, víra v možnost nepohlavního početí existuje dál, bok po boku se znalostí jeho příčin skutečných. Tato víra je mimořádně houževnatá a živá. Má však samozřejmě své dějiny a svou proměnlivost. Tyto dějiny ještě nebyly napsány, ale sledovat jejich základní etapy je možné. Jmenovitě můžeme zaznamenat, že na nejprimitivnějších stupních lidské kultury se „zázračné“ zrození připisuje všem bez výjimky. Takovou situaci jsme ještě mohli zastihnout u Australanů. Nadále se zázračným způsobem rodí už jen kmenové hrdinové a polobozi: uchvatitelé ohně, legendární velcí lovci atd. Tak je tomu u vyvinutějších kmenů, např. v Severní Americe a částečně v Africe a na ostrovech Oceánie. V tamních mýtech zázračně narozené dítě je spasitel (Heilbringer). Přináší lidem oheň, první semena atd., ustavuje společenský systém a totemistické zvyklosti. Tyto mýty mají sakrální význam. Zároveň se vznikem monarchie a víry v bohy se zázračné narození stává prerogativem králů a bohů, zatímco obyčejní smrtelníci přicházejí na svět obyčejným způsobem. Egypťští králové se, jak známo, pokládali za potomky slunečního boha Ra<sup>5</sup>. Za faraony nezůstávají pozadu ani indiští králové a králíci, ani čínští císaři. Materiál uvedeme později, na tomto místě je pro nás důležitá jen základní vývojová linie. Mezi těmito zázračně nebo panensky

<sup>3</sup> D. K. Zelenin, *Kult ongonov v Sibiri. Perežitki totemizma v ideologii sibirskich narodov*, Moskva-Leningrad 1936, str. 365.

<sup>4</sup> B. Spencer-F. Gillen, *The Native Tribes of Central Australia*, London 1899, str. 265.

<sup>5</sup> B. A. Turajev, *Jegipetskaja literatura* 1, 1920, str. 43-44.

počatými a narozenými bohy není výjimkou ani Kristus. Tento pohyb postupuje po sociálním žebříčku zdola nahoru. Tam, nahoře, je takové zrození po dlouhé věky uznávaným faktem. Ale i na spodku sociální hierarchie až do 19. století a skoro do současnosti neustává snaha dosáhnout narození dítěte třeba i nepohlavním způsobem; zde však to bude označováno za pověru, čarodějnictví atd.

Když jsme stanovili tyto obecné principy, přejdeme nyní k pohádce. Pohádka zná mnoho druhů zázračného zrození. Probereme si ty nejdůležitější, pokud vystupují v ruské pohádce. Ke každému pohádkovému druhu zázračného zrození připojíme materiál, který do pohádky nepatří a který tedy prokáže, že pohádka není budována na volné fantastice, nýbrž že odráží reálně existující představy nebo zvyky. Tak se před námi otevře celá rozmanitost nejen motivu o sobě, ale i jeho historických základů. Materiál nerozmístíme v systematické nebo chronologické následnosti, ale tak, aby zjištění a závěry získané z analýzy jedné formy nebylo nutno opakovat u forem jiných. Všechny jsou totiž navzájem spjaty, takže vysvětlení jednoho druhu často přivádí také k vysvětlení ostatních.

### 3. POČETÍ POMOCÍ PLODU

Jeden z druhů zázračného zrození je početí na základě toho, že žena snědla nějaký plod nebo bobuli. Několik příkladů. V ruských a ukrajinských pohádkách tak často vystupuje hrášek: „Chodila jsem po lese, spatřila hrachovinu, a na ní jeden lusk, v tom luskú jedno zrníčko; vzala jsem zrníčko a snědla.“<sup>6</sup> Nezřídka se v téže funkci setkáme i s jablky. Sibiřská pohádka vypráví o bezdětném kupci. Žebrák mu radí, aby na trhu koupil jablko a dal za ně, kolik si řeknou. Kupec tak učiní. Půl jablka sní jeho žena, druhou půlku kobyla. „Po nějakém čase žena porodila syna a kobyla hříbě.“<sup>7</sup>

Zvláštní případ představuje *zaříkané jablko*. V pohádce z vjatského kraje se vypráví, že kněžna, aby měla děti, dala čarodějnici 15 rublů, aby pro ni zaříkala jablko. Z toho jablka se jí narodí syn.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Živaja starina 21, č. 2-4, Sankt Peterburg 1912, str. 300; viz též *Narodnyje ruskije skazki A. N. Afanasjeva v trech tomach*, Moskva 1957, č. 133 (dále citováno jako: Afanasjev).

<sup>7</sup> A. M. Smirnov, *Sbornik velikoruskich skazok archiva Russkogo geografičeskogo občestva* 1-2. Sankt Peterburg 1917, č. 305. O jablku jako erotickém prostředku viz J. G. Kagarov, *Sostav i prošchoždenije svadebnj obrjadnosti*, Sbornik MAE 8, Leningrad 1929, str. 177.

<sup>8</sup> D. K. Zelenin, *Velikoruskije skazki Vjatskoj gubernii*, Sankt Peterburg 1914, č. 108.

Zvyk jíst plody pro vyvolání těhotenství nacházíme snad po celém světě, na všech stupních kulturního vývoje včetně naší současnosti.

Tak Malajci na Sumatře tvrdí, že jeden druh kokosového ořechu vyvolává těhotenství bez pohlavního styku. Totéž si o kokosu myslí i Indové. Na ostrově Fidži bezdětní manželé jako lék proti neplodnosti užívají ořechy.<sup>9</sup> V Britské Kolumbii se lidé vyhýbají žvýkání jednoho z druhů kaučuku, protože vyvolává těhotenství.<sup>10</sup> Na mnohých místech v Americe a v Africe se pijí odvary z rozličných rostlin. Někdy postačí plod k tělu přiložit. Na Havajském souostroví se vypráví o dívce, která našla dva banány. Aby je schovala před nepřáteli, přitiskla si je k hrudi a z toho otěhotněla.<sup>11</sup>

Týž náhled se promítl do mnohých mýtů a vyprávění, kde, jak jsme řekli, je tento druh zrození vlastní polobohům. Jeden z indiánských kmenů Pueblo v jihozápadní části Severní Ameriky vypráví, že hrdina Po-sajjäume se narodil dívce, která otěhotněla z toho, že snědla dva ořechy.<sup>12</sup>

Podobné mýty se vyskytují u kulturních národů starověku. Zázračně se tu rodí bozi a polobozi, ale ani sám akt početí neprobíhá bez účasti bohů. Dionýsos učiní matkou Érigonu tak, že jí dá sníst vinný hrozen.<sup>13</sup>

V Číně a v Indii se podobně rodí panovníci. Fo-Hi, zakladatel čínského císařství, se narodil z dívky Čing-Mon, která snědla kvítek nalezený na šatech. Zakladatel jedné z čínských dynastií se narodil proto, že jeho matka snědla červený plod přinesený jí strakou. Podobným původem se pyšní někteří monarchové indií.<sup>14</sup>

Přejdeme-li nyní k soudobým kulturním národům, najdeme celou řadu příkladů, že některé ženy podnes pojídají nejrozmanitější plody, bobule a zrna doufajíce, že otěhotní. Dělá se to však už tajně a je to výjimka. Každý národ má své oblíbené a příznačné plody. V Indii je to rýže, v Čechách bobulky jalovce, v Řecku kdoule, židé si dávají pod polštář mandragoru atd. Víra v zázračné působení plodu je však už otřesena. Proto se plod neužívá jen tak, ale po zařikání nebo požehnání. V prvním případě si na to lidé zvou zařikávače a kouzelníky, v druhém jdou za knězem, zejména v katolických zemích. V Toskánsku jdou ženy k páterovi, dostanou jablko, pomodlí se k svatě Anně a pak jablko snědí.

<sup>9</sup> E. S. Hartland, *Primitive Paternity. The Myth of Supernatural Birth in Relation to the History of the Family* 1-2, London 1909-10, sv. 1, str. 6 a 38.

<sup>10</sup> Mnoho příkladů u Hartlanda a Reitzensteina, c. d.

<sup>11</sup> L. Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, Berlin 1904, str. 226.

<sup>12</sup> Hartland, c. d. 1, str. 4.

<sup>13</sup> Ovidius, *Metamorfózy* 6, *Arachné*. (Zde však Bakchos se v hrozen proměnil, pozn. překl.)

<sup>14</sup> Hartland, c. d. 1, str. 5.

To jsou fakta. A vysvětlení? Velice pravděpodobné podává Šternberg. Potvrzuje Frazerovu teorii imitativní magie. Šternberg říká: „Nejdůležitější vlastnost rostlin vůbec a speciálně stromů, to, co vyvolává úctu, je mimořádná síla jejich plodnosti. Není třeba říkat, že co do plodnosti se žádný živočich nemůže srovnávat se stromem, jehož tisíce plody lidé chápou jako jeho děti.“<sup>15</sup> Síla plodnosti měla magicky přejít na lidi, kteří užívali těchto plodů. Lze to potvrdit i dalšími pozorováními. Z přehledu plodů, které v této funkci převládají, vyplývá, že ženy převážně užívají takové plody, které se podvědomě asociují s břichem matky, s plodem v obalu. Odtud oblíbenost ořechu. Dokonce i v tom, že dítě je nazýváno „plodem“, že se užívá slov jako „zplodit“ atd., zaznívá tato asociace. Hrách je populární pro svou schopnost bobtnat, což ukazuje pohádkový text. Královna polkne hrášek. „I nabobtnal hrách, a královně je tíž a tíž, hrášek roste a roste, a královnu to tíží a tlačí.“<sup>16</sup> Sem patří dodnes široce užívaný a oblíbený prostředek proti bezdětnosti, totiž droždí.

Na druhé straně je zajímavé podívat se i na ty plody, kterým se lidé vyhýbají, protože mohou vyvolat nežádoucí těhotenství. Platí to např. o ořechu s dvojitým jádrem: způsobuje, že se narodí dvojčata. V Hartlandově materiálu je zaznamenáno, že v četných zemích ženy, a zvláště dívky, se vyhýbaly nejen dvojitým ořechům, ale jakýmkoli zdvojeným nebo srostlým plodům. Dokonce i dvě hrušky vyrostlé na jedné snítce zaviní narození dvojčat. Tyto případy už zřetelně prokazují, že vlastnost snědeného plodu přechází na ženu. Jestliže zdvojeného ořechu se ženy varují, pak obyčejný ořech naopak slouží snad nejčastěji ze všech plodů pro podnícení těhotenství, včetně ořechů kokosových.

Během času však rozlišování mezi plody zaniká, užívají se už všechny plody, a zvláštní důležitost získává zaklínadlo.

Po tom všem nás nepřekvapí, že zvlášť silným prostředkem pro otěhotnění se mohlo stát granátové jablko se svými nesčetnými zrny. Granátové jablko způsobuje těhotenství, a to nejen když se sní, ale i při dotyku; Attis, jak známo, se narodil proto, že si jeho matka vložila do záhradní granátové jablko. Stejnou úlohu může sehrát i tykev. Jako jiné plody se i tykev pojímá jako břicho. Ve staroindickém mýtu manželka krále Sagary přivede na svět tykev, která má v sobě 60 000 synů.<sup>17</sup> Účinnost plodů je tak značná, že i muži, kteří je snědí, mohou rodit. V portugalské povídce se žena pomodlí u rakve svatého Antonína a dostane tři jablka, která má sníst na lačný žaludek. Náhodou však tato

<sup>15</sup> L. J. Šternberg, *Pervobytnaja religija v svete etnografii*, Leningrad 1936, str. 440.

<sup>16</sup> Afanasjev 1, str. 473.

<sup>17</sup> H. Oldenberg, *Die Religion des Veda*, Berlin 1894, str. 96.

jablka sní její muž. Po devíti měsících mu rozříznou břicho a vyjmou holčičku.<sup>18</sup>

Víra tohoto druhu se mohla v průběhu staletí rodit sama od sebe vždy znovu. Přesná lokalizace ani chronologie tu není možná, a není jí ani zapotřebí. Další sledování této otázky by nás zavedlo až příliš daleko od problémů výzkumu pohádky. Proto se zatím spokojíme uvedeným materiálem a pozorováním. Přesto záležitost přece jen není tak jednoduchá, jak soudí Šternberg. Představa o plodivé síle plodu jako takového nepochybně skutečně existuje a dá se z ní mnohé vysvětlit. Žena jako by s přijetím plodu přijímala sémě. Skončit však u toho nemůžeme. Materiál ukazuje, že narození dítěte se někdy připisuje spolknutému kamínku, písečnému zrnku, hoblině, jehličí atd. Vedle představ o síle plodu jsou tu ještě představy jiné. Přístup k nim si zjednáme o něco níže, a pak budeme moci do případů, které jsme zde vyložili, vnést jistou opravu.

#### 4. ZROZENÍ ZPŮSOBENÉ ZAKLÍNADLY

Když se za známým účelem pojídá plod vystavený předtím zaklínání, nepřekvapí, že člověk se může narodit také jen pomocí zaklínadla. V pohádce Hloupý Ivan hrdina na štíčí rozkázání přiměje k otěhotnění královu dceru.

Na tomto místě bude zajímavé rozebrat zázračné zrození dcery v pohádce Kouzelné zrcadlo v redakci bratří Grimmů. Královna sedí v zimě u okna s rámem z černého dřeva a šije. Píchne se do prstu, na sníh padne kapka krve. Královna říká: „Ach, kdyby se mi tak narodilo dítě bílé jako sníh, červené jako krev a černé jako černé dřevo.“ Královna porodí dceru a umírá. Až dosud nikoho nepřekvapovalo, že královna v zimě šije u otevřeného okna. Copak se to tak opravdu dělá? Je zřejmé, že kdysi motiv vypadal jinak: královna se záměrně píchla do prstu a záměrně otevřela okno, aby uronila červenou krev na bílý sníh a vyslovila zaklínadlo, které je jako většina zaklínadel založeno na podobnosti. Slova „Kdyby se mi tak narodilo dítě“ mohla kdysi znít „ať se mi narodí dítě“. Zaklínadlo vychází od samotné matky. To je dost vzácný případ, byť ne ojedinělý. V malgašské pohádce rodiče říkají: „Ó kdyby se nám narodilo dítě, ať už jakékoli, třeba i jako balíček“ – a za nějaký čas se jim narodí syn bez rukou a nohou.<sup>19</sup> Vidíme tu, že přání působí jako zaklínadlo. Stejně i v řecké pohádce: chtějí děvčátko, i kdyby mělo být jako plod vavřínu; chlapečka, i kdyby to třeba byl oslík. Přání se splní doslova.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Bogoraz-Tan, c. d. str. 48.

<sup>19</sup> Sibrée, *Malagassy Folk Tales*, Folk-Lore Journal 1883, str. 237.

<sup>20</sup> Hartland, c. d. 1, str. 27.

Jak jsme řekli, zaklínadlo v čisté podobě je poměrně řídké. Obyčejně přitom vystupuje plod, dotknutí, úder, pohled. Z mýtů můžeme odkázat k vyprávění kalifornských Indiánů, podle něhož bůh spatřil ženu, popřál jí, aby otěhotněla, a ona počala. Častěji se vyskytuje otěhotnění způsobené pohledem. Tak přišli na svět Párvátí, manželka Šivova, Čingischán, římský král Servius Tullius aj. V těchto případech se setkáváme s bezprostředním působením boha na smrtelnou ženu.

#### 5. NAROZENÍ ZPŮSOBENÉ VYPITOU VODOU

Se zrozením od plodu je těsně spjata zrození z vypité vody. „A co nevidí, teče tu vodní pramínek. Napila se, udělalo se jí břicho a porodila syna.“<sup>21</sup> V ruské severní pohádce<sup>22</sup> se královna napije ze studně. Syn se jmenuje Ivan Vodovič. Oplodňující působení vody na celou přírodu nemohlo zůstat nepovšimnuto. Voda živí, oživuje, dává kvést květům a bujet travám, je zřídlem života. Po vypití vody se tak může objevit nový život i v člověku. Ve shodě s tím malgašské ženy toužící po dítěti pijí vodu, pokud snesou.<sup>23</sup> Tento zvyk byl jen zřídka zaznamenán v čisté podobě u prvobytných národů. Častěji ho nacházíme u národů zemědělských. U nich voda získává magické vlastnosti. Na druhé straně se u nich poprvé objevují bozi, a oplodňující účín vody a deště pochází ze síly boha.

U kmene Pimů (Severní Amerika) je bohyně kukuřice oplodněna kapkou deště a porodí prapředka lidského rodu.<sup>24</sup> Zde si vzpomeneme i na Danae, oplodněnou Diem v podobě zlatého deště. Voda často nezpůsobuje početí sama, činí tak nějaký drobný vodní živočich, např. ryba nebo červ. Později uvidíme, že prvotní je tu živočich a voda druhotná. Musí se např. vypít voda, ve které je červík. Právě tak se narodil hrdina irského eposu Cú Chulainn. Častěji z vody vystupují první lidé.<sup>25</sup> V Malé Asii o svátku Adonidově ženy nesly sošku tohoto boha, mrtvého, a házely ji do moře nebo do vodní nádrže. Na některých místech den po tomto pohřbu oslavovali Adonidovo vzkříšení.<sup>26</sup> To je agrární aplikace představy o síle vody.

Jako ve všech podobných případech se vody užívá až podnes, aby vyvolala lidskou plodnost, přičemž existují dvě formy: voda se pije nebo se v ní ženy koupají. Je to „pověra“, ale tato víra byla tak silná, že ji

<sup>21</sup> Smirnov, c. d., č. 243.

<sup>22</sup> N. J. Ončukov, *Severnyje skazki*, Sankt Peterburg 1909, č. 4.

<sup>23</sup> Hartland, c. d. 1, str. 67.

<sup>24</sup> Frobenius, c. d., str. 234.

<sup>25</sup> W. Krickberg, *Märchen der Azteken und Yuka-Peruaner, Maya und Muisea*, Jena 1928, č. 226.

<sup>26</sup> J. G. Frazer, *Zlatá ratolest*, Praha 1977, str. 345.

církev musela legalizovat. Čarovné prameny a studně, vyvolávající zrození, právě tak jako omlazující nádržky jsou skoro v celé západní Evropě, přičemž obvykle mají jméno některého světce.

Probrané případy představují jakousi jedinou skupinu. Jsou založeny na víře, že plodná, oplodňující příroda může bezprostředně působit na člověka. Člověk se poddává jejímu působení podle principů imitativní magie. Někdy se k tomu připojuje pokus zesílit toto působení magií slov, a používá se zaklínadel.

Když se však na tyto případy podíváme hlouběji, přesvědčíme se, že síla tu nepřísluší jen plodům nebo vodě nebo zaklínání. Voda je spjata s rybou nebo červem; když prostáček vyvolá královnino těhotenství zaklínadlem, dělá to jménem *štiky*; dešť sestupující na Danae je zároveň bůh atd. Je tu tedy ještě něco jiného, jakési křížení s jinými, snad živočišnými představami. Stručně řečeno, otázka ještě není plně vyjasněna.

Aby se tak stalo, musíme se podívat i na jiné druhy zázračného zrození.

## 6. NAROZENÍ JAKO NÁVRAT ZEMŘELÉHO

Spolu s představou životodárné síly přírody lze v motivech zázračného zrození rozeznat přítomnost ještě jedné představy. Kdysi se věřilo, že narozený není novým člověkem, který ještě nikdy nežil, že je to pouhé nové vtělení člověka předtím zemřelého. Zrození je návratem do života někoho mrtvého, obvykle předka.

O tom, že novorozený je novým vtělením předka, jsou přesvědčeny velice četné národy. „Narodí-li se dítě,“ praví Lévy-Bruhl, „znamená to, že jistá osoba se objevila znovu, či lépe, že se obnovila. Každé zrození je reinkarnace.“<sup>27</sup> Tento fakt vysvětlují etnografové různě. Šternberg soudí, že víra v převtělení se vysvětluje pozorováním podobnosti mezi rodiči a dětmi.<sup>28</sup> To však je v rozporu s tím, že dítě nebývá vždy pokládáno za vtělení otce nebo děda, ale mnoha jiných zemřelých, přičemž se nepočítá ani s pohlavím a předpokládá se, že jméno je jakási část jeho duše. Tak Eskymáci oslovují novorozenou holčičku „můj dědečku“ apod. Charuzin podává vysvětlení poněkud odlišné: „Před zvědavostí prvobytného člověka vyvstává obvykle otázka, odkud se bere duše, život nově narozených... Nekulturní člověk odpovídá tak, že do novorozenců přecházejí duše zemřelých, tj. že dochází k druhotné inkarnaci duše.“<sup>29</sup> Tento výklad mi připadá stejně málo pravděpodobný, jako je ten, který

<sup>27</sup> L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910, str. 398.

<sup>28</sup> Šternberg, c. d., str. 317.

<sup>29</sup> N. Charuzin, *Etnografija* sv. 4, Sankt Peterburg 1905, str. 195.

jsme uvedli výše. Teprve by se muselo dokázat, co si „nekulturní“ člověk myslí o duši, a jsem přesvědčen, že se to nepodaří.

Uvážíme-li nepřítomnost *diferenciace* v prvobytném myšlení, umožní nám to daný jev vysvětlit takto: člověk nerozlišuje nejen mezi živým a mrtvým, ale také mezi narozeným a mrtvým a přijímá nového člověka jako starého, který odešel a zase se vrátil. Tato víra je natolik pevná, že v Austrálii došlo k tomu, že bílého osídlence brali jako zemřelého tuzemce. Jeho „rodiče“ bydleli ve vzdálenosti 60 mil a navštěvovali svého nově získaného syna dvakrát do roka, přičemž museli cestou překonávat značné obtíže a nebezpečí. Takových anekdotických případů vypočítává Lévy-Bruhl v citované knize několik. Když se jeden z těchto rozpoznávaných „nebožtíků“ snažil domorodcům vysvětlit, že mezi nimi nikdy nežil a je tu poprvé, odpověděli, že to není pravda; vždyť „jak bys sem dokázal najít cestu?“ Indiáni k narození dítěte přizvávají čaroděje, aby se uvedl do extáze a určil, kdo konkrétně se to vrátil a jaké tedy má novorozené jméno.<sup>30</sup> Křesťanští misionáři ztrácejí autoritu, když se při křtu dotazují, jaké jméno mají novorozeněti dát. Něco takového má podle představy Indiána kmene Apapocúva kněz znát lépe než kdo jiný. Pro shrnutí ocituji Dietericha: „Nesmíme zapomínat, že víra, podle níž ve všech případech novorozené dítě je znovu narozený zemřelý, je zřetelně dosvědčena u velice četných prvobytných národů.“<sup>31</sup>

V tomto osvětlení se vyjasňuje i leccos z uvedeného materiálu. Motiv ženy polykající bobuli nalezenou ve vodě (ruský Pokatigorošek, Kulihrášek) je velice rozšířen v Severní Americe. Vypadá tam však poněkud jinak. V jednom z těchto mýtů žena velice touží po dítěti. Manžel jí říká: „Jestli chceš dítě, můžeš je mít.“ – „A jak to mám udělat?“ Naplnil vědro vodou, postavil je vedle ženy a řekl: „Dostaneš-li dnes v noci žízeň, napij se z tohoto vědra.“ Když všichni usnuli, proměnil se v drobný lístek a spadl do vědra. Když žena v noci dostala žízeň, napila se z toho vědra a lístek spolkla. A v té chvíli on v jejím břiše zavolal: „Buď tlustá, buď tlustá.“ A znovu se narodil.<sup>32</sup>

Nabízí se otázka, zda sem nepatří i hrášek, který v ruské pohádce spolkně královna. Na to bude možné odpovědět pouze na základě celého komplexu případů zázračného zrození. V Americe je spolknutá bobule, stéblo trávy nebo jehličí vždycky vtělený člověk. Tak se rodí hrdina, uchvatitel slunce. Aby se dostal do domu slunce, mění se v bobuli, dcera

<sup>30</sup> C. Nimuendaju-Unkel, *Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocúva-Guaraní*, Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914, str. 303.

<sup>31</sup> A. Dieterich, *Mutter Erde*, Archiv für Religionswissenschaft 8, 1904, str. 19.

<sup>32</sup> F. Boas, *Indianische Sagen von der nordpazifischen Küste Amerikas*, 1895, č. 105.

slunce ho sní, či lépe vypije s vodou, a tak hrdina dosáhne svého cíle.<sup>33</sup> Týž motiv se najde u Čukčů, Jakutů atd. Například: „A (muž) umřel. Pohřbila ho, jak jí řekl. Přišla, aby smetla s hrobu sníh. Na hrobě vyrostly dvě trávy. Vytrhla je i s kořeny a snědla.“<sup>34</sup> Jak známo, v egyptské pohádce se Batta mění v strom. Strom porázejí, štěpinka zapadne do úst ženě, a Batta se znovu narodí. To není v Egyptě ojedinělý případ. „Uprosil jsem Osirida v Amenti, aby mi dovolil znovu se vrátit na zem.“ Had praví příchozímu: „Vrátíš se do země za dva měsíce, přivineš děti k hrudi své, a pak půjdeš do svého hrobu, aby ses znovu stal mladým.“<sup>35</sup> Je zajímavé, že skoro stejně, jako se znovu rodí Batta, vrací se k životu hrdina německé pohádky. Tady sní lesní stařec bratry, kteří přišli do lesa. Stařena najde v lese hoblinku s krví jednoho z nich. „Stařena položila hoblinku do kolíčky a jala se kolébat. Z hoblinky se stalo dítě.“<sup>36</sup> Mnoho příkladů se najde ve Frazerově práci o strachu ze smrti.

Všechno tento materiál ukazuje historickou platnost představy, že v narozeném člověku je spatřován člověk znovunarozený. To nám pomůže pochopit další formy zázračného zrození, jimiž jsme se dosud nezabývali.

## 7. NAROZENÍ Z PECE

Abychom rozuměli narození hrdiny z pece nebo z ohniště, musíme téma trochu rozšířit a vzít v úvahu celý komplex motivů spjatých se sezením hrdiny na peci.

V pohádkách se často vypráví, že před vykonáním svých hrdinských činů se protagonista válí na peci. Hloupý Jemelja leží na peci a na všechno odpovídá: „Na to jsem moc líný.“ Je to jako by s pecí srostl. Když k němu přicházejí královi poslové a zvou ho do paláce, říká:

„Na mé přání, na štíčí rozkázání, pícko, vykroč ke králi.“ Seděl na peci a pec šla.<sup>37</sup> Toto sepětí s pecí se připomíná dost často například takovými slovy: „Ten menší byl zanedbaný usmrkánec, nedělal nic než ležel na teplé peci.“ „Buldak Borisevič právě ležel na peci.“ „Byl Omelja Lelekoskoj. A ten jen a jen na peci spal...“ „Vaňuša přišel, sedne na bidlo, pícku oškrabuje...“ „A třetí byl hloupý Ivan, ten nedělal nic, jen v koutě na peci seděl, nosem popotahoval...“<sup>38</sup>

<sup>33</sup> Tamt. č. 123, 312 aj.

<sup>34</sup> *Verchojanskij sbornik* 1, Irkutsk 1890, č. 98.

<sup>35</sup> *Jegipetskije skazki*, Moskva 1917, č. 129 a 9.

<sup>36</sup> V. Tonkov, *Neneckije skazki*, 1936, č. 132.

<sup>37</sup> Afanasjev, č. 166.

<sup>38</sup> Ončukov, c. d. č. 3; Smirnov, c. d. č. 298; Zelenin, c. d. č. 23 a 114; Afanasjev, č. 179.

Někomu by se mohlo zdát, že je to motiv převzatý ze života, ale není tomu tak. Na peci sedí mladší syn, hrdina, o starších se nic takového neříká. Vedle toho, ovšem velice zřídka, se můžeme setkat s pecí jako s čistě realistickým prvkem: „Byl jednou jeden stařeček a stařenka. Žili si velice bohatě. Měli tři syny, jeden silnější než druhý; v létě pracovali, v zimě leželi na peci: napijí se, najedí, a zas na pec se převalí.“<sup>39</sup>

Ivan má jakýsi vztah k peci právě jako hrdina. Jeho sezení za pecí není převzato z denní skutečnosti. Ukazuje na to i jeho jméno: Zapečín, Zapečnik, Zapecin, Zapečnyj. Toto jméno vypovídá o tom, že Ivan ani tak na peci neleží, jako na ní sedí. „Sedl si na pec za komín.“ (Afanasjev, odtud vesměs i následující doklady.) Je to „Zatrubnik“ (z prostoru za komínem). Podle některých stop lze soudit, že Ivan není nahoře na peci, ale uvnitř pece nebo dokonce pod ní. Je spjatý se sazemi a popelem. „Na peci leží, na kachlících, sazemi, smrkanci obaleny“; „Vždycky jen seděl za pecí a v popeli se válel“. Odtud ještě jedno Ivanovo jméno, je to Popjalov (Popelák): „Žil byl dědek a bába a měli tři syny: dva rozumní, a třetí hlupák – jménem Ivan, ale říkali mu Popjalov“; „on dvanáct let ležel v popelu, potom vstal, a jak se zatrásl, šest pudů popela z něho spadlo“. Těch dvanáct let sezení v popelu svědčí o jakémisi věčném sepětí Ivana s pecí, nikoli o ležení na peci podle životní předlohy. Sem patří i jméno Popelka, které je ruskému folkloru sice neznámé, ale jinak se nachází skoro u všech evropských národů: v práci Bolteho–Polívkově je uvedena celá stránka takových jmen.

Sepětí Ivana s pecí a ohništěm však na tom nepřestává. Ivan se také často z pece *narodí*. „V dalekém království žil byl stařík a stařenka. Děti neměli. Stařík jednou povídá: ‚Stará, jdi a kup řípu, budem ji mít k obědu.‘ Stará šla, dvě řípy koupila. Jednu jakž takž rozkousali, a druhou strčili do pece, aby se rozpařila. Za chvíli slyší, jako něco v peci křičí: ‚Babičko, otevři, je tu horko!‘ Stará otevřela dvířka, a v peci leží živá holčička.“

Dalo by se uvažovat o tom, že podstatná tu není pec, ale řípa. V jiném textu se však hošík (Teľpušok) narodí z pařízku, který dali na pec usušit. „Byl pařez, a teď je z něho hošík.“ Materiál, který se mění v člověka, může být různý, pec však zůstává jako stabilní element. V pohádce o Sněhurce se vypráví, jak se děvčátko narodí ze sněhu vloženého na pec pod hliněný hrnec. V jedné z variant Palečka se chlapec narodí z useknutého prstu, který dali do hrachu a postavili na pec.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Zelenin, c. d., č. 96.

<sup>40</sup> D. K. Zelenin, *Velikorusskije skazki Permskoj gubernii*, Sankt Peterburg 1914, č. 76 a 97.

Naším úkolem je vysvětlit původ tohoto motivu. Kterým směrem se však máme vydat? Potřebujeme nějakou prvotní domněnku, která by nám dovolila zachytit konec niti, od kterého se dá rozmotat celé klubko.

Uvedeme ještě jeden případ, který nám umožní započít s dešifrací. „V dalekém království žil jakýsi Buchtan Buchtanovič. A ten Buchtan Buchtanovič měl v poli postavenou pec na sloupech. Leží si na peci, na půlloket v švábím mléce.“<sup>41</sup> „Švábí mléko“, stejně jako šest pudů popela spadlého z hrdiny, symbolizuje věčné ležení v hlubině pece. „Pec na sloupech“ nemůže být nic jiného než „visutý hrob“, hrob na sloupech. Buchtan leží na peci, to jest na hrobě. Z toho vyplývá, že pec není nic jiného než hrob, a že hrdinu vystupujícího z pece můžeme historicky pokládat za nebožtíka vracejícího se do života. Na podporu tohoto prvotního dohadu můžeme odkázat k tomu, že v pohádce se odrazilo nejen pohřbení pod ohništěm, ale i jiné způsoby pohřbu, přičemž zemřelí se vracejí k životu v podobě novorozenat. Můžeme uvést ještě jeden případ pohřbení na sloupech, a navíc jeden případ, který je reflexem spalování mrtvol. V jedné ruské pohádce se praví toto: „Kobyła vidí špejchar (= visutý hrob). Na tom špejcharu byl mrtvý Tunguz. Kobyła stáhla Tunguza ze špejcharu a kousla ho do kolena, do pravého. Kousla do kolena a otěhotněla.“<sup>42</sup> Po těchto úkonech se kobyle narodí syn, Ivan Kobylnikov. Jak ještě uvidíme, představa, že pro znovuzrození mrtvého se musí sníst kousek jeho těla, byla kdysi značně rozšířena, a tato představa je zřejmá i v citované pohádce.

Případ nepřímou odrazejí spálení mrtvoly máme u Afanasjeva (č. 143). V této pohádce se vypráví, že pop má ve zvyku přivážet své dceři dárek. Jednou na to však zapomene. „I jede po cestě a na cestě hoří lidská hlava, až celá shořela a zůstal jen popel. Pop jel dál, ale potom si řekl: „Jak to, že jedu dál? Vždyť tam hořela lidská hlava. Vezmu ten popel do kapsy, odvezu domů a pohřbím.““ Dále se vypráví, že pop si doma lehl a usnul. Dcera mu v kapse hledala dárek a našla krabičku, ve kterou se zatím popel proměnil. Nemůže ji otevřít, olízne ji a z toho otěhotní. Proč se popel proměnil v krabičku, to nám poví srovnávací materiál. V hlavě, která hořela na cestě, rozpoznáváme mrtvolu pohřbívanou zehem. Spolknutý popel z této mrtvoly vyvolává těhotenství, stejně jako v předchozím případě, kdy k němu došlo proto, že kobyla kousla mrtvolu do kolena. Ve všech těchto případech máme očividně před sebou návrat zemřelého.

Příklady této představy byly uvedeny výše. To je nejstarší substrát našeho motivu, substrát, bez něhož nemohl vzniknout. Zrozený je na-

<sup>41</sup> Afanasjev, č. 163.

<sup>42</sup> *Živaja starina*, str. 358.

vrátilec z onoho světa. Svými kořeny sahá k formám výroby a sociálních vztahů, které se vytvořily v prvobytném komunismu.

V dalším, v průběhu diferenciacie práce a vlastnictví, se začíná rýsovat diferenciacie života a smrti, zrození a umírání, ale tento vývoj v hranicích daného motivu můžeme pominout.

Uvedený materiál je velice hodnotný svou zřetelností. Dokazuje však, že hrdina povalující se v popeli a sedící na peci nebo z pece narozený je také navrátilcem z onoho světa? Nedokazuje. Proto musíme trochu blíže analyzovat pec, a zejména pec jako pohřební místo.

Kde ještě není pec ani ohniště, pohřbívá se prostě v domech. Představa, že člověk neumírá, přivádí k tomu, že zemřelého mají lidé v mysli tak, že pokračuje v životě v tom prostředí, kde probíhal jeho život. Pohřbí ho v domě, čímž je vyjádřeno nepřerušené sepětí zemřelého a živých.

Všimneme si několika příkladů pohřbívání v domech. Vogel píše o obyvatelích Bismarckova souostroví: „V jedné chýši jsme spatřili čerstvou mrtvolu, pohřbenou pod tenkou vrstvou hlíny a pod rohoží. Odporný, nasládlý zápach tlení naplňoval chýši, a přece tam lidé žili dál.“<sup>43</sup> Von den Steinen píše o Indiánech kmene Paressi: „Mrtvé pochovávají v domě, hlavou k východu.“<sup>44</sup> Vogel píše o obyvatelích ostrova New Britain: „Mrtvý se přinese do mužského domu a položí se na nosítka. Pak se v domě vykope jáma a dno se vystele rohoží. Na ni položí mrtvolu.“<sup>45</sup>

Takových příkladů lze uvést mnoho.<sup>46</sup> To je nejjednodušší případ, přímé pohřbení v domě. Je vlastní národům, které došly na stupeň stálých sídel. Tento stupeň je spjat s počátky zemědělství. Zprvu jde o usídlení polostálé. Chýše se snadno zbourá, opustí, a na novém místě se začíná v domech pohřbívat znovu.

Pohřbívání v domech je druhý substrát, druhá vrstva v dějinách konstituce našeho motivu. Je příznačné, že tu ještě chybí pec nebo ohniště. Kult ohně existuje, ale pěstuje se ještě mimo domy. Frobenius informuje o kmenech sídlících v severním Transvaalu: „Udržují ohně obklopené živým plotem; tyto ohně nesmějí nikdy uhasnout. Když k nim přistupují, domorodci snímají sandály a líbají popel.“<sup>47</sup> To byl rodový společný oheň, nikdy nezhasínající. Když se později objevuje oheň rodinný, oheň každého domu o sobě, tento společenský oheň existuje dál. Později je přenesen do chrámu.

<sup>43</sup> H. Vogel, *Eine Forschungsreise im Bismarck-Archipel*, Hamburg 1911, str. 10.

<sup>44</sup> K. von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentralbrasilien*, Berlin 1894, str. 434.

<sup>45</sup> Vogel c. d., str. 226.

<sup>46</sup> E. Doerr, *Bestattungsformen in Ozeanien*, Anthropos 30, 1935.

<sup>47</sup> L. Frobenius, *Die Weltanschauung der Naturvölker*, Beiträge zur Volks- und Völkerkunde 6, Weimar 1898, str. 289.

*Pec* nebo *ohniště* se objevují až při plném usídlení na jednom místě, což je ekonomicky spjato se zemědělstvím a sociálně s rozvojem rodového zřízení. Zde však vystupuje zajímavý rozpor. Když bylo dosaženo stupně stálých sídel, stává se pohřbívání v domech nemožným už z pouhých technických důvodů. Pro všechny zemřelé není v domě dostatek místa. Jak se lidé vyrovnali s tímto rozporem? Můžeme sledovat fáze přechodu od pohřbů v domech k pohřbívání mimo dům. Jednou z nich je pohřbívání venku před domem, poblíž prahu. Takový způsob zaznamenal Fülleborn u Afričanů sídlících ve vesnicích a zabývajících se zemědělstvím. Smysl takového pohřbívání je jasný, pohřbený má žít mezi živými.<sup>48</sup>

Tamtéž je zaznamenán i jiný způsob: hrob se přemísťuje mimo dům, dostává však tvar chýše, podobné té, kde mrtvý žil. To je pohled na zemřelého jako na přesídlence, který si založil svůj vlastní dům.

Na druhé straně starý způsob zůstává v platnosti, ne však pro všechny, nýbrž jen pro některé. Raum sděluje: „Ty, kdo měli děti, pochovávají v domě, pokud umřeli uprostřed své rodiny.“<sup>49</sup> To je velice cenná informace. V domě se pochovávají jen ti, kdo „mají děti“, tj. otcové. S rozvojem rodiny sílí kult předků. Jen předek se pohřbívá v domě, ostatní mimo dům. Ale i nadále se ptáme, kde je zde *pec* či *ohniště*? Uvedli jsme jisté kvantum příkladů, mohli bychom citovat další, ale i pro tuto fázi náš materiál o *peci* ani *ohništi* nic neříká. Jsme nuceni předpokládat, že *hrob byl mimo dům přenesen dřív, než se v domě objevil oheň*.

Je příznačné, že celá řada historiků tvrdí, že kdysi se pohřbívalo pod *ohništěm* a jsou na to i nepřímé důkazy; nenašli jsme však ani jedno sdělení očitých svědků, kteří by informovali, že viděli, jak se pohřbívá pod *ohništěm*, se stejnou bezprostředností, s jakou se informuje o domácích pohřbech v chýších pololovců polozemědělců, kteří ještě doma žádné *ohniště* nemají. Pohřbívalo-li se pod *ohništěm*, jak to probíhalo? Rozbírali přitom kamenný podklad, kopali jámu vedle *ohniště*, nebo zemřelého pohřbili na tom místě, kde se hromadil popel? Žádné přímé údaje o tom neexistují.

To vše nás vede k předpokladu, že k pohřbům pod *ohništěm* fakticky nedocházelo, že se však vynořily ve vědomí lidí, kteří byli přesvědčeni, že pod *ohništěm* je pohřben předek. Ostatně jistá nečetná a nejasná svědectví, že se pohřbívalo pod *ohništěm*, přece jen jsou, je však charakteristické, že takto se pohřbívají děti, aby se znova narodily. „Obyvatelé Andamanského souostroví pohřbívají zcela maličké děti pod podlahu chýše, pod *ohništěm*, a věří, že duše mrtvých novorozeňat mohou znovu

vstoupit do břicha matky a narodit se ještě jednou.“ Vykopávky to potvrzují i pro předky antických Řeků: pod domy se nacházejí nádoby s dětskými mrtvolkami.<sup>50</sup> Vcelku však musíme říci, že pohřbívání pod *ohništěm* jako jev neexistuje. Existují jednotlivé případy dětských pohřbů, a i tehdy je *ohniště* pochybné. Objevila-li se představa, že pod *ohništěm* je pochován předek, je to jev jiného řádu: představuje historickou nezbytnost, protože s vytvořením vlastnictví, a co je důležitější, s vytvořením vlastnictví dědičného, zejména co se týče půdy, se celý život od základu mění. Usídlení se stává stálým. Při přechodu k usedlosti a dědičnosti majetku a majetkových vztahů se vytváří kult předků. Oheň, jenž byl, jak jsme viděli, kultovně udržován vně domu, se nyní přenáší do domu. Vzniká domácí *ohniště*, krb. Kult předka se setkává a kříží s kultem ohně, a *ve vědomí lidí* se *ohniště* stává místem, kde přebývá zemřelý předek.

Je jasné, že v tomto stadiu nemohla existovat pohádka v našem slova smyslu. Existovala vyprávění, ta však měla povahu mýtu, příběhu, v jehož pravdivost lidé věří. Zato tu byly obřady, rituál spjatý s okruhem představ, o kterých jsme tu hovořili.

Tyto obřady můžeme sledovat až k antice a dál, a pozorovat, jak postupně ochabují. Tento proces je totožný s procesem tvoření pohádky, přechodu živé skutečnosti ve vyprávění o ní: skutečnost, která ze života už vymizela, nachází pokračování v pohádce.

U Eskymáků Severní Ameriky v den modliteb za zemřelé mrtví vycházejí zpod *ohniště*, z té prohlubiny, kde se hromadí popel, a shromažďují se k hostině.<sup>51</sup> Jak známo, u mnohých národů při přesídlení z jednoho místa na druhé berou lidé popel s sebou. Tím přimějí předka ochránce, žijícího v tom popeli, aby také přesídlil. Duchové domu, božstva *ohniště* jsou všude tam, kde je *ohniště*. Tato víra se nevyskytuje a nemůže vyskytovat u kočovníků. Tento motiv je těsně spojen s motivem mrtvého jako pomocníka.

Nyní se podíváme, co se děje s naším okruhem představ po dosažení rozvinuté otrokářské státnosti, za jejíž vzor můžeme přijmout Řecko. Rohde je přesvědčen, že v Řecku se kdysi pohřbívalo pod *ohništěm*. Mluví však o tom takovými slovy: „Uchovala se vzpomínka na pradávňé časy, kdy mrtvého pohřbívali uvnitř jeho vlastního domu, příštího místa jeho kultu.“ K této větě však Rohde připojuje následující poznámku: „Pochybovat o tom je pouhá svévole.“ A dále: „Vedle *ohniště* a oltáře Hestie mělo být místo posledního spočinutí hlavy rodiny.“ Nikoli „bylo“ (war), ale

<sup>48</sup> F. Fülleborn, *Das deutschen Naussa- und Ruvanagebiet*, Deutsch-Ost-Afrika 9, Berlin 1906.

<sup>49</sup> J. Raum, *Die Religion der Landschaft Moschi*, Archiv für Religionswissenschaft 14, 1911, str. 183.

<sup>50</sup> J. Frazer, *The Fear of the Dead in Primitive Religion* 1, London 1933, str. 18 a 20.

<sup>51</sup> Týž, *Adonis, Attis, Osiris*, London 1906, str. 243.

„mělo být“ (wird gewesen sein).<sup>52</sup> Dokazuje to, že Rohde neměl přímých dokladů pohřbívání pod ohništěm, že však historická nezbytnost tohoto způsobu je pro něho nepochybná. Jeho víru sdílí i N. D. Fustel de Coulanges. Ale ani tento badatel nenachází jiného svědka než gramatika Servia. Na Servia se odvolávají i jiní autoři, je to jediný pramen odkazů. De Coulanges píše: „Gramatik Servius, který má značné znalosti řeckých a římských starožitností..., říká, že v pradávných dobách existoval zvyk pohřbívát v domech, a připojuje: ‚V důsledku tohoto obyčeje se právě v domech lidé klaněli lárům a penátům.‘ Tato věta jasně obnovuje dávný vztah mezi kultem lárů a ohništěm. Dá se tedy soudit, že domácí ohniště bylo zprvu jen symbolem kultu mrtvých, že pod kameny tohoto ohniště odpočíval některý z předků a oheň byl zažínán na jeho počest: tento oheň jako by udržoval jeho život nebo představoval jeho věčně bdící duši.“<sup>53</sup>

Fustel de Coulanges tvrdí, že pod ohništěm se nepohřbívalo, ale naopak nad hrobem se zažíhal oheň, a to že je prvotní forma uctění předka. Ale ať je tomu jakkoli, kult zemřelého a kult ohně také tady splývají a vytvářejí nerozložitelný komplex.

Z tohoto hlediska pro nás antika neznamena nic nového nebo výjimečného. Pro nás je důležité konstatovat, že v rámci otrokářské společnosti je daný okruh představ ještě natolik živý, že na tomto stupni dosud nemohl přejít do oblasti pohádky. Představitel rodu se rychle mění v božstvo. Je adresátem modliteb dožadujících se pomoci. Může chránit před každým neštěstím. Je spasitelem a ochráncem.

To je pro nás důležitý moment. Výše jsme upozornili, že v pohádce na peci se povaluje nebo v peci přebývá pouze hrdina, nikoli jeho bratři. Hrdina pohádky, jak ukazuje srovnávací morfologická analýza, je právě zachránce, jímž jeho bratři nikdy nejsou. Objeví-li se hrdina, je to morfologický důsledek nějakého neštěstí, jeho objevení se (včetně objevení z pece) je přímou odpovědí na útok neštěstí. V osobě hrdiny přicházejícího z pece můžeme spatřovat ohlas analogického kultu předků jako pomocníků a zachránců. Bylo by ovšem absurdní pomýšlet na to, že naše pohádka je odvozena z řeckého kultu. Nebereme tu pohádku v její místní a chronologické ohraničenosti, ale jako sociální jev, a zjišťujeme, k jakým sociálně-ekonomickým jevům se svým původem vztahuje. Antika je pro nás jen ilustračním materiálem. V antice se dají najít jiné příklady představy, že dítě pochází z ohniště, nebo lépe od ohniště. Když dítě vychází z pece, z popela, hraje pec úlohu mateřského lůna. Antika přenášela na pec úlohu otcovskou, mužskou. „Manželka Tarquiniova jednou

<sup>52</sup> E. Rohde, *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 4. vyd., Tübingen 1907, 1, str. 228.

<sup>53</sup> N. D. Fustel de Coulanges, *Graždanskaja obščina drevnego mira*, Sankt Peterburg 1906, str. 29.

uslyšela od své služky, že když přinášela v oběť ohni koláče a prováděla úlitbu vína, zjevil se z ohně mužský orgán, pán ohně. Tehdy jí moudrá královna řekla: ‚To není jen tak: určitě se z tebe narodí bytost vyšší než smrtelníci.‘ Pak jí nařídila, aby oblékla oděv nevěsty, šla ke krbu, lehla si u něj a strávila tam noc. A ona otěhotněla od ducha ohně, a narodil se jí Servius Tullius. Analogická legenda existuje o narození Romula a Rema aj.“<sup>54</sup> V tomto případě je na krb očividně přenesena otcovská úloha. Není tu představa, že zrození je totožné se zrovuzrozením, neboť to je možné pouze skrze ženu.

Na závěr uvedeme ještě jeden příklad z pohádky Balúčů. Tento příklad demonstruje zbytky představ o zrovuzrození. „Byl jednou jeden král, a ten neměl žádné děti. Uvažoval a rozmýšlel. Šel a sedl si vedle ohniště. Přicházeli lidé a říkali: ‚Králi, proč ses usadil tady na popeli?‘ A on na to: ‚To není vaše věc.‘ (Opakuje se. Přichází derviš.) A ten mu řekl: ‚Králi, tobě nejsou souzeny děti; a kdyby i bylo dítě, bude mrtvé!‘ Král řekl: ‚Dobrá, tak ať si je mrtvé! Mohu jít na hřbitov, a myslet si, že na tom hřbitově mám dítě.‘ A derviš řekl: ‚Dobrá, králi, dlouho už nebudeš bezdětný.‘ Derviš dá králi jablko pro jeho manželku, a ta otěhotní.“<sup>55</sup>

V tomto případě se král toužící po dítěti posadí nejdřív na popel u ohniště, potom na hřbitově. Derviš mu předpovídá narození mrtvého dítěte. Pozorujeme asociaci mezi ohništěm, popelem a zrozením a zrovuzrozením zemřelých. Všechny tyto pokusy a pomysly královny však jsou neúspěšné, jsou založeny na představách už odumírajících. Derviš dává králi jablko, a od něho žena otěhotní. Pohádka pokračuje narozením dítěte, které se ihned vznese na nebe a ožije: narodí se tedy skutečně mrtvé, jak předpověděl derviš, ale ihned ožije.

Veškerý tento materiál nás vede k předpokladu, že motiv hrdiny sedícího na peci a sestupujícího z ní nebo rodícího se z ní se ustavil na základě zvyku pohřbívání mrtvých v domě. Zároveň s tím, jak se objevilo ohniště, vznikla myšlenka o předkovi pod ním pohřbeném. Všechny tyto představy se kříží s jinými představami, podle nichž živý novorozenec je mrtvý, který se vrátil do života. Pohádkový hrdina vystupující z pece je v historické perspektivě zrovuzrozený nebožtík, který byl dosud v ohništi nebo vedle ohniště. Přesto tu však chybí některé články řetězu. Postrádáme článek, který by charakterizoval přechod našeho motivu do vyprávění. Příčina může být dvojitá. Z jedné strany uvedený okruh představ žil v obřadech, v akcích. Vyprávění se mohla objevit teprve tehdy, když tyto akce začaly ztrácet význam a vytrácet se. Na druhé straně vyprávění mohla existovat, aniž se dochovala.

<sup>54</sup> Šternberg, c. d., str. 367–8.

<sup>55</sup> I. I. Zarubin, *Beludžskije skazki*, Leningrad 1932, č. 121–122.



## 8. NAROZENÍ ZPŮSOBENÉ SNĚDENÍM OSTATKŮ

Zde nám doplňkový materiál dává odrůdu zázračného zrození, o kterou jsme zavádili výše, a to zrození způsobeného spolknutím kousku mrtvého těla. Tato odrůda zrození hrdiny nám ukáže, jak skutečnost přechází do vyprávění, přičemž závěry, získané z analýzy tohoto motivu, budeme moci přenést i na zrození hrdiny z ohniště.

Otázka snědení kousku ostatků s cílem znovu zrodit zemřelého se těsně proplétá s otázkou kanibalismu vůbec. Na druhé straně je spjata i s otázkou snědení boha. Celým komplexem těchto představ a zvyků se tu nemůžeme zabývat. Předpokládalo se, že vlastnosti snědeného člověka přecházejí na toho, kdo ho snědl. Zabíjeli se však pouze nepřátelé, nikoli příslušníci vlastního rodu. Části jejich těla se jedly po jejich přirozené smrti. V Oceánii a v části Afriky existoval zvyk pít produkty rozkladu mrtvol. Na Admiralských ostrovech položil lidé mrtvolu na vysoké lešení mimo dům a pod ni kladou jídlo, na které kapou z mrtvol produkty rozkladu. Tyto produkty se pak snědí.<sup>56</sup>

Tento odporný zvyk dostává u kulturnějších národů zmírněné formy a posléze zcela mizí, uchován pouze ve formě posvátného příběhu. Ve vyprávění Indiánů kmene Bakairi polkne žena dvě kosti z prstů, které se zachovaly v domě jaguára, jejího muže. Od toho otěhotní.<sup>57</sup> Jindy se zemřelý, ještě než je sněden, mění v něco méně odporného, než je mrtvola. Indiáni kmene Tlingitů mají následující příběh: Muž zabíjí ze žárlivosti k ženě všechny své děti. Rozvěsí mrtvolu až u stropu v koších (srov. výše o zavěšování mrtvol nikoli ve vyprávění, ale ve skutečnosti). Jeden ze zabitých synů se mění v nevelký předmět (není řečeno jaký) a žena ho spolkne. Syn se narodí znova.<sup>58</sup>

Obě tato vyprávění jsou velice blízká skutečnosti. Poukázali jsme na to, že nebožtíky ukládají pod stropem, přičemž produkty jejich rozkladu kapají na jídlo nebo se jedí rovnou; ještě rozšířenější je zvyk uchovávat v domě kosti.

Také uvedený motiv tedy má původ ve skutečnosti. Ve vyprávění někdy místo mrtvoly figuruje předmět, ve který se zemřelý proměnil. Zde se skrývá řešení proměny lidského popela v krabičku, která se navíc už nepolyká, nýbrž jen olizuje.<sup>59</sup>

Přesně stejnou epizodu jako v pohádce zaznamenané u Afanasjeva máme v tureckém eposu Túťináme. Naprosto jasně demonstrovuje zrození způsobené snědením popela a odhaluje pradávny význam krabičky. Jednomu

<sup>56</sup> Vogel, c. d., str. 108; mnoho příkladů u Frobenia, c. d.

<sup>57</sup> K. von Steinen, c. d., str. 370.

<sup>58</sup> Frobenius, c. d., str. 28.

<sup>59</sup> Afanasjev č. 143.; viz výše.

člověku se tu předpovídá, že najde lebku a ta způsobí smrt osmdesáti lidí. Muž proto lebku nepohřbí, vezme ji s sebou, spálí a roztluče na prášek. Popel zabalí do hadru a chová ho v krabici. Jednou se vrátí domů a vidí, jak dcera okouší tento prášek jazykem. Dcera otěhotní.<sup>60</sup> Konfrontace této verze s verzí Afanasjevovou ukazuje, že přímo snědený ostatek mrtvol se začíná měnit v nějaký předmět zprostředkující mezi mrtvolou, jež má být snědena, a ženou, která to má vykonat. Probíhá náhrada, a v ní někdejší skutečnost žije dál ve vyprávění, a to neobyčejně dlouho. V egyptské pohádce o dvou bratřích se Batta mění ve strom, štěpinka zapadne ženě do úst (tj. žena ji sní), a Batta se vrací do života. Podobné mýty jsou i v antice. Bakcha rozsápuje Titáni, Zeus však uchrání jeho srdce a v nápoji je podá své milence Semelé. Touto cestou se Bakchus narodí znovu. Tento motiv nakonec dorazí i do křesťanské legendy. U Nestora žena na radu světce sní pečivo zadělané z prachu mučedníků: narodí se jí tři synové. V bretoňské legendě sní služka kost upáleného svatého Filipa (kost má tvar lžičky, ona tou lžičkou jí a náhodou ji spolkne). Filip se znovu narodí.<sup>61</sup> Tento motiv se tedy zrodil v podobě zvyku ve stadiu lovectví. Už při přechodu k prvobytnému zemědělství se mění v mýtus (Indiáni). Jako mýtus se udržuje značně dlouho, o čemž svědčí např. řecké podání o Bakchovi. V dalším pak tento motiv přechází na jedné straně v pohádku, na straně druhé v pověry a v legendu.

## 9. NAROZENÍ ZPŮSOBENÉ RYBOU

Tyto případy nám pomohou pochopit odrůdu zázračného zrození, která se v pohádkách vyskytuje nejčastěji, a to zrození způsobené rybou.

V evropské literatuře má ryba zvláštní štěstí. Bylo jí věnováno několik prací. Vysvětlení je v tom, že v raném křesťanství je ryba obrazem Kristovým. Byl sebrán rozlehlý materiál, který můžeme využít i my, ačkoli řešení naší otázky v těchto pracích nenajdeme.<sup>62</sup>

Ryba v pohádce hraje velice důležitou roli, zde však se dotýkáme jen toho případu, že ryba je příčinou početí. Po dlouhém čase neplodnosti dostane královna radu, aby si v jistém rybníčku chytila zlatou ryбку.

<sup>60</sup> A. N. Veselovskij, *Sobranije sočinenij* 8, 1, Sankt Peterburg 1921, str. 410.

<sup>61</sup> Hartland, c. d. 1, str. 17.

<sup>62</sup> H. Achelis, *Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben*, Marburg 1887; F. J. Dölger, *Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit* 1, Rom 1910; H. Kunike, *Der Fisch als Fruchtbarkeitssymbol bei der Waldindianer Südamerikas*, *Anthropos* 7, 1912; W. Knoche, *Einige Beziehungen eines Märchens der Osterinsulaner zur Fischverehrung und zu Fischmenschen in Ozeanien*, *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 69, 1939.

Královna a služka snědí po kousíčku, kráva (nebo kobyla, fena) vypije vodu, v níž byla ryba opláchnuta, a po stanovené době, v jeden den, v jednu hodinu a minutu se narodí tři bratři.

Můžeme konfrontovat tento případ s předchozím a položit otázku, zda se v něm neodráží obřad snědení totemického předka, jehož cílem je předkovo znovuzrození. Na tuto otázku bude možné odpovědět kladně, pokud se ukáže, že zaprvé byla ryba skutečně kdysi rozšířena jako totemický předek a zadruhé, že se ryba skutečně pojídala s cílem vyvolat zrození, to jest návrat dítěte.

Že byla ryba jako totemické zvíře velice rozšířena, více než jiná zvířata, je zřejmé z četných dokladů. Na tomto místě nemůžeme předložit ani mapu, ani dějiny této představy. Postačí, když ukážeme některé příklady. Jak sděluje Moszkowski, u Papuánců v Nizozemské Nové Guineji je ryba totemickým předkem celého lidstva. (Kromě toho má každý rod svého rodového předka.) Byla to obrovská ryba žijící v moři, pročež rodiče říkají dětem, když dosáhnou desátého roku: „Teď si musíš udělat na kůži tenhle obraz, protože to je tvůj praděd, a on se musí dozvědět, že k němu patříš.“<sup>63</sup> Boas ve své knize o sociální organizaci kmene Kwakiutlů ukázal, jak značně je ryba ve funkci totemového zvířete rozšířena; průčelí mnohých domů jsou pomalována obrovskými rybami, takže vstup do domu je jakoby vstupem do ryby.<sup>64</sup> Karsten, který speciálně zkoumal umělecké ozdoby v Jižní Americe, přichází k závěru, že převaha ryby v těchto ozdobách vyplývá ze „sepětí s vírou, že duše zemřelých se proměňují v ryby“. Kmen Ajmarů v Peru „pokládá ryby za své bratry, protože jejich předkové prý vzešli z téže řeky.“<sup>65</sup> V Peru je rozšířena představa, že některé ryby pocházejí od nebeské ryby, která se stará o zachování svého potomstva; tyto druhy se pokládají za posvátné. Zachované nádoby ze starého Peru jsou proto často opatřeny zobrazením ryb. Nadto tam byly nalezeny ryby ze zlata, stříbra, mědi nebo bronzu. Ichtyomorfní bozi byli nalezeni také v chrámu boha Pačakamaka.<sup>66</sup> Frazer<sup>67</sup> vypráví o představách, že rod pochází z ryby, jak se ryby objevily na souši z vody, jak se naučily lidskému jazyku, začaly chodit po nohou aj. Ryby pokládají za své předky Čoktové. Takových představ uvádí Frazer celou řadu, jsou

<sup>63</sup> M. Moszkowski, *Die Völkerstämme am Mamberamo in Holländisch-Neuguinea und auf den Vorgelagerten Inseln*, Zeitschrift für Ethnologie 43, 1911, str. 322.

<sup>64</sup> F. Boas, *The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians*, Washington 1897, str. 311–337.

<sup>65</sup> R. Karsten, *Der Ursprung der indianischer Verzierung in Südamerika*, Zeitschrift für Ethnologie 48, 1916, str. 189.

<sup>66</sup> J. Scheftelowitz, *Das Fischsymbol im Judentum und Christentum*, Archiv für Religionswissenschaft 14, 1911, str. 1–53, 321–392.

<sup>67</sup> *The Fear...* 1, str. 22.

však jevem pozdějším; formy původu člověka od zvířete už tu jsou racionalizovány.

Všechn tento materiál nás nenechává na pochybách, že ryba jako totemické zvíře měla značné rozšíření.

Druhá otázka zní, zda se někdy někde pojídala ryba s cílem vyvolat narození dítěte. Hartland<sup>68</sup> o tom říká: „Týden po smrti některého Khóndy probíhá obřad návratu duše zemřelého. Přijdou k řece, vykřikují jméno zemřelého, uloví rybu a přinesou ji domů. V některých případech ji snědí a věří, že tím způsobují návrat zemřelého, který se díky tomu v rodině znova narodí v podobě dítěte.“

Tento případ je zvláště zřetelný. Zemřelého v podobě ryby přivolají nazpět, chytanou ho, přinesou domů, snědí, a on se znovu narodí jako dítě. Tento případ ukazuje, že snědení ryby můžeme pokládat za zvláštní případ snědení ostatků nebožtíka.

Podobný případ nacházíme v jedné z džátek, zaznamenaných u Pischela. „Když za dávných časů v Benáresu vládl šlechtyn a spravedlivý král Padmaka, jeho poddaní byli zachvázeni žlutou horečkou. Když lékaři marně vyzkoušeli všechny prostředky, přišli nakonec na to, že ryba Rohita jediná tu může pomoci. Ať hledali jak chtěli, najít ji nemohli. Nakonec král rozhodl, že se obětuje pro svůj lid. Předal království nejstaršímu synu, vyšplhal na palácovou věž a vrhl se dolů s přáním, aby se při dalším vtělení znovu zrodil jako ryba Rohita. Jeho přání se splnilo. Hned poté ho našli na říčním písku v podobě obrovské ryby Rohity. Lid se seběhl a noži ořezával jeho maso. Řekl své jméno a obrátil je na buddhismus.“<sup>69</sup>

V tomto případě došlo k zřetelnému posunu. Syžet v rukou kněží dostal příslušné politické a náboženské zabarvení. Pojídání ryby pro sebezáchovu vede k obrácení na novou víru. Pro nás je však tento případ přesto cenný, protože ukazuje, že pojídání ryby v ranějších stadiích představovalo pojídání zemřelého.

Zdá se, že právě v Indii byl tento zvyk zvláště rozšířen. „Agirové, kasta pastýřů velkého skotu v centrálních indických provinciích, také vracejí duše zemřelých domů v podobě ryby, poté co spálili nebo někde pohřbili jejich těla.“<sup>70</sup>

Tyto odkazy spolu s tím, co bylo řečeno výše o pojídání zemřelých s cílem jejich znovuzrození, ukazují, že také pohádka se vztahuje ke

<sup>68</sup> C. d. 1, str. 50, Srov. J. G. Frazer, *Totemism and Exogamy: a Treatise on Certain Early Forms of Superstition and Society* 1, London 1935, str. 5.

<sup>69</sup> Pischel, *Der Ursprung des Christlichen Fischsymbols*, Sitzungen der königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 25, 1905; totéž u Scheftelowitze, c. d., str. 51.

<sup>70</sup> Frazer, *The Fear...* 1, str. 22.

stejně kategorii jevů, totiž k pojídání mrtvého v podobě ryby s cílem jeho nového zrození v podobě dítěte.

Otázka tím však ještě nekončí. Musíme se ptát, proč právě ryba, nikoli jiný živočich, se zachovala v této úloze.

Můžeme tu ukázat na to, že ryba na jedné straně má velice často nějaké spojení se světem zemřelých, s mrtvými, a to nezávisle na tom, zda u příslušného národa existoval totemismus. Na druhé straně je ryba silná svou plodností.

V Buinu kdysi existoval zvyk házet kosti spálených mrtvol rybám.<sup>71</sup> V Himalájích je rybník Sárasvata a v něm posvátné ryby Mrikunda, „při jejichž krmení se přinášejí oběti mánům zemřelých příslušníků rodu.“<sup>72</sup>

Toto házení kostí rybám je pro nás velice důležité. Přivádí nás k okruhu představ, že člověk pozřený rybou nebo hadem se znovu narodí. Na to se však spojení ryby se světem zemřelých neomezuje. Ve starém Babylonu se lékař ubírající se k nemocnému strojil za rybu. Stane se to srozumitelným, když si připomeneme, že léčení záleželo v tom, že umírajícímu vraceli duši. V podobě ryby měl lékař přístup do království mrtvých, odkud mohl přivést duši zpět. Je to vodní bůh Ea nebo Oannes. K tomu ještě nutno připojit, že zobrazení ryb často spatřujeme na hrobech antického světa (mykénských, řeckých, římských, též v katakombách).<sup>73</sup> Zejména byly nalézány nevelké rybky ze zlata. Vzpomeňme, že také v pohádce se hrdina velice často rodí právě s pomocí zlaté rybky. Zřejmě se předpokládalo, že v podobě této rybky se mrtvý má vzkřísit.

Veškerý tento materiál ukazuje, že ryba je zemřelý, a že tato představa byla značně rozšířená. Je-li však tomu tak, můžeme vysvětlit, proč se právě ryba uchovala jako prostředek zázračného zrození ve větším stupni než ostatní zvířata. Ryba se uchovala ze stejných důvodů, z jakých se v úloze živočicha, představujícího zemřelého nebo jeho duši, zachoval pták.<sup>74</sup> Pták je představitel království mrtvých ve vzduchu, ryba téhož království ve vodě. Tyto představy jsou ve spojení s vytvářením představ dalekého vzdušného království mrtvých, kam se po smrti odlétá, nebo království mrtvých, které se rozkládá pod zemí nebo pod vodou.

Je-li však tomu tak, vzniká otázka, proč zrovna rybu, nikoli ptáka pojídají lidé, když chtějí mít potomky.

To je ve spojení s tím, že rybě se připisuje zvláštní síla plodnosti, a to na základě prostého pozorování rybářských národů, že ryby se rozmnožují mimořádně hojně a rychle. „Protože se ryby rychle množí, symbo-

lizují u mnohých národů plodnost, nadbytek, početné potomstvo,“ píše Scheftelowitz.<sup>75</sup> Totéž dosvědčuje Pischel: „Ryba byla symbolem plodnosti.“<sup>76</sup> Výše popsané případy představují raný projev této představy; pozdější případy obsahují toto myšlenkové jádro ve formách, které jsou pro nás jasnější. Ve světle uvedeného materiálu je srozumitelné, proč indický bůh lásky měl znak ryby<sup>77</sup> nebo proč severní národy obětovaly bohyni plodnosti a úrodnosti Freji každý šestý den rybu.<sup>78</sup> S tím se shoduje i Talmud: „Ženu si máme brát prvého dne v týdnu, neboť toho dne Bůh při stvoření světa požehnal rybám slovy: ‚Plodte a množte se.‘“<sup>79</sup> Sefardští židé v Konstantinopoli mají následující zvyk: novomanželé hned po svatebním obřadu třikrát přeskočí velkou mísu plnou čerstvých ryb.<sup>80</sup> V Hartlandově materiálu najdeme několik podobných příkladů. U Sasů usedlých v Transylvánii jedí bezdětné ženy na vánoce ryby a kost házejí do tekoucí vody, doufajíce, že takto přivedou na svět dítě.<sup>81</sup> Nepřekvapuje, že ve spojení s takovým jednáním se vyprávějí příběhy o jeho úspěšnosti; tyto příběhy se velice podobají pohádkám, zakládají se na stejných představách, mají však jen místní, omezený výskyt a jsou pokládány za pravdivé. Tak na Islandu „v druhé půli 18. století se vyprávělo o vznešené ženě toužící po dítěti, která na radu tří žen, jež se jí zjevily ve snu, si lehla u potoka a napila se z něho; zařídila to tak, že do úst se jí dostal pstruh, spolkla ho a její přání se vyplnilo.“<sup>82</sup> Tento případ připomíná hrášek vypitý s vodou. Co znamená tento hrášek, je nám už známo. Nyní je nám už také známo, odkud se v těchto případech berou ryby. Nebudeme uvádět všechny případy zaznamenané u jmenovaných autorů. Zajímá nás jejich výrobní a sociální základna. Je naprosto zřejmé, že ryba jako živý, nikoli jen tradovaný obraz je zprvu možná pouze u národů, které se živí primitivním rybářstvím a žijí v rodové organizaci. Ale už velice časně člověk zvířata kromě lovu také domestikoval, choval dobytek. V pohádce pozorujeme, že rybu pojídá nejen hrdina, ale i kráva, kobyla nebo fenka, nejčastěji však kráva. Takové pojídání není náhodné. Dříve však, než se u toho zastavíme, je třeba ukázat, že ryba ve všech těchto případech hraje úlohu otcovského, nikoli mateřského principu. Jinými slovy, rybě přísluší charakter falický. Tato představa se někdy chápe naprosto doslovně: muž se mění v rybu. V Severní Americe se setkáváme

<sup>75</sup> C. d., str. 376.

<sup>76</sup> C. d., str. 530.

<sup>77</sup> Tamt.

<sup>78</sup> Scheftelowitz, c. d., str. 378.

<sup>79</sup> Tamt., str. 376.

<sup>80</sup> Hartland, c. d. 1, str. 51.

<sup>81</sup> Tamt., str. 50.

<sup>82</sup> Tamt., str. 7.

<sup>71</sup> G. S. Wheeler, *Totemismus in Buin (Süd-Bogainville)*, Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914, str. 47.

<sup>72</sup> Scheftelowitz, c. d., str. 362.

<sup>73</sup> Tamt., str. 312.

<sup>74</sup> G. Weicker, *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*, Leipzig 1902.

se syžetem o člověku, který pronásleduje ženu, není však s to ji dobýt. Počíná si tedy na ni, když se koupe, sám se změní v rybu a v příhodnou chvíli, když žena zaujme odpovídající pozici, ji oplodní.<sup>83</sup> Stejně případy nacházíme v Oceánii. Zde se žena po těžké práci denně koupe v moři. Pokaždé vidí velikou rybu: „ryba se jí třela o nohy a očichávala jí kyčle.“ Kyčle napuchnou, a z opuchliny vyjde hošík.<sup>84</sup> Tyto případy jsou vysvětlením některých archeologických nálezů. Na úlomku jeleního parohu nalezeného v jeskyni v Lortet jsou vyřezáni tři jeleni, kteří mají mezi nohama po dvou rybách. Kresba má vysokou uměleckou úroveň.<sup>85</sup> Shodné kresby existují také v antice. V Tiryntu byl nalezen střípek se zobrazením koně. Mezi jeho nohama směrem k pohlavním orgánům je nakreslena ryba. Scheftelowitz ho datuje do 7. století př. n. l. a dodává: „Takové kresby byly patrně magickými prostředky pro rychlé zvětšení stáda.“

Nepřirozenost takového spojení zřejmě nedovolila, aby se tato forma rozšířila; vrchu nabyla forma pokrmu, a v této podobě se udržela nejen v pohádce, ale i v živé víře. Jeden vesnický kněz vyprávěl Hartlandovi toto: „Jednou šel se ženou kováře po mostě. Kluk tam zrovna zabil rybu. Žena řekla: Kdyby mi mohl dát živého pstruha, dala bych ho naší krávé, aby porodila tele.“<sup>86</sup> Konečně sjednocení lidské a zvířecí plodnosti skrze rybu máme ve staroindickém svatebním rituálu: „Novomanželský pár vstoupí po kolena do vody a podolkem šatů směrem k východu chytá ryby, přičemž se táže brahmína: ‚Co vidíš?‘ Ten odpovídá: ‚Syny a krávy.‘“ Scheftelowitz k tomu dodává: „Ryby tu symbolizují hojnost dětí a zvětšení stáda.“<sup>87</sup>

Tento materiál nás vede k závěru, že motiv narození způsobeného snědením ryby představuje zvláštní případ motivu snědení předka s cílem jeho znovuzrození. Jestliže se v těchto případech uchovává právě ryba, nikoli jiná zvířata, je to proto, že rybě se připisuje plodivá síla nezávisle na totemismu. Plodivá síla ryby se přenáší i na skot, zprvu v čistě falkických formách, později pouze ve formě ryby jako potraviny.

## 10. VYROBENÍ LIDÉ

Uvedené případy nevyčerpávají materiál z pohádek na motiv zázračného narození. K totemistickým představám, k původu člověka ze zvířete nepatří všechny případy.

<sup>83</sup> Boas, *Indianische Sagen...*, č. 73.

<sup>84</sup> P. Hambruch, *Südseemärchen*, Jena 1912, str. 66.

<sup>85</sup> Scheftelowitz, c. d., str. 381.

<sup>86</sup> C. d. 1, str. 52.

<sup>87</sup> C. d., str. 377.

V náboženstvích mnohých národů vznikají zázračným způsobem jenom první lidé, kteří se nemohli narodit. Ti byli stvořeni bohem, z nich už se nadále rodí všichni ostatní. Takové příběhy se odrážejí i v pohádce. V pohádce si rodiče dělají děti z hlíny nebo ze dřeva. „Byl jednou jeden mužik se ženou; neměli žádných dětí. A tak stará povídá: ‚Stary, udělej z hlíny klučíka!‘“ „Žil byl mužik se ženou. Děti neměli. Udělali si klučíka z hlíny; a on začal chodit, i když byl hliněný.“<sup>88</sup> Paralelní s těmito příběhy jsou mýty primitivnějších národů: tady nikoli lidé, nýbrž bozi udělají lidi z hlíny, a jsou to první lidé, zakladatelé lidského rodu. Tak ve staroamerické pověsti bozi napřed udělají zvířata; ta však nedovedou bohy velebit, a bozi je proklejí. A pak si řeknou: ‚Uděláme ještě jeden pokus. Blíží se doba setí, radostná doba. Uděláme si živitele, uděláme si majetníka...‘ Tak řekli. Tehdy byl udělán člověk. Ze země a z hrnčířské hlíny udělali jeho maso. Ale viděli, že není v pořádku. Neměl vazbu a sestavu, neuměl se hýbat, byl slabý, nemotorný a plný vody. Druhého člověka vyrobí ze dřeva, třetího z kukuřičných zrn. Třetí je podařený.<sup>89</sup>

V tomto podání přitahují pozornost dva rysy prokazující zemědělskou koncepci tohoto motivu. Bozi si vyrábějí živitele, tj. nacházejí se v situaci bezdětných rodičů. Vyrábějí je před setbou. Druhý rys je původní nezdar pokusu. Hliněný člověk není k ničemu. Hliněný klučina z ruské pohádky tyto nezdařilé výtvořiny připomíná. Sní svoje rodiče, a pak se hlína, ze které je udělán, jakýmsi nárazem rozpadne. Je-li v mexické pověsti hlína příliš vlhká, tady je zas nadměru suchá.

To samozřejmě neznamená, že by snad ruská pohádka pocházela z mexického vyprávění. Lze však předpokládat, že taková podání o nezdařilých stvořeních byla rozšířena více, než je nám známo, a že pohádka zachovala jejich stopu. Také Bůh Bible kriticky obhlídí výsledek svého stvoření: „A viděl Bůh, že bylo dobré.“ Je možné, že Bible nezachovala vyprávění o nezdařilých pokusech, protože to neodpovídá představě o Boží všemohoucnosti. Požehnal lidem, ale mohl také proklít jejich předchůdce, jako to udělali mexičtí bozi.

Všechny tyto rysy ukazují na relativně pozdější původ tohoto motivu. Je spjat s existencí hrnčířského umění. Tento motiv je dosvědčen už v Babylonu. Jeremias říká: „Z klínopisného materiálu víme, že Ea, božský hrnčíř, hněte své výtvořiny z hlíny.“<sup>90</sup> Aruru, bohyně matka, vytvořila Eabaniho (Enkidua) ze země nebo z hlíny.<sup>91</sup> Sem patří biblické vyprávění o stvoření Adama.

<sup>88</sup> N. E. Ončukov, č. 130 a 102.

<sup>89</sup> Krickberg, c. d., č. 123.

<sup>90</sup> A. Jeremias, *Hölle und Paradies bei den Babyloniern*, Leipzig 1900, str. 39.

<sup>91</sup> P. Jensen, *Das Gilgamesch-Epos in der Weltliteratur* 1, Strassburg 1906, str. 4.

Předpoklad o nezdařených lidech z hlíny se potvrzuje vogulskou pohádkou. V přesné shodě s mexickým vyprávěním je zde vyrobeno sedm lidí z hlíny a sedm ze dřeva. „Hlinění lidé ožili. Jen jejich věk byl krátký: hliněné ruce, hliněné nohy – k čemu jsou dobré? Když člověk spadne do vody, utone, když je horko, voda z něho uteče. Lidé z modřínu by byli pevnější a ve vodě by netonuli.“<sup>92</sup>

To nás vede k podrobnějšímu zkoumání lidí udělaných ze dřeva. Někdy se dítě dělá z kousku dřeva, z klády nebo ze špalku. „Byl jednou jeden děda a babka, a ti neměli žádné děti. A tak babka povídá dědovi: ‚Jdi, starý, do lesa a vysekej špalek, a ještě udělej kolíbku. Já budu špalek kolíbat, co kdyby z toho něco bylo.‘ Děda udělal, jak babka řekla. Babka houpá špalíček a zpívá mu (následuje píseň). Kouká babka, a špalek má nohy; babka se zaradovala, znova začne zpívat, a zpívala a zpívala, až se ze špalku udělalo dítě.“<sup>93</sup>

Dítě tady – a podobně v jiných textech – není uděláno ze špalku, špalek se mění v člověka. Příznačná je tu ukolébavka, za jejíchž zvuků se špalek mění v dítě. Je to magická píseň s funkcí zaklínadla. Vidouc, že dítě se už začíná vytvářet, matka pokračuje ve zpěvu.

Motiv člověka vyrobeného ze dřeva má také paralelu v podáních o prvních lidech, a je nepochybně starší než motiv předchozí. Motiv stvoření z hlíny mohl vzniknout pouze u národa, jemuž už bylo známé hrnčířské umění. Motiv zrození z kousku dřeva znají národy stojící na nejnižším známém stadiu vývoje.

Můžeme zde položit otázku, zda k tomuto okruhu patří role, kterou u Australanů hrají čuringy, tj. hole nebo kameny, které představují jakési zdvojení nebo schránku síly nebo duše člověka. „Tady postavili čuringu, z níž se náhle narodil člověk jménem Ugirkarpinija, jehož potomek žije dodnes.“<sup>94</sup> Tuto otázku však nelze řešit jen tak jednoduše, přejdeme raději k pozdějšímu a zřetelnějšímu materiálu. Napřed se musíme vyrovnat s následující záležitostí: když se vypráví o vytvoření prvního člověka, vyrábí ho často také člověk. Otázka, odkud se vzal tento tvůrce, se v těchto případech nikdy neklade. Za prvního se pokládá člověk vytvořený, tvůrce je odsunut do pozadí. Tak v africkém vyprávění život lidstva začíná tak, že z houští vyjde člověk, který se nikdy nemyje a nestříhá, velice málo jí a málo pije. „Vyšel a udělal zobrazení člověka ze dřeva, vzal ho s sebou a postavil před svou chatou v křoví.“ Tento obraz se probouzí k životu a stane se zakladatelem lidského rodu.<sup>95</sup> To ukazuje za prvé sepětí takových příběhů s vyřezanými obrazy předků, které existují u mnohých prvobytných národů.

<sup>92</sup> V. N. Černecov, *Vogulskije skazki*, Leningrad 1935, str. 27–28.

<sup>93</sup> Afanasjev, č. 109.

<sup>94</sup> Spencer a Gillen, c. d., str. 434.

<sup>95</sup> Fülleborn, c. d., str. 48.

tuji u mnohých prvobytných národů. Za druhé pak v osobě člověka, který vystupuje z houští, snadno rozeznáme „nemytého“ (Neumojka). „Nemytý“ je ve spojení s obřadem iniciace.<sup>96</sup> Z toho vidíme, že motiv zázračného zrození může být spjat s formami zrození symbolického, k němuž dochází při pohlavním dospění. V těchto případech zrození nikdy není způsobeno lidským párem (v pohádce jsou božští stvořitelé nahrazeni stvořiteli rodičovskými). Arapahové si vyprávějí o sedmi sestřích, které bydlí v lese. Udělají si syna z hole, kterou položí na postel. Každá sestra něco řekne: jedna říká „vstaň“, druhá „umyj se“ atd. Hůl se promění v chlapce.<sup>97</sup> Zde sestry bydlí v lese, protože se nechtějí provdat. Máme tu narození bez muže, relikt matriarchálních představ. Chlapec je vytvořen pomocí zaklínadel. Tato zaklínadla odpovídají písni, při níž se v pohádce špalek mění v hochu.

Proměna tohoto typu se někdy připisuje nikoli prvnímu člověku, ale první ženě. Tak v mýtu z Oceánie si první člověk vyřeže ženu ze dřeva a říká: „Dřevo, staň se člověkem.“<sup>98</sup>

V mexických mýtech, tj. ve stadiu zemědělství, se motiv vyrobení dítěte ze dřeva kříží s motivem vytvoření z hlíny a z kukuřičných zrn. První lidé jsou uděláni ze země a hlíny, ale jsou nevydaření. Druhé lidi udělají ze dřeva. Bozi řekli: „Bude dobré, když se udělají loutky vyřezané ze dřeva, které dokážou mluvit, jak se jim zachce, na tváři země. Tak se staň, řekli bozi, a v té chvíli se ze dřeva udělaly loutky. Jako lidé vstoupily do života, jako lidé promluvily.“<sup>99</sup> Zde, jak to odpovídá pozdějšímu stadiu, jsou tvůrce nahrazeni bohy a rozpor mezi prvním člověkem tvůrce a prvním člověkem vytvořeným je do jisté míry odstraněn. V této formě se uvedené představy udržují značně dlouho.

Není nutné uvádět tu další a další materiál. Kdekoli se setkáme s motivem vytvoření člověka z hlíny nebo ze dřeva, skoro všude zjišťujeme, že je to báje o vzniku prvních lidí. Shoda mezi tímto materiálem a pohádkou je značná. Na tom základě docházíme k závěru, že motiv dítěte udělaného ze dřeva nebo z hlíny se odvozuje od mýtů o vytvoření prvních lidí. Dřevo je přitom starší než hlína. V motivu vytvoření syna z hlíny prosvítá starší forma neúspěšného vytvoření lidí z hlíny: hliněný mládenček je obluda, a rozsype se v prach.

Probrali jsme nejdůležitější formy zázračného zrození, které vystupují v ruské pohádce. Ruská pohádka zdaleka neodráží všechny druhy zázrač-

<sup>96</sup> V. J. Propp, *Mušskoj dom v ruskij skazke*, Učennyje zapiski LGU No. 20, Serija filologičeskich nauk 1, 1939.

<sup>97</sup> G. A. Dorsey a A. L. Kroeber, *Traditions of the Arapaho*, Chicago 1903, str. 95.

<sup>98</sup> J. Meier, *Mythen und Sagen der Admiralitätsinsulaner*, Anthropos 2, 1907, str. 652.

<sup>99</sup> Krickberg, c. d., č. 125.

ného zrození. Nechali jsme stranou zázračné zrození způsobené dotykem, úderem, krví nebo krevní sraženinou, spolknutou perlou nebo kamínkem, sluncem, deštěm, živočišnou potravou, zrození z vejce<sup>100</sup> aj. Nezabývali jsme se ani zrozením z kyčle, z hlavy, z vředu atd. Jinak řečeno, nejsme oprávněni vytvářet tu teorii partenogeneze. Naše cíle jsou mnohem skromnější. Chtěli jsme najít historické kategorie jevů, k nimž se vztahuje pohádka. Tyto kategorie jsou nalezeny. Studium motivu zázračného zrození v pohádce ukazuje, že tento motiv není jednotný a co do svého původu stejnorodý. V základě se rýsují tři skupiny: představy spjaté s totemismem, představy vížící se k živitelské síle rostlinné přírody (někdy také s prvky totemismu) a motivy odvozené od mýtů o vytvoření prvních lidí.

Pozorovali jsme také, že v základě některých forem zázračného zrození jsou představy o návratu zemřelého. Zázračné zrození se v některých svých podobách odvozuje z představ o reinkarnaci. Jak se tento motiv začleňuje do pohádky jako celku, to nelze předvést na základě analýzy jediného motivu. Už nyní však můžeme říci, že pohádka neodrazila ani nezachovala ono nejranější stadium, kdy příčina zrození byla neznámá, nýbrž stadium pozdější, kdy toto zrození bylo připisováno hrdinům, spasitelům nebo bohům. Je ovšem pravda, že v mnohých případech zázračně zrozená postava nemá nic společného se spasiteli (Těpušok, Sněhurka aj.). V celku však, v systému pohádky, se hrdina rodí zázračným způsobem právě ve funkci spasitele. Tak hrdina zázračně zrozený z ryby je často bojovníkem s drakem a zachráncem královské dcery. Na tomto místě je možná námitka, že hrdina se zázračně narodí ještě předtím, než je ho zapotřebí v roli zachránce. Když přichází na svět, žádní draci ani jiní škůdci ještě nejsou na obzoru. Můžeme v tom však rozeznat čistě umělecký postup, který dosvědčuje zánik těch náboženských představ, na jejichž základě se rozvinul. A přitom ani tento zánik není úplný. Kulihrášek se zázračně narodí až po katastrofě. Carevič Larokopej se také narodí až poté, co jeho sestry už zmizely.<sup>101</sup> Tyto případy uchovávají starou logiku a posloupnost událostí. Zázračné zrození je jedním z příznaků hrdiny. Hrdina se rodí pro záchranu a spásu.

## 11. HRDINŮV RYCHLÝ RŮST

Je-li správné naše pozorování, že zázračné zrození se vztahuje k představám o reinkarnaci, vnáší to jisté světlo do jiného motivu, který je se zázračným zrozením těsně spjat: do motivu hrdinova rychlého růstu.

<sup>100</sup> Smirnov, c. d., č. 184.

<sup>101</sup> Zelenin, *Velikor. sk. Permskoj gub.*, č. 27.

Tento hrdina neroste „po rocích a po dnech, ale po hodinách a minutách, jako když kyne těsto v díži“; „Ráno ho přinesla, a večer už uměl chodit.“<sup>102</sup> Je-li zázračně zrozený navrátilivší se nebožtík, dojdeme k závěru, že hrdina, který dorostlý zemřel, se jako dorostlý také vrací. Rodí se ovšem v podobě dítěte, protože žena nemůže porodit dorostlého člověka, ale jak je jednou na světě, okamžitě se mění v dorostlého. Tento okamžik je v pohádce roztažen na hodiny a minuty, a tendence pohádky k všeobecnému ztrojování mění tuto lhůtu na tři, šest, devět dní.

Dá se z materiálu prokázat, že hrdina se rodí dorostlý? „Porodila dva syny. Jen ji uviděli, hned k ní promluvili: ‚Mamičko, přeplavejte tu řeku‘“.<sup>103</sup> Tady už je zřejmé, že hrdina se rodí dospělý.

V africkém mýtu kmene Basuto se vypráví, jak obrovské zvíře požívá všechny lidi. Nakonec zůstane naživu jen jedna žena, a narodí se jí syn. Narodí se s ozdobou na krku, což je znak božského původu. Matka chystá pro novorozeně slámu, otáčí se, aby je vzala do náruče, a ustrne: dítě už dosáhlo velikosti dospělého člověka.<sup>104</sup>

Tento materiál demonstruje motiv v ranějším stadiu, kdy se hrdina rodí rovnou dorostlý. To však je jen jedna stránka věci. Jiný materiál zřetelně vyjevuje, že hrdina se rodí dorostlý proto, že je to navrátiltec, protože se rodí podruhé. V jedné z variant mýtu o ukradeném slunci probíhají události takto: V zemi je tma, slunce zmizelo. Hrdina je chce ukrást. Je schovaný v krabici u jakési ženy. Aby se k ní dostal do domu, hrdina, jenž se byl v lese od veverky naučil proměňovat se v dítě, vstupuje ženě do břicha a za čtyři dni se znovu rodí. „Den potom už dokázal chodit, příští den začal mluvit. Když mu byly čtyři dny, spustil křik o krabici a slunci.“<sup>105</sup> Připomínáme, že v Americe je číslo čtyři stejně sakrální a ustálené jako u nás tři. Rychlému růstu předchází rychlé těhotenství, což je případ známý i naší pohádce. Nejzávažnější však je, že tento doklad ukazuje příčinu rychlého hrdinova růstu.

Hrdina se rodí dospělý jednak právě jako hrdina, zachránce ve chvíli neštěstí, jednak jako navrátiltec ze světa mrtvých. Ženské útroby jsou pro něho svého druhu branou života, jíž se navrácí. V mexickém vyprávění má žena 400 synů. Ti se však s matkou zneprátelel a vypraví se proti ní na válečné tažení. Matka jim jde vstříc. Z nebe na ni padá koule z peří, ona z toho otěhotní a rázem porodí syna, který se přímo z mateřského lůna pustí do svých bratří a přemůže je.<sup>106</sup> Obdobně, a také v sepětí s nebezpečím, je to v africké pohádce: „Stalo se, že žena otěhotněla.

<sup>102</sup> Afanasjev, č. 185 a pod č. 143; Ončukov, c. d., č. 177.

<sup>103</sup> Chudjakov, *Velikorusckije skazki* 1–3, Moskva 1860–1862, č. 23.

<sup>104</sup> Frobenius, c. d., str. 242.

<sup>105</sup> Boas, *The Social Organization*, str. 411.

<sup>106</sup> Krickberg, c. d., č. 85.

A stalo se jednou, že dítě v jejích útrokách promluví. Řeklo: „Rychle mě poroď, skot mého otce zabíjí lidi...“ Dítě vyšlo z útroby. Jak bylo venku, postavilo se. Matka řekla: „Pojď sem, ať ti přeříznu (pupeční šňůru).“ Dítě řeklo: „Ne, to nemusíš, nic mi neřež, já jsem dospělý, jsem muž a poradím si.“<sup>107</sup>

Zde vypravěč nepocituje protiklad mezi narozeným dítětem a tím, že je to zároveň dospělý muž. Později si s tímto protikladem poradili tak, že vložili motiv rychlého růstu, tj. přeměny dítěte v dospělého. Tady se můžeme odvolat na příběh Kallirhoé, jejíž manžel Alkmaión byl zrádně zavražděn. Když se o tom dozví, modlí se k Diovi, aby udělal zázrak a změnil její dva malé synky v dospělé muže. Tento zázrak se skutečně stane. Večer jdou synové spát jako chlapci, zrána se budí jako vousatí muži toužící po činech.

Dost často pozorujeme, že rychle rostou navráťivší se zemřelí. Motiv smrti v americkém materiálu, jak jsme viděli, chybí: tam se hrdina rovnou promění v hocha a vstupuje do útroby své druhé matky. Tamtéž však vidíme, že rychle rostou právě ty děti, které přišly z hrobu, tj. vrátily se z onoho světa. V severoamerickém mýtu má žena milence. Muž na to přijde. Žena je těhotná. Předstírá smrt, ale manžel prohlédne i to, zabije ji a nechá ji v hrobě spolu s dítětem v útrokách. Ale dítě neumře. Roste mimořádně rychle. Jednou děti vidí, jak vystupuje z hrobu. Toto dítě vládne neobvyklými magickými silami.<sup>108</sup> Něco podobného máme i v jakutském mýtu. Tady otec umírá a nařizuje ženě, aby snědla dvě stébla trávy, která vyrostou na jeho hrobě. Ona tak učiní a narodí se jí dvojčata. „Jedna noc, a byli jako roční, dvě noci, a byli dvouletí“ atd. až do deseti nocí a let.<sup>109</sup> Tak tedy zrozený, který přišel z hrobu nebo z království mrtvých, neroste, ale stane se dospělým okamžitě. Tady děti rostou tak rychle proto, že je to vlastně otec znovuzrozený prostřednictvím rostliny. Stejně i v německé pohádce: „Do chýše přišel smrt. První děvečka, sestra Serulejevů, se stala jeho ženou. Narodil se jí syn. Jiné dítě musí růst rok, co narostl děveččin syn za jediný den.“<sup>110</sup> Jiné děti rostou po rocích, a tento po dnech, protože je to syn smrti.

Všechno tento materiál nám dává právo uzavřít, že motiv rychlého růstu vznikl z motivu zrození hrdiny spasitele. Rodí se ve chvíli neštěstí a ihned se ujímá osvobození. Rodí se dospělý, protože je to dospělý vračející se z onoho světa. Protože však žena nemůže porodit dorostlého, objevuje se motiv přeměny dítěte v dospělého, která se v pohádce prezentuje jako neobvykle rychlý růst.

<sup>107</sup> I. L. Snegirev, *Skazki zulu*, Moskva–Leningrad, 1937, str. 35.

<sup>108</sup> Boas, *Indianische Sagen...*, č. 41.

<sup>109</sup> *Verchojanskij sbornik*, Irkutsk 1890, č. 98.

<sup>110</sup> Tonkov, c. d., č. 108.

1. *Metodologická východiska.* Jedním z nejdůležitějších úkolů folkloristiky je konfrontace folkloru s historickou skutečností. Nejde však o odhakování korespondencí mezi dílčími elementy folkloru a jednotlivými událostmi historické minulosti. Máme v dějinách najít příčiny, které vyvolaly v život jednak folklor jako takový, jednak jednotlivé syžety.

Takový úkol se dá řešit poměrně snadno, pokud syžet tuto minulost bezprostředně odráží. Tak např. je plně řešitelná úloha uvést sňatek folklorních postav do vztahu s kdysi existujícími formami manželství. V mnoha případech se daří prokázat, že forma sňatku ve folkloru někdejších, dnes vymizelým formám manželství skutečně odpovídá.

Záležitosti se komplikují, když se ve folkloru setkáme s motivy a syžety, které se zřejmě z žádné historické skutečnosti bezprostředně neodvozují. Nikdy neexistovali okřídlení koně, kouzelné písňalky, hory srázející se čely, jednoocí obři atd. V těchto případech je minulost buď znejasněna, deformována, nebo motiv vznikl na základě nějakých myšlenkových procesů, které dosud nejsou dost známy a prozkoumány.

Široký výzkum folkloru v jeho historickém vývoji ukazuje, že v případech, kdy z historického vývoje vyvstávají nové podoby života, nové ekonomické úspěchy, nové formy společenských vztahů a kdy tyto novoty pronikají do folkloru, staré elementy kvůli tomu nemusejí ve folkloru vymírat a být vytlačeny novými. Tyto staré elementy pokračují s novými ve společné existenci, a to buď paralelně, nebo s nimi vytvářejí rozmanitá hybridní spojení, která v reálné přírodě ani v historii nejsou možná. Jakkoli budí dojem výtvorů čiré fantazie, vznikají navzájem nezávisle všude tam, kde došlo k historickým přeměnám, které je vyvolaly v život.

Tak okřídlený kůň představuje spojení ptáka a koně, které vzniklo díky tomu, že kultovní úloha ptáka po domestikaci koně přešla z ptáka na koně. Každé takové zjištění je nutno prokázat na základě širokého faktického historického a folklorního materiálu. Uvedeme další příklad. Pohádka vypráví, jak hrdina uviděl v lese dům. Žádné dveře, do domu

A stalo se jednou, že dítě v jejích útrokách promluví. Řeklo: „Rychle mě poroď, skot mého otce zabíjí lidi...“ Dítě vyšlo z útroh. Jak bylo venku, postavilo se. Matka řekla: „Pojď sem, ať ti přeříznu (pupeční šňůru).“ Dítě řeklo: „Ne, to nemusíš, nic mi neřež, já jsem dospělý, jsem muž a poradím si.“<sup>107</sup>

Zde vypravěč nepocituje protiklad mezi narozeným dítětem a tím, že je to zároveň dospělý muž. Později si s tímto protikladem poradili tak, že vložili motiv rychlého růstu, tj. přeměny dítěte v dospělého. Tady se můžeme odvolat na příběh Kallirhoé, jejíž manžel Alkmaión byl zrádně zavražděn. Když se o tom dozví, modlí se k Diovi, aby udělal zázrak a změnil její dva malé synky v dospělé muže. Tento zázrak se skutečně stane. Večer jdou synové spát jako chlapci, zrána se budí jako vousatí muži toužící po činech.

Dost často pozorujeme, že rychle rostou navráťivší se zemřelí. Motiv smrti v americkém materiálu, jak jsme viděli, chybí: tam se hrdina rovnou promění v hocha a vstupuje do útroh své druhé matky. Tamtéž však vidíme, že rychle rostou právě ty děti, které přišly z hrobu, tj. vrátily se z onoho světa. V severoamerickém mýtu má žena milence. Muž na to přijde. Žena je těhotná. Předstírá smrt, ale manžel prohlédne i to, zabije ji a nechá ji v hrobě spolu s dítětem v útrokách. Ale dítě neumře. Roste mimořádně rychle. Jednou děti vidí, jak vystupuje z hrobu. Toto dítě vládne neobvyklými magickými silami.<sup>108</sup> Něco podobného máme i v jakutském mýtu. Tady otec umírá a nařizuje ženě, aby snědla dvě stébla trávy, která vyrostou na jeho hrobě. Ona tak učiní a narodí se jí dvojčata. „Jedna noc, a byli jako roční, dvě noci, a byli dvouletí“ atd. až do deseti nocí a let.<sup>109</sup> Tak tedy zrozený, který přišel z hrobu nebo z království mrtvých, neroste, ale stane se dospělým okamžitě. Tady děti rostou tak rychle proto, že je to vlastně otec znovuzrozený prostřednictvím rostliny. Stejně i v německé pohádce: „Do chýše přišel smrt. První děvečka, sestra Serulejevů, se stala jeho ženou. Narodil se jí syn. Jiné dítě musí růst rok, co narostl děveččin syn za jediný den.“<sup>110</sup> Jiné děti rostou po rocích, a tento po dnech, protože je to syn smrti.

Všechno tento materiál nám dává právo uzavřít, že motiv rychlého růstu vznikl z motivu zrození hrdiny spasitele. Rodí se ve chvíli neštěstí a ihned se ujímá osvobození. Rodí se dospělý, protože je to dospělý vračející se z onoho světa. Protože však žena nemůže porodit dorostlého, objevuje se motiv přeměny dítěte v dospělého, která se v pohádce prezentuje jako neobvykle rychlý růst.

<sup>107</sup> I. L. Snegirev, *Skazki zulu*, Moskva–Leningrad, 1937, str. 35.

<sup>108</sup> Boas, *Indianische Sagen...*, č. 41.

<sup>109</sup> *Verchojanskij sbornik*, Irkutsk 1890, č. 98.

<sup>110</sup> Tonkov, c. d., č. 108.

1. *Metodologická východiska.* Jedním z nejdůležitějších úkolů folkloristiky je konfrontace folkloru s historickou skutečností. Nejde však o odhakování korespondencí mezi dílčími elementy folkloru a jednotlivými událostmi historické minulosti. Máme v dějinách najít příčiny, které vyvolaly v život jednak folklor jako takový, jednak jednotlivé syžety.

Takový úkol se dá řešit poměrně snadno, pokud syžet tuto minulost bezprostředně odráží. Tak např. je plně řešitelná úloha uvést sňatek folklorních postav do vztahu s kdysi existujícími formami manželství. V mnoha případech se daří prokázat, že forma sňatku ve folkloru někdejších, dnes vymizelým formám manželství skutečně odpovídá.

Záležitosti se komplikují, když se ve folkloru setkáme s motivy a syžety, které se zřejmě z žádné historické skutečnosti bezprostředně neodvozují. Nikdy neexistovali okřídlení koně, kouzelné písňalky, hory srázející se čely, jednoocí obři atd. V těchto případech je minulost buď znejasněna, deformována, nebo motiv vznikl na základě nějakých myšlenkových procesů, které dosud nejsou dost známy a prozkoumány.

Široký výzkum folkloru v jeho historickém vývoji ukazuje, že v případech, kdy z historického vývoje vyvstávají nové podoby života, nové ekonomické úspěchy, nové formy společenských vztahů a kdy tyto novoty pronikají do folkloru, staré elementy kvůli tomu nemusejí ve folkloru vymírat a být vytlačeny novými. Tyto staré elementy pokračují s novými ve společné existenci, a to buď paralelně, nebo s nimi vytvářejí rozmanitá hybridní spojení, která v reálné přírodě ani v historii nejsou možná. Jakkoli budí dojem výtvarů čiré fantazie, vznikají navzájem nezávisle všude tam, kde došlo k historickým přeměnám, které je vyvolaly v život.

Tak okřídlený kůň představuje spojení ptáka a koně, které vzniklo díky tomu, že kultovní úloha ptáka po domestikaci koně přešla z ptáka na koně. Každé takové zjištění je nutno prokázat na základě širokého faktického historického a folklorního materiálu. Uvedeme další příklad. Pohádka vypráví, jak hrdina uviděl v lese dům. Žádné dveře, do domu



se nedá vstoupit. Ale v tom spatří „ve sloupku sotva viditelná dvířka“ a skrze ně se dostane do domu. Co se tu stalo? Kdysi byly kolové stavby na sloupech. Tyto stavby se v pohádce dají vysledovat docela obstojně.<sup>1</sup> Kolové stavby ustoupily obyčejným stavbám pozemním. Tato náhrada v životní realitě je zdrojem prolnutí obojího v myšlení, přenosu nového elementu na starý. Dveře se navrstvují na sloup a dostaneme obraz dveří ve sloupu.

V podstatě týž proces se odráží i ve výtvarném umění, v každodenním životě a v jazyce.<sup>2</sup>

Jak ukázal Marr, byl jelen, nejstarší jízdní zvíře, nahrazen koněm, a tato záměna v životě podněcuje jejich sjednocení ve vědomí. V lidském vědomí se jelen setkává s koněm a vzniká hybrid, složený z obou. V přírodě jsou taková spojení vyloučena, ale hybridní myšlenkový obraz jelena-koně je do té míry reálný a silný, že se přenáší do skutečnosti a vytváří se tam uměle. Marr už nemohl vědět, že kdysi se koním navlékaly jelení parohy a že se na takto zdobených koních jezdilo. Příklad takto postrojeného koně je v Ermitáži.

Výzkum takových jevů musí vést k určení, mezi kterými elementy došlo ke střetnutí a jaký útvar se z toho vyvinul. Hybridy nejsou jen základem jednotlivých slov nebo vizuálních obrazů v denním životě a ve folkloru. Můžeme jimi vysvětlit folklorní motivy, syžetové situace i celé syžety. Jmenovitě pak je takový hybridní útvar v základech syžetu o hrdinovi, který zabíjí svého otce a vstupuje v manželství s matkou.

2. *Folklornost Oidipa*. Úkol, který si klademe v této práci, nezahrnuje veškerou problematiku spjatou s Oidipem. Na to by bylo potřebí velikého výzkumu. Naše otázka je skromnější: chceme v tomto syžetu sledovat střetnutí historických protikladů, která se v něm odrážejí.

O Oidipovi už existuje obrovské množství literatury. Přesto nás tyto práce nemohou uspokojit. Nedošlo dosud k shrnutí existujícího materiálu a všechny práce místo z úplného folklorního materiálu vycházejí jen z jeho omezených úseků. Dále nás neuspokojují i z hlediska metody a řešené problematiky. Necháme-li stranou freudovské práce a práce v duchu mytologické školy, zůstává základním, široce diskutovaným tématem otázka, zda byl daný syžet přejet z antiky. To se však netýká jádra věci. I kdyby přejetí (nebo jeho nepřítomnost) bylo definitivně prokázáno, nevedlo by to k řešení problému, jak příslušný syžet povstal.

Aby bylo možno otázku řešit tak, jak jsme ji položili my, nestačí materiál od jednoho dvou národů; zde je nutno zapojit veškerý existující

<sup>1</sup> V. J. Propp, *Mušskoj dom v ruskosj skazke*, Učennyje zapiski LGU č. 20. Serija filologičeskich nauk 1, 1939, str. 177–199.

<sup>2</sup> N. J. Marr, *Sredstva peredviženija, orudija samozaščity i proizvodstva v doistorii*, *Izbrannyje raboty* 3, Leningrad 1934.

materiál. Ve folkloru je oidipovský syžet znám v podobě pohádky, legendy, epické písně, lyrické písně a knížky lidového čtení. Nadto v literatuře polofolklorní vystupuje ve formě tragédie, dramatu, rozsáhlé epické básně a novely. Je znám u všech evropských národů, a také v Africe (Zulu) a u Mongolů. Výčet materiálu je tak rozsáhlý, že se nevtěsná do rámce stati; přehled materiálu by sám mohl být předmětem speciálního literárně historického zkoumání. Rejstříky pohádkových syžetů<sup>3</sup> ukazují dva typy našeho syžetu. Ve skutečnosti můžeme stanovit typy čtyři; k nim lze přičlenit skoro všechn evropský materiál. Jsou to následující typy:

*Ondřej Krétský* vždycky začíná proroctvím. Hrdina je vypuštěn na vodu, je vychován v klášteře nebo u lodníků, rybářů atd.; dovídá se, že je nalezenec, a opouští své vychovatele. Dá se najmout jako hlídač zahrady u svých rodičů, zabije přitom otce, který přišel vyzkoušet jeho pozornost, a jeho vdovu si bere za ženu. Když pozná pravdu, ukládá si nebo přijímá pokání: odchází do podzemí (zahrabává se do studny apod.). Když se na něho rozpomenou, je už mrtvý, ale též svatý; nebo umírá jako svatý, když byl dokončil svůj proslulý kánon, kánon Ondřeje Krétského. To je nejúplnější typ syžetu, a také nejbližší Oidipovi; s jedinou výjimkou: hrdina se nestane králem. Tento typ je znám pouze u Rusů, Ukrajinců a Bělorusů, v poněkud zkrácené a odlišné podobě také u Srbů.

*Typ Jidáše* má stejný začátek jako Ondřej. Svým vychovatelům Jidáš zabíjí svého nevlastního bratra a přehá. Na rozdíl od Ondřeje je Jidáš někdy vychován na královském dvoře, neboť byl nalezen královnou. V rodné zemi se dává najmout k městskému správci, zpravidla je to Pilát. Aby se mu zavděčil, krade jablka v zahradě svého otce. Přistižen při činu svého otce zabíjí. Žení se s jeho vdovou, a když pak zjistí, co se stalo, odejde ke Kristu jako jeden z apoštolů. – Tento typ je velmi blízký předchozímu, liší se od něho jen v detailech, v závěru a pojetím hrdiny jako zločince.

*Typ Gregoria*<sup>4</sup> začíná krvesmilným spojením bratra a sestry. Po narození dítěte a jeho vypuštění na moře odchází otec do Jeruzaléma vprosit si odpuštění hříchů a na cestě umírá. Místo, kde hrdina vyrůstá, se od verze k verzi velice mění. Když se mladík dozví o svém původu, odchází hledat své rodiče. Gregorius se zpravidla žení s královnou, kterou zbavil násilnických nápadníků. Včasná otcova smrt zbavuje syžet motivu otcovraždy. Gregorius se stává králem (existuje však také mš-

<sup>3</sup> S. Thompson (ed.), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography Anti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki 1964 (FFC č. 184), č. 125B. (Dále citováno jako Aarne-Thompson).

<sup>4</sup> Několik let po otištění Proppovy studie napsal na základě této látky Thomas Mann svůj poslední román *Vyvolený* (pozn. překl.).

řanské traktování tohoto syžetu). Když zjistil pravdu, neskrývá se pod zem jako Ondřej Krétský, ale uzavírá se na ostrově do jeskyně. Je tam nalezen a stává se papežem. Sláva jeho svatosti se šíří světem a dojde až k jeho matce. Matka se k němu přichází vyzpovídat a navzájem se poznávají. – Tento typ je příznačný pro katolický Západ a pro Polsko. Je znám také v Čechách<sup>5</sup> a v rukopisné tradici ruské.

*Typ Albanův* má na počátku krvesmilstvo krále s jeho dcerou. Narozeného chlapce odnesou do cizí země a pohodí u cesty. Najdou ho žebráci a odnesou k tamnímu králi. Vyrostě tam a tam i zůstane. Král ho vydává za vlastního syna, ožení ho s dcerou sousedního krále a umírá. Tato dcera je samozřejmě chlapcova matka. Protože pak je zrozen z krvesmilného spojení otce s dcerou, je jeho žena zároveň jeho matkou a přes otce sestrou, jeho otec je také jeho dědeček, jsa otcem jeho matky. Když pravda vyjde najevo, manželka přivolá svého otce a všichni tři odcházejí na poušť. Ale starého otce znovu pokouší ďábel; ještě jednou hřeší se svou dcerou, mladistvý syn je přistihne a oba rodiče zabije, sám pak odchází na poušť. Nakonec se stane světcem a nad jeho mrtvým tělem se dějí zázraky. Tento typ je dost vzácný a převládá v latinských rukopisech, nikoli ve folklorní tradici. Jeho ohlasy se však objevují v Tisíci a jedné noci.

Podaná zběžná charakteristika syžetů postačí k závěru, že v evropské tradici nevystupuje jen Oidipus král, ale také Oidipus na Kolonu. Hrdina mizí v jeskyni, pod zemí, v hrobě a stává se svatým. Zatímco Oidipus král vyvolal obsáhlou literaturu, sepětí evropského materiálu s Oidipem na Kolonu zůstalo zcela nepovšimnuto.

Probereme celý syžet motiv po motivu a použijeme přitom metody, kterou jsme vyložili výše. Syžet nevzniká jako přímý odraz společenského systému. Vzniká na základě *srážky, z rozporů* navzájem se vylučujících systémů. Náš hlavní úkol záleží v tom, že máme prozkoumat tyto rozpory, zjistit, co se s čím sráží v historické skutečnosti a jak se z této srážky rodí syžet.

Při řešení tohoto úkolu budeme pracovat nejenom se vším nám přístupným materiálem vztahujícím se k tomuto syžetu, ale i s kouzelnou pohádkou jako takovou, protože z hlediska kompozice představuje Oidipus celkem typickou kouzelnou pohádku.

3. *Věštba*. V Sofoklově Oidipovi události před divákovými očima probíhají od konce. Ve chvíli, kdy se na scéně před svým lidem objeví král,

<sup>5</sup> Vzhledem k tomu, že v českém prostředí se vyskytují jen nevýrazné droby legendy typu „Gregorius“, zatímco česká verze typu „Jidáš“, patří k našim nejznámějším středověkým legendárním textům, není ve studii zaznamenána, došlo zde s velkou pravděpodobností k záměně: věta „Je znám také v Čechách“ patří do odstavce o Jidášovi. (Pozn. překl.)

leží všechny základní události jeho života už v minulosti. Presentace událostí neprobíhá chronologicky. Jestliže však je znovu rozmístíme podle následnosti v čase, pak uvidíme, že Oidipovy osudy byly určeny ještě před jeho zrozením. Thébškému králi Láiovi, Oidipovu otci, bylo podle vyprávění matky Iokasty předpověděno toto:

*Kdys přišla věštba – nedím, od Foiba,  
leč od Foibových sluhů Láiovi,  
že skrze syna souzena mu smrt,  
jež porodit mám z jeho objetí.*

Takže Láios bude zabit svým synem. Není tu ještě druhá půle věštby, totiž že syn se s jeho vdovou ožení. Tato druhá polovina je vyjevna mnohem později, po řadě let, a nikoli hrdinovým rodičům, nýbrž mladistvému Oidipovi, už poté, co byl vyhnán. Z téže delfské věštírny se Oidipus dozvídá,

*že s vlastní matkou svou mám souložit,  
rod zrakům odporný bych světu dal,  
a otce vlastního že vrahem budu –*

(SOFOKLÉS, KRÁL OIDIPUS, PŘEL. F. STIEBITZ)

Otec sice ví, že bude zabit svým synem, ale syn ví víc: je mu známo, že ho očekává zločinné obcování s matkou. Takové rozložení znalostí je zcela vzdálené duchu lidové tradice. V pohádkách je obvykle věštba ohlášena (ve velmi rozmanitých podobách) už při narození dítěte nebo před ním, a to celá najednou a v úplnosti. Jsou o ní informováni rodiče, ne však dítě. Jestliže Sofoklés přiznává danou informovanost samému hrdinovi, uděluje celému syžetu tragickou významnost. Kdyby Oidipus o věštbě nevěděl, nevyšla by z toho žádná tragédie, ale osudová náhodnost, jak to obvykle bývá v pohádce. Musíme ovšem připustit, že i v pohádce jsou případy, že chlapec ví o svém osudu. Tak v rumunské pohádce hoch už poté, co byl vychován mlynářem, potkává anděla: „Střez se královské dcery a nikdy se jí neukazuj; bude tě chtít za manžela, ale je to tvoje matka.“<sup>6</sup> Mladík se s ní skutečně žení, ale lože s ní nesdílí. Podobné případy jsou tvůrčí obměny, jež mají zmírnit hrůznost hříchu. V ruské a běloruské pohádce hoch, ještě než vyšel z matčiných útroby, vykřikuje: „S matkou se ožením, tátu zabiju!“<sup>7</sup> nebo: „Tátu zabiju, s mámou se

<sup>6</sup> F. Obert, *Rumänische Märchen und Sagen aus Siebenbürgen*, Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 42, Hermannstadt 1924, č. 46.

<sup>7</sup> A. M. Smirnov, *Sbornik velikoruských skazok archiva Russkogo geografičeskogo občestva* 1–2, Sankt Peterburg 1917, č. 186.

ožením!“<sup>8</sup> Nicméně k tragédii nedojde: hrdina se vůbec nepokouší vyhnout svému osudu, jak to dělá Oidipus, který se svým rodičům vyhýbá. Nad hrdinou pohádky podle jeho vědomí nevisí osudová kletba. U Sofokla je věštba spjata s celým syžetem organicky, avšak folklorní materiál vykazuje slabé spojení věštby s vnitřní, psychickou, a vnější, kompoziční, osnovou syžetu. Nepřítomnost věštby by syžet nijak neovlivnila, věštba by se bez úhony pro syžet dala vypustit. Věštbou se motivuje oddálení dítěte z domova, ale to může být motivováno stejně dobře i jinak. Tak v syžetech typu Gregorius a Alban je zdůvodněno krvesmilným spojením rodičů, a věštba v těchto typech chybí. Už to dokazuje, že věštba je v tomto syžetu *zaměnitelná*. Nezřídka však věštba chybí i v jiných, a to v nejrozmanitějších a velice četných případech. Už Lur<sup>7</sup> je si povšiml, že ve folkloru se věštby vždycky uskuteční. Nicméně věštba nepředstavuje expozici. Věštba, počáteční moment vyprávění, je odvozena z jeho závěru. Věštba neurčuje závěr, závěr určuje věštbu. Za jistých zjistitelných podmínek vyrůstá ze závěru věštba.

Při takovém pojetí je pochopitelné, proč se věštby vždycky splní. Je charakteristické, že ani jeden africký text věštbu neobsahuje. Raná forma syžetu, jak vidět, věštbu ještě nezná.

Jestliže však s věštbou konfrontujeme závěr Oidipa, ukáže se, že závěr věštbě neodpovídá úplně. Věštba mluví pouze o otcovraždě a krvesmilném sňatku. Dojde však ještě nadto k něčemu jinému. Oidipus získává zdánlivě cizí trůn, nevěda, že je to trůn po jeho otci. Žení se s matkou a trůn dostává v důsledku této ženitby. Jinými slovy, věštba se netýká budoucího královského důstojenství ani způsobu, jakým hrdina dobude trůnu. Kdybychom vycházeli z předpokladu, že se věštba dá odvodit z rozuzlení, musela by vyhlížet následovně: 1. Oidipus zabije krále a zaujme jeho trůn; 2. ten král je jeho otec; 3. trůn obdrží z rukou ženy, královny vdovy; 4. a jako přirozený důsledek toho všeho ta žena je Oidipova matka.

Taková formulace vychází z předpokladu, že prvotní není zabití otce, ale zabití *krále*, ať už je to kdokoli. Takový předpoklad nám umožňuje vyslovit hypotézu, že syžet vznikl z historicky existujících forem zápasu o vládu, lépe řečeno ze srážky dvou forem následnictví vlády. Oidipus je bytostně královský syžet, právě jako pravá kouzelná pohádka: končí získáním královské vlády. Sestup níž, do měšťanského prostředí, probíhá později v Evropě – ve středověku, v legendě o Jidášovi, o kupeckém synu aj. V Evropě si královskou formu syžetu uchoval pouze Gregorius, a to díky tomu, že hrdina se nakonec stane *papežem*, což se dá znamenitě

<sup>8</sup> V. N. Dobrovoľskij (ed.), *Smolenskij etnografičeskij sbornik* 1, Sankt Peterburg 1891, str. 270.

spojit s jeho královským původem, zatímco z demokratického Ondřeje Krétského je prstonárodní svatý. Alban a Pavel z Caesareje jsou vždy královského původu.

To vše nás vede k analýze okamžiku hrdinova *získání královské hodnosti*, k jeho konfrontaci s reálně existujícími formami tohoto získání a k pátrání, kdy a jak se tu mohla objevit věštba. Poněvadž věštba předznamenává závěr, může její analýza do jisté míry osvětlit motiv otcovraždy. Obsahem věštby se musíme zabývat dřív než samým faktem věštění. Věštba mluví o zabití otce (krále) synem (následníkem). Následnictví od otce k synovi je pozdější forma předání vlády. Nebylo to vždycky tak, že by vláda přecházela v mužské linii od otce k synovi. Vláda se předávala od krále k jeho zeti, tj. k manželu dcery, tj. předávala se prostřednictvím ženy, prostřednictvím sňatku. Frazer o této formě říká:

„Dalo by se říci, že některé árijské kmeny považovaly na určitém stupni společenského vývoje ženy, a nikoliv muže za ony tepny, jimiž proudí královská krev, a udělovaly království v každé následné generaci muži z jiné rodiny a často i z jiné země, který si vzal za ženu jednu z princezen a vládl lidu své ženy. Obvyklý typ lidové pohádky, který líčí, jak dobrodruh přicházející do cizí země získá ruku královské dcery a spolu s ní polovinu nebo celé království, může být docela dobře reminiscencí na skutečný obyčej.“<sup>9</sup>

Frazer zde mluví o půlce království. Ale půlka království, to je pohádkové zmírnění ranějších a původnějších forem, které existovaly jak ve skutečnosti, tak i ve folkloru. Hrdina zabije krále a získává celé království, což byla okolnost folklorem zřetelně oslabená: starý král zůstává naživu a o své království se dělí.

Vraždou krále spáchanou jeho následníkem se Frazer podrobně zabývá. Král je odstraněn dříve, než by došlo k jeho přirozené smrti. Vražda krále je ústředním motivem celé jeho *Zlaté ratolesti*. Na tomto místě není nutné procházet celým komplexem tohoto složitého jevu. Pro nás je důležitý jen jeden z případů takového zabití ve folkloru, a to zabití krále jeho budoucím zetěm.

Frazer zjišťuje termíny, ve kterých král mohl být vyměněn a zabit. Tyto termíny jsou různé, pohádka však ukazuje naprosto jasně (a toho si Frazer nevšiml), že k výměně může dojít, *když králova dcera dospěla věku vhodného k manželství*. Její ženich je králův smrtelný nepřítel, její ženich je následník, on je tím, kdo krále zabije.

Proč se zabíjel král? To je historicko-etnografická otázka. Lze předpokládat (a vyplývá to z Frazerova materiálu), že náčelníka, prostředníka mezi lidmi a bohy, nebylo možné nechat dojít do fyzické slabosti

<sup>9</sup> J. G. Frazer, *Zlatá ratolest*, Praha 1977, str. 167.

a stáří, protože na něm záviseli nejen lidé, ale i slunce, dobytek a úroda. Král vládne silou své magické energie. Úpadek fyzických sil byl znakem úpadku sil magických, a to pro národ znamenalo největší útrapy a neschopnost se to dopustit.

Příklady toho, že krále zabije jeho zeť, nejsou ve folkloru tak vzácné, ačkoli se vražda přirozeně nahradila kompromisem; při něm nový král za života starého krále získá jeho dceru a půl království, a celé království dostane po tchánově přirozené smrti.<sup>10</sup>

Ve všech těchto případech syn tu ještě není. Předmětem odrazu je ona historická epocha, kdy následnictví přecházelo k zeti. Nepřátelství k synovi má tedy za předchůdce nepřátelství k budoucímu zeti, a zároveň s tím někdy i nepřátelství k dceři. Prastará povaha motivu nepřátelství k zeti je prokázána jeho přítomností v amerických mýtech, zatímco po nepřátelství k synovi tu ještě není stopy. „Ó, Tlaik je člověk velice krutý. On zabíjí všechny ženichy své dcery.“ Nebo: „Přišel, aby ses oženil s mou dcerou?“ – „Ano, proto jsem přišel.“ Tehdy ho náčelník přiměl, aby se vedle něho posadil, a pak ho spálil.<sup>11</sup> Na jiném místě stařena (obdoba naší čarodějnice) hrdinovi říká: „Náčelník slibuje svou dceru těm, kdo ho přijdou navštívit. A pak je přiměje udělat něco, co je zahubí.“<sup>12</sup>

Zdaleka to nejsou ojedinělé případy, my však je nemusíme uvádět v úplnosti, pro nás stačí prokázat přítomnost tohoto motivu u totemistických amerických národů s tím, že nenávisť k synovi tam zároveň přítomna není. Bylo by možno namítnout, že motiv nepřátelství k zeti a motiv nepřátelství k synovi jsou záležitosti naprosto různorodé, navzájem nesrovnatelné, že v historii ani ve folkloru nejsou navzájem příbuzné. Tato příbuznost je však prokázána tím, že nepřátelství k budoucímu zeti je součástí téhož pohádkového kánonu, téhož kompozičního systému, jako nepřátelství k synovi. Strach z budoucího zetě vede k ukládání těžkých úkolů, které mají zetě zprovodit ze světa, ale které vedou k tomu, že zeť nahrazuje tchána na trůně, což je motiv známý až do pohádky současné. Historická příbuznost těchto motivů je pak prokázána tím, že u primitivnějších amerických národů se vyskytuje motiv strachu před zetěm, a u pokročilejších národů Zulu motiv strachu před synem v rámci jednoho a téhož kompozičního systému.

<sup>10</sup> Zabítí krále: I. A. Chudjakov, *Velikorusskije skazki* 1–3 Moskva 1860–62, č. 83; *Narodnyje russkije skazki A. N. Afanasjeva v trech tomach*, Moskva 1957, (dále cit. jako Afanasjev) č. 212, 216; D. K. Zelenin, *Velikorusskije skazki Vjatskoj gubernii*, Sankt Peterburg 1915, č. 105; Smirnov, c. d. 4, č. 30 aj.

<sup>11</sup> F. Boas, *Indianische Sagen von der nordpazifischen Küste Amerikas*, Berlin 1895, č. 65 a 118.

<sup>12</sup> A. L. Kroeber, *Gros Ventre Myths and Tales*, Anthropological Papers of the American Museum of the Anthropological History 1, New York 1907, str. 88.

V zulské pohádce čteme: „Byl jednou jeden náčelník. Stal se otcem mnoha synů. Ale rád proto nebyl, a říkával, že až jednou synové dorostou, dopadne to tak, že mu seberou vládu.“<sup>13</sup> Otec náčelník posílá syna pryč, protože se bojí, že ho syn zbaví vlády. Ten projde lesní zvířecí výchovou, získává nezranitelnost, vrací se a zabíjí otce.

Naprosto totéž, jen v pozatmělejší podobě, máme v malgašské pohádce, kde syžet už přešel od náčelníků a budoucích králů do prostředí obyčejných lidí. „Pak se domluvili, že bude-li to syn, hodí své dítě do jezera, protože se báli, že až vyroste a bude velký, tak jim uškodí.“<sup>14</sup>

Co způsobilo tento přesun, přesun od strachu ze zetě k strachu ze syna? Způsobil ji přesun ve formách vlády: místo následníka zetě se objevil následník syn. Právě taková forma následnictví vznikla u kmenů Zulu, a právě na této úrovni musel vzniknout motiv strachu před synem a spolu s ním motiv otcovraždy. „Téma vyhnané ženy s dětmi nebo dětí vyhnaných svým otcem náčelníkem je velice rozšířené,“ píše Snegirev (str. 22).

Srovnání obou forem následnictví (k zeti a k synovi) však odhaluje jeden podstatný rozdíl. Následnictví k zeti je *konfliktní* forma následnictví, tchán je zabíjen. Následnictví k synovi jako takové není konfliktní forma, otec král se z narození syna raduje. Pro toto stadium společenského vývoje je charakteristická radost ze synova narození; touha po synovi je také motiv ve folkloru mimořádně rozšířený, řadí se k němu i motiv modliteb o narození syna u bezdětných rodičů, „aby jim byl za života útěchou, po smrti náhradou.“

Nepřátelství mezi otcem a synem historicky také existovalo, následníci zabíjeli své otce až do 19. století, ale odtud syžet nepochází. Nové společenské vztahy nevytvářejí nový syžet, nýbrž *přenášejí starý konflikt na nové vztahy*: syn následník, když vystřídal následníka zetě, přebírá úlohu nepřátelství k otcovi a jeho zabití. Tak vzniká ve folkloru motiv otcovraždy.

Tím se však do jisté míry osvětluje jen jedna stránka věštby, totiž její obsah; sám fakt věštby zůstává nevysvětlen. Konfrontace různých věsteb demonstruje pozoruhodnou zákonitost. Orákula, předpovědi a věštby se vůbec nevyskytují v případech, kdy vláda přechází od krále k jeho zeti, když je budoucí zeť dopředu neznámý, když pochází z jiného rodu, když je rodem cizinec.

V nesmírné většině případů to v pohádce probíhá právě takto, přičemž pohádka tu odráží situaci, jak kdysi historicky skutečně existovala; odráží i zabití budoucího tchána, a to bez jakýchkoli proroctví. Takový

<sup>13</sup> I. L. Snegirev, *Skazki zulu*, Moskva–Leningrad 1937, str. 56.

<sup>14</sup> G. Ferrand, *Contes populaires malgaches*, Paris 1893, str. 93.

průběh událostí, v němž král bude zabit a nahrazen zetěm, byl obecně známý; král si byl vědom, že ho nevyhnutelně jednou zabijí, a nezřídka sám páchal sebevraždu. Kdybychom však danou situaci měli vyslovit v poselství věštiny, předpověď by zněla takto: „Králi, objeví se u tebe muž cizího rodu, který se ožení s tvou dcerou, tebe zabije a usedne na tvůj trůn.“ Ale takové věštby zpravidla neexistují, vyskytují se jen jako výjimka. Tyto výjimky nicméně svědčí o tom, že předložená konstrukce věštby není vykonstruovaná fikce, že se přirozenosti věcí nevyvíká. Tak bylo předpověděno králi Oinomaovi, že umře, jestliže se jeho dcera Hippodamie provdá.

Vidíme tedy, že při následnické linii od tchána k zeti se věštba prakticky ještě nevyskytuje.

Věštba však chybí dokonce ještě i v raných stadiích motivu otcovraždy. Není například v zulské pohádce. Syn je poslán pryč nikoli kvůli věštbě, ale protože se ho otec bojí. Ale strach ze syna v patriarchální epoše se stává nepochopitelný, tady si přece naopak přejí mít syna, a tak je strach motivován *rozuzlením*, *závěrem* příběhu. Věštba vznikla a nahradila bezprostředně pociťovaný strach před synem v období, kdy se otcovská vláda nejen upevnila, ale stala se jedním ze základů občanského a státního života. Hrdina této epochy a státního zřízení už nemůže sám pojmout záměr, že zabije svého otce; teď už by to nebyl hrdina, nýbrž zločinec. Do syžetu pronikají – ne hned a ne bezpodmínečně – různé opravy. Tak vědomá vražda se nahrazuje nevědomou, záměrná vražda z vlastní vůle je vystřídána vraždou z vůle bohů – ano, vždyť nyní se objevili i bohové.

Africký text národa Zulů jasně demonstrovuje, že vědomé zabití tu bylo před zabitím nevědomým.

Věštba je národům ve stadiu před státní organizací zcela cizí. Věštba se objevuje spolu s patriarchální státností. Syn si už nemůže přát, aby zabil otce. Naopak otec, který má vládu úplně v rukou, může se svým synem zacházet zcela podle vlastního uznání. Oidipus, který zabil otce, je zločinec, byť mimovolný. Naopak zločin Láiiův, který se přece snažil zabít syna, se nikdy nebere jako zločin. Naprosto jiný obraz nacházíme v ranějších formách, kdy tu ještě není stát a otcovská moc se teprve rodí. Zde otec usilující zabít svého syna je zločinec. A naopak syn zabíjející svého otce není zločincem ani trpítelem, ale národním hrdinou (Zulu).

Všechna tato fakta nevysvětlují jen obsah proroctví. Vysvětlují také, proč se v proroctví nevyskytuje nic o získání otcova trůnu, o svolání králem: v prohlášení syna za krále nebylo nic nepřirozeného, co by potřebovalo být motivováno prostřednictvím výroku orákula; motivaci potřebovala pouze otcovražda.

Tím se vysvětluje, že věštba nikdy nemluví o zabití tchána, ale jen o zabití otce nebo osoby otci co do významu ekvivalentní. Akrisiovi, králi

v Argu, bylo předpověděno, že ho zabije jeho vnuk, syn dcery Danae, který bude jeho následníkem na trůně. Tento vnuk byl Perseus. Dceřin syn tu zřejmě vystřídal dceřina manžela, a je-li tu vnuk, je tu i věštba. Médský král Astyagos má sen, který mu předpovídá nebezpečí ze strany potomků jeho dcery. Jde o příštího perského krále Kýra, který má být po narození zabit, ale je zachráněn, v ústraní vychován a pak vzbouří k povstání Persii a svého děda připraví o království (Hérodotos 1, 107–128). Zde je příznačná hrdinská povaha dobytí vlády, zabití dědečka ještě neznamena žádný hřích. Charakteristická je také vytrvalost, s níž vláda ještě nepřechází na syna, ale na vnuka, *dceřina* syna. Zprostředkujícím článkem při následnictví trůnu je tu stále ještě dcera. Ve ztracené Sofoklově tragédii *Potomci Aleovi* obdržel Aleos, král arkádské Tegeje, v Delfách věštbu, že jeho synové zahynou rukou syna jeho dcery Augé, pokud se jí nějaký syn narodí. Je to Télefos: pobíjí své strýce, kteří v této tragédii zastupují otce, protože jeho otec je Héraklés. Tyto případy vysvětlují motiv strachu z dcery, vyhnané spolu se svým synkem. Peliovi bylo předpověděno, že se vzdá království ve prospěch muže s jedním sandálem. V tomto hrdinovi poznává svého synovce, bratrova syna Iásóna. Převzetí vlády tu už probíhá v mužské linii. Nakonec se do událostí zapojí i syn. Dódónská věštírna předpověděla Odysseovi, že mu hrozí smrt od jeho syna. Drží proto Télemacha opodál, ale umírá rukou Télegona, kterého ze spojení s Odysseem porodila Kirké. V Aischylovi bylo předpověděno dokonce i samému Diovi, že ho vlády zbaví syn, jehož mu porodí bohyně Thetis. Toto tajemství o Diovi zná jenom Prométheus, a Diovi je neprozradí.

A konečně smrt synovou rukou očekává i Láia, jak pravila věštba, a spolu s ní od téhož syna i ztráta trůnu, nepředpověděná nikým. V Řecku z toho vzniká tragédie mimovolné otcovraždy, provinění pro Řeka nejstrašnějšího. Sama věštba není motivována ničím. Motivuje ji běh dějin.

4. *Sňatek rodičů*. Jak jsme ukázali, v novodobém folkloru oidipovský syžet zdaleka ne vždy začíná věštbou: na jeho počátku často stojí krvesmilné spojení hrdinových rodičů.

Analýza tohoto motivu nás přivede ke stejným závěrům, k jakým jsme dospěli rozбором věštby: také zde jde o přenos nových elementů na elementy staré. Začátek krvesmilným spojením je příznačný pro legendu o Gregorioví, Albanovi a Ondřejovi Krétském a je zcela cizí syžetu o Oidipovi, třebaže starověku tak zcela cizí nebyl. Ve středověkých textech to zpravidla vypadá tak, že otec je ponoukán nečistou vášní. Zpravidla, ne však vždycky. Je nám známo, že prvotním smrtelným nepřitelem krále je jeho zeť. Jestliže král sám pojme za ženu svou dceru, vyhne se tomuto nebezpečí, uchová trůn pro sebe a svůj rod. V latinském textu

ze 13. století se to přímo říká: nec volebat ex filia suscipere generum, nechťel skrze dceru obdržet zetě.<sup>15</sup> Odmítá všechny její ženichy včetně vznešených knížat, hodných její ruky, a žení se s ní sám.

Motiv otce, který si přeje vstoupit v manželství s vlastní dcerou, je v pohádce znám nejen v rámci daného syžetu, ale je příznačný i pro pohádku Sviní kožíšek.<sup>16</sup> Ale i zde otec jen zřídka jedná z vlastní iniciativy: nepřímou plní poslední vůli své zemřelé ženy, královny. Ta mu totiž před smrtí nakázala, aby se oženil jen s takovou ženou, které padne její prsten.<sup>17</sup> Král se vydá na bludnou pouť světem, a nakonec pozná, že prsten padne jenom jeho dceři. A tak se rozhodne, že se ožení s ní. Tedy ani zde nejde o zločinnou vášeň. K obdobné situaci může dojít, když po smrti krále i královny zbudou bratr a sestra, jejich děti. Povšimněme si, že pohádková královská dcera zpravidla bratra nemá. Příčina je v tom, že osobou zprostředkující následnictví trůnu je ona, bez ohledu na to, zda bratra má nebo ne. Bratr nevystupuje ve folkloru, pokud nedostane úlohu v historickém dění. Ale nadchází nová epocha: následníkem je teď syn, ne už dcera, a královská dcera dostává bratra. Z tohoto protikladu mezi dcerou následnicí a synem následníkem se lidové vědomí dostane velice jednoduše: uspořádá sňatek bratra a sestry. Za těchto okolností je královská dcera osobou zprostředkující následnictví a zeť je následníkem, takže se zachovává starý pořádek, ale také syn je následníkem svého otce, takže je zaveden i pořádek nový.

Takže i v tomto případě jde o přenos nového na staré.

Ještě zřetelněji se to odhaluje ve starosrbšském a obdobném starobulharském textu. Po otcově smrti zůstanou bratr a sestra. Sestře posílají svatební nabídky, chtějí si ji vzít za ženu a s ní půlku království. Jiný král si žádá „bratra za zetě“ a také půlku království. V tom všem snadno rozeznáme starý následnický řád v pohádkové interpretaci. Tento řád se nedá smířit s novým řádem: na obzoru dějin vystupuje králův syn a bratr královny dcery jako historický následník. Bratr a sestra si zoufají. Království jejich otce se rozpadá. „Porozprávěli bratr a sestra a řekli: co naděláme?... a domluvili se, i vzal si bratr sestru za ženu a držel celé království otce svého.“<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Haupt, *Historia Albani martyris aus einer römischen Handschrift*, Monatsberichte der königlichen preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1860, str. 245–255.

<sup>16</sup> N. P. Andrejev, *Ukazatel skazočnych motivov po sisteme Aarne*, 1929, č. 510 B; Aarne–Thompson dtto; J. Bolte und J. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 1–5, Leipzig 1913–1932, 2, str. 65.

<sup>17</sup> Chudjakov, c. d., č. 54; Smirnov, c. d., č. 252 aj.

<sup>18</sup> S. Novaković, *Die Oedipus-Sage in der südslavischen Volksdichtung*, Archiv für slavische Philologie 11, 1888, str. 324; V. Lamanskij, *Neporešennyj vopros*, Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija 1896, červenec, str. 112.

Původně jsou tedy v základě krvesmilného svazku hrdinových rodičů státní a dynastické zájmy. Je doufám dostatečně jasné, že nic takového se nikdy nedělo, že to jsou výlučně jevy myšlenkového řádu, folklorní odrazy probíhající proměny. Motiv sňatku bratra a sestry také nacházíme v pohádce, která k danému syžetu nepatří, a opět jsou iniciátory takového sňatku rodiče: „Byl jednou jeden car a carevna, a ti měli syna a dceru. I oni synovi nakázali, aby se, až umřou, oženil se svou sestrou.“<sup>19</sup>

Jakkoli je svůdná perspektiva pochopení takových sňatků jako stop krvesmilné rodiny, nemáme pro tento postup ani ten nejmenší důvod. Náš syžet, tj. motiv krvesmilného sňatku po smrti rodičů nebo jednoho z manželů, patří do naprosto jiné roviny. Je to myšlenkový odraz protikladu mezi dvěma formami následnictví. Dokonce ještě poté, co byl celý syžet přenesen do měšťanského prostředí, prosvítá stará osnova. Tak je to s bohatou rodinou v italské pohádce. Otec umírá nezanechav poslední vůli. Matka před smrtí říká synovi a dceři: „Všechny ty peníze, všechno to zboží – nikdy se jich nesmíte zbavit.“ Syn řekl: „Nebojte se, máti, bude tak, jak jste si přála.“ Matka umřela, zůstali bratr a sestra. Rostli, bratr zatoužil po ženě, sestra po manželu. Ale matčina závěť požadovala, aby se ničeho nedotýkali, ani zlata, ani stříbra, ani peněz. Nakonec bratr nabízí sestře sňatek.<sup>20</sup> Místo královské rodiny nastoupili bohatí měšťané, a jako tam krvesmilný sňatek vede k zachování královské moci, zde je zaměřen k záchraně bohatství. A kde duchovní novela pojímá motiv jako příklad hříšného pádu a novela literární jako ložnicovou historku, prostoduchá pohádka zachovává motiv v jeho původní čistotě. Je také příznačné, že krvesmilný sňatek rodičů přichází *po smrti*, ať už kohokoli. Otec nutí dceru k sňatku po smrti manželky, bratr sestru po smrti otce, matka syna po smrti manžela: tedy v okamžiku, kdy dozněla kritická situace v otázce následnictví trůnu.

5. *Odstranění (oddálení) dítěte*. Aby se vyhnul splnění věštby, Láios podle Iokastiných slov učiní toto:

*a děcku sotva minuly tři dny,  
když je dal na kotnících zohavit  
a pohodit kams do neschůdných hor.*

Láios zde jedná tak, jak ve folkloru i v mýtech zacházejí rodiče se svými dětmi velice často. Sofoklés se odlišuje od lidového podání jedině tím, že si vybral méně častou formu, pohození v horách, nikoli obvyklejší vy-

<sup>19</sup> Afanasjev, č. 294; srv. též tamt. č. 114, 290, 291 a poznámky ve vyd. 1936–1940.

<sup>20</sup> J. Finamore, *Novelle popolari abruzzesi (seconda serie)*, Archivio per lo studio delle tradizioni popolari 5, Palermo 1886, str. 95.

puštění na moře, a také tím, že se dokázal vyhnout běžné nedůslednosti nebo rozpornosti daného motivu, která záležela v tom, že dítě určené smrti se vykonavatelé rozsudku zároveň nějak snaží před smrtí chránit (např. sud, v němž je dítě vypuštěno na moře, je proti potopení pečlivě vysmolen atd.). Tento vnitřní rozpor je pro nás záležitostí krajně zajímavou. Věda už jej zaznamenala, ale nevysvětlila. Tak Diederichs se podivuje, proč v ruské verzi podání o Jidášovi přidávají do lodičky s dítětem cedulku s jeho jménem. Podle něho je to velice podivné, „když přece vypuštění na vodu má za cíl zprovodit ubohé dítě ze světa.“<sup>21</sup>

Bedlivé prozkoumání motivu vcelku však ukazuje, že takový cíl zde právě přítomen není. Na první pohled se, pravda, zdá, že v pohádce otec, když se seznámil s věštbou, chce dítě zahubit, „utratiť“. Proto dá vyrobit speciální „skříň“, truhličku, aby tam nezatékalo, „do truhličky vložili peníze, v ní udělali postýlku, a tam položili chlapečka.“<sup>22</sup> V tomto textu je zřetelný kompromisní ráz tohoto zabití. Také v jiných případech dávají do skříňky peníze. Vzniká dojem, že dítě není vypravováno na smrt, ale na dalekou cestu, přičemž se dělá všechno možné, aby přežilo a bylo zdárně vychováno. Někdy se tento rozpor obchází rozdělením rolí: otec nařizuje, aby bylo dítě zabito, a matka nebo porodní bába, jíž byl ohavný čin svěřen, ho zachraňuje a všemožně zabezpečuje zachování jeho života. „Nařídili bábě, aby dítě podržela, položila do koše a pustila po řece, ale bába se nad ním slitovala a dala na ně tabulku s nápisem: Z města toho a toho dítě puštěno po řece.“<sup>23</sup> Zde se rozpor objevuje už v matčině rozkazu: když už se má dítě podržnout, nač ještě příkaz položit ho do košíku? Porodní bába tu postupuje s čistě folklorní racionalitou: „řízla ho jen tak trošičku“ okolo krčku, tj. poznává dítě značkou smrti, simuluje useknutí hlavy, a tím obnažuje veškerý význam daného motivu: dítě se znamená *znakem* smrti, ale smrt opravdová se mu nepůsobí. Máme tu tedy vypravení dítěte na dalekou cestu a na vychování se znamením smrti, máme tu smrt, která není smrtí, zdánlivou smrt. Tento případ odhaluje i význam probodených nohou. Je to opět deformovaný znak smrti. Ruská pohádka je tu archaičtější a důslednější. Nedává jen znak useknuté hlavičky; častěji se setkáváme se simulací rozpáraného bříska. Když uslyšeli věštbu, rodiče „ho umyli, oblékli, a podle vlastního uvážení mu pořezali bříska, vzali prkýnko, obložili peřinkami a spustili na řeku: Nech ho na pokoji, ať si plyne, kudy umí.“<sup>24</sup>

<sup>21</sup> V. Diederichs, *Russische Verwandte der Legende von Gregor auf dem Stein und der Sage von Judas Ischariot*, *Russische Revue* 17, 1880, str. 122.

<sup>22</sup> A. Oniščuk, *Materijali po gucuľskoj demonologij*, *Materijali po ukrajnskoj etnologij* 11, č. 2, 1909, str. 12–15.

<sup>23</sup> Dobrovoľskij, c. d., str. 269.

<sup>24</sup> Smirnov, c. d., č. 186.

Rozpor mezi pořezaným břískem, které musí způsobit dítěti smrt, a peřinkami jako znaky rodičovské něhy a péče o zachování života nepříjde vypravěči vůbec na mysl.

Jakkoli jsou znaky smrti na území SSSR rozšířeny nejvíce, naprosto to není typicky ruská záležitost. Tak v kyperské pohádce matka zasazuje dítěti do hrudi několik bodnutí dýkou a zatluče ho do truhličky, kterou spouští na moře.<sup>25</sup>

Nelze tedy souhlasit s C. Robertem<sup>26</sup>, podle něhož probodené nohy jsou vymyšleny speciálně na to, aby vedly k odhalení původu hrdinova.

V odeslání dítěte na zdánlivou smrt a v jeho výchově někde daleko od rodičů lze snadno rozeznat stopy obřadu zasvěcení. Vyličení výchovy dítěte to ukáže jasněji. Tady zatím stačí konstatování, že znaky učiněné na těle dítěte jsou znaky smrti. Z hlediska poetiky jsou to poznávací znamení, podle nichž bude dítě později poznáno. Z tohoto hlediska je lhostejné, bude-li to jizva, prsten nebo zrzavé vlasy, jehlice, medailonek na krku, nebo konečně probodené nohy. Mimochodem, značka právě na nohou se vyskytuje v ukrajinském folkloru: „Vzali a otiskli pečet na pravé stehno, a udělali skříňku a do té ho zatloukli, a zapečetili skříňku a Jidáše ve skříňce hodili do vody.“<sup>27</sup> Ale tento poznávací znak je prvotně znakem smrti, přenesený z rozřezaného břicha, uříznuté hlavy nebo hrudi probodené dýkou na probodené nohy.

Nemůžeme tu uvést srovnávací výzkum motivu spuštění na vodu z materiálu v celé šíři. Tento výzkum v měřítku světového folkloru demonstruje zřejmou zákonitost: po vodě se pouštějí budoucí představitelé svých národů. Tak začíná cesta Mojžíšova, tak vykračuje do života perský král Kýros, jako dítě hozený do Tigridu; týž začátek patří i k životu babylónského krále Sargona I, tak vstupuje na cestu vůdce, krále a poloboha Oidipus anebo podle křesťanské legendy budoucí papež Gregorius, svatý Ondřej aj.

Vyprávění, že matka poslala dítě pryč, se objevují i ve vztahu k Šalamounovi. Ten se ohlašuje už z útroh, přičemž obviňuje matku z milostných pletek. U Mongolů se daleká cesta v dětství přičítá Čingischánovi;<sup>28</sup> podle kirgizské pověsti byl hozen do vody nikoli sám Čingischán, ale matka, která ho měla pod srdcem.

<sup>25</sup> F. Liebrecht, *Kyprische Märchen*, *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 2, 1, Leipzig 1870, str. 351.

<sup>26</sup> C. Robert, *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum* 1 a 2, Berlin 1915.

<sup>27</sup> V. Hnatuk, *Galicko-ruski narodni legendi* 2, *Etnografičnij zbirnik* 13, Lvov 1902, str. 236.

<sup>28</sup> G. N. Potanin, *Očerki severo-zapadnoj Mongolii* 4, Sankt Peterburg 1883, str. 802; srv. též str. 822 (Bulga-Hara).

Pro nás je zvlášť zajímavý případ krále Sargona. V klínopisném zápisu vypočítává všechny své hrdinské činy, všechny stavby a tažení, historii svého panování však začíná okamžikem, kdy ho matka dala do rákosového koše, obložila hlínou a pustila po řece. Je to stejný důkaz jeho velikosti jako stavby a tažení. Prokazuje to náležitost a sakrální oprávněnost jeho královské vlády.<sup>29</sup>

Projít skrze vody, to není jen počátek královské cesty, to je *podmínka* dosažení královské hodnosti. Znamení prořezaného břicha, useknuté hlavy nebo probodené hrudi ukazuje, oč tu běží. Králem může být jen ten, kdo prošel tímto obřadem a mohl ukázat znaky smrti, tetování, cejch, které se později změnilo v poznávací znamení.

Studium tohoto motivu podle podstaty jeho významu a v celé šíři materiálu je tu nemožné. Přesto musíme dodat, že motiv přemístění v sudu nebo lodičce pochází od motivu přemístění v rybě. V amerických pověstech se mládenec přemísťuje v břicho ryby, která ho spolkla. Prořeže si cestu ven. Přejít od ryby k lodičce a soudku, od prořezávání se z ryby až po vytloukání dna sudu lze ukázat na materiálu velice přesně. Musíme tu pouze zaznamenat, že v historické perspektivě je tento motiv odvozen od pohlcení rybou. S rybím pohlcením se ještě shledáme, až budeme probírat závěrečnou fázi syžetu.

Veškerý tento materiál vede k závěru, že spuštěním na vodu se znakem smrti vstupuje Oidipus na kanonickou folklorní cestu představitele národa. Jestli však je tomu tak, padá Robertova koncepce, podle níž je Oidipus spuštěn na vodu jako bůh roku (Jahresgott). Pro důkaz se tento badatel odvolává na Aischyla, kde je dítě pohozeno *v zimě*.<sup>30</sup> Studium motivu ve folklorním osvětlení ukazuje, že je to mínění nesprávné. Záleží právě na přípravě cesty národního vůdce, což ukazuje následující motiv jeho výchovy.

6. *Výchova dítěte*. Studium motivu spuštění na vodu umožňuje načrtnout hypotézu o jeho původu a prvotním významu. Studium motivu výchovy tento předpoklad potvrzuje.

Rozhodující význam tu má materiál, který je z hlediska stadiální teorie nejstarší, jmenovitě materiál africký. Hrdina Sikulumi, stejně jako jeho evropský kolega, je otcem určen k smrti, poněvadž se otec bojí, že syn zahubí jeho. Ale stejně jako evropští hrdinové je Sikulumi zachráněn matkou nebo starou ženou. „Stalo se, jednou zplodil druhého syna. Jeho matka ho pod paží přinesla stařenám. Obdarovala je a úpěnlivě prosila, aby ho nezabíjely, ale odnesly k bratru jeho matky, protože to byl syn,

jehož velice milovala... A ony ho odnesly k bratrovi chlapcovy matky a tam mu našly zaopatření.“<sup>31</sup>

V této pohádce probíhá odesílání chlapce dvakrát. Poprvé se brzy vrací, ale otec ho vyhání znovu. Přitom „nařídil, aby ho poslali pryč, a zašli s ním dál, do velikého lesa. Protože bylo známo, že tam v tom lese žije takové mnohohlavé zvíře, o kterém se říkalo, že žere lidi.“

Obřad spočíval v mimickém polknutí jinocha totemovým zvířetem a jeho opětném vyvrhnutí. Fikce takového polknutí se přijímala jako smrt, návrat jako vzkříšení k novému životu. Sepětí s totemovým zvířetem dávalo zasvěcenému magické schopnosti, činilo z něho člena rodového společenství a opravňovalo k vstupu do manželství. U Zulů, afrického pasteveckého a zemědělského národa, se už obřad nerealizoval, zůstaly jen jeho relikty v mýtu o kmenovém hrdinovi Sikulumim. K sežráním takovým zvířetem je v posledním citátu hrdina poslán.

Zvíře už chlapce nepolyká, jak je tomu v amerických mýtech. Dochází k něčemu jinému: hoch sedí, zvíře se vynořuje z vody. „To zvíře tam bylo pánem všeho. Vzalo toho mladíka, nezabilo ho, vzalo ho a krmilo, dokud se nevzpamatoval. A stalo se, když se vzpamatoval a nic už nepotřeboval, že měl početný kmen..., protože ta nestvůra vládla vším, i potravou, i lidmi, a on zatoužil jít ke svému otci. Šel s velkým kmenem, a on byl jeho vůdce...“

Zde zvíře krmí a vychovává chlapce, činí z něho vůdce, dokonce mu dává kmen, a odtud se hoch vydává zabít svého královského otce. Není to řečeno přímo, ale z dalšího průběhu událostí je patrné, že chlapec získal od zvířete kouzelné vlastnosti, sílu a nezranitelnost.

Tento text, pro nás nejdůležitější, ukazuje, že hrdina, určený a poslaný k sežráním zvířetem, se dostává do situace, která je nám známa jako iniciační obřad. Posílají ho ke zvířeti, a on se vrací od zvířete nejen celý a bez úhony, ale také jako král. Teď jsou srozumitelné i znaky smrti, jimiž je poznamenáno tělo dítěte, chápeme jeho odsouzení k smrti, která není smrtí, dají se vysvětlit i nápisy vložené do košíku a obsahující výzvu, aby se chlapci dostalo výchovy. Právě na vychování je chlapec poslán.

To je nejstarší, v evropském folkloru nezachovaná forma výchovy.

Jestliže však z našeho syžetu vypadl prales, *zvíře* úplně a naráz nezmiželo. Hoch už sice zvíře nevychovává, ale lesní zvířata ho krmí: kojí pohozeného a na smrt odsouzeného chlapce svým mlékem. Klinger právem píše: „Existuje nepřehledné množství starých vyprávění, která mluví o dětech ponechaných v pustině a živých zvířaty; výběr příslušných míst, který sestavili Usener a Bauer, má daleko do úplnosti.“<sup>32</sup> Zde po-

<sup>29</sup> H. Gressmann, *Altorientalische Texte und Bilder zum alten Testamente*, Tübingen 1909, str. 89.

<sup>30</sup> C. Robert, *Die griechische Heldensage* 3, odd. 1, Berlin 1921, str. 885–6.

<sup>31</sup> Snegirev, c. d. str., 56–7.

<sup>32</sup> W. Klinger, *Skazočnyje motivy v Istorii Gerodota*, Kijev 1903, str. 38.



stačí poukázat aspoň na Romula a Réma, které odkojila vlčice, a na cyklus pověstí o Kýrovi.

Vyživování mlékem divé zvěře představuje jakousi druhou etapu, druhou fázi ve vývoji tohoto motivu. Z tohoto hlediska je Oidipus formou ještě pozdější. V dalším vstupuje na scénu žena: dítě je svěřeno kojné, čili živí ho žena, která sama právě porodila dítě. Přejícné formy od zvířete k ženě se dají sledovat jak v dávných podáních, tak v novodobém folkloru. Zajímavou přechodnou formu od zvířete k ženě nacházíme v Hérodově verzi pověstí o Kýrovi. Žena pastýře, který se chlapce ujme, se médsky jmenuje Spako a řecky Kyno, to jest pes: hoch tedy vyživuje žena se zvířecím jménem psa, přičemž pes je u Médů zvíře posvátné.

Na druhé straně jsou stopy takového přechodu i v novodobém folkloru. Tak v knížce lidového čtení o Jenověě je matka vyhnána spolu se synem. Hladem ztrácí mléko, objevuje se laň a dítě kojí.

Dostáváme tedy gradující řadu: vychování zvířetem, vyživování mlékem lesních nebo jiných zvířat, výživa mlékem ženy se zvířecím jménem nebo ženou a zvířetem zároveň.

Než budeme vývoj tohoto motivu sledovat dál, musíme se zastavit ještě u jednoho detailu pověstí o Kýrovi. Chlapce zde vychovává žena pastýřova, tj. objevuje se jisté sociální prostředí, a otázku tohoto prostředí musíme řešit dříve, než se budeme zabývat vývojem postavy pečovatele.

Pastýři tu nejsou náhodou. Ve starověkých pověstech nejčastěji figurují pastýři, což je v evropském folkloru neznámé.<sup>33</sup> Už zuluský Sikulumí ve svém prvním vyhnanství pase dobytek. Zulu jsou pastevecký lid, a právě oni překročili totemistické rodové zřízení, které je vlastní lovcům, a přecházejí k vytvoření stálé státní moci s následnictvím od otce k synovi, což je stadium, na němž vznikl celý zkoumaný syžet. Archaické formy znají jako vychovatele výlučně pastevece. Tak u pastevců je vychováván Kýros. Týž systém však vytváří třídní diferenciaci, demokratického náčelníka nahrazuje *král*. A tak, poněvadž každý motiv výchovy je koncipován tak, aby byl vychován budoucí král, také v úloze vychovatele se objevuje král a královská rodina; pastýř však přitom není vytlačen. Pastýři nalézají dítě, přinášejí je však královi. A král mu dává královskou výchovu. Tak se to ve všech verzích děje s Oidipem. V Eurípidových *Foiničankách* hochá nacházejí pastýři a odnesou ho Periboji, manželce krále Polyba. Také u Sofokla přináší dítě ke královskému dvoru pastýř. V dalším se tato dvojitost nálezce a vychovatele může uchovat v jiných podobách, ale stejně často také mizí. V novodobém folkloru už žádní pastýři nejsou. Místo nich nastoupili nejčastěji rybáři, mlynáři nebo ná-

<sup>33</sup> Výjimkou jsou tu texty byzantské: V. Istrin, *Die griechische Version der Judas-Legende*, Archiv für slawische Philologie 20, 1908.

mořníci. Vzácný není ani klášter. Likvidace dvoustupňovosti je spjata s tím, že syžet je často přenesen do měšťanského prostředí. Hrdina se už nemá stát králem a král ho ani nevychovává. Ale i zde někdy přece jen zůstávají dva stupně: připluje-li hoch ke klášteru, najdou ho klášterní pradleny nebo prostí mniši, kteří ho přinesou opatovi nebo abatyši. Na druhé straně i při výchově na královském dvoře jsou někdy nálezce a vychovatel spojeni v jedné osobě. Je to královna, která vyšla k moři vykoupat se nebo vyprat prádlo, jak to známe z verze, kterou zachoval Hyginus (fab. 66: „cum vestes ad mare lavaret“).

Téma sociálního prostředí, v němž probíhá chlapcova výchova, nás navrácí k velice složité a obtížné otázce, které jsme se už dříve dotkli: jde o úlohu, kterou při této výchově hraje žena. Přirozeně očekáváme, že při náhradě zvířat ženou, kterou jsme sledovali výše, odpadnou poslední příznaky zvířete (zvířecí jméno ženy) a na scénu vstoupí kojná. Tak to skutečně probíhá, ale vše se komplikuje tím, že motiv výchovy u *zdánlivé* matky se kříží s motivem výchovy u matky *rodné*, nebo u bačičky, a to daleko od otce, přičemž hoch neví, kdo je jeho otec.

Tento motiv se vyskytuje už v amerických mýtech. Zřejmě se vytváří na tom stupni přechodu od matriarchátu k patriarchátu, kdy se nepřítomnost otce začala prožívat jako potupná vada. Původně, když udržovatelkou rodu byla žena, nežil s ní manžel v párovém manželství. Muži se mohli měnit, vracet se k vlastní matce nebo odcházet k jiné ženě. Manželství mohlo být i mnohomužské. Dítě setrvává s matkou a neví, kdo je jeho otec. V této situaci není zatím nic zahanbujícího. Ale při přechodu k otcovské linii a k patriarchátu se to mění. Z hlediska už ustaveného řádu byl starý řád směšný a potupný. Vědomí dítěte, které ve folkloru tak často náhle sezná, že nemá otce, a vypraví se ho hledat, je odrazem společenského vědomí spjatého s novým řádem; z hlediska tohoto nového vědomí mít matku a nemít otce je hanba.

Motiv chlapce vychovávaného matkou, ale neznalého otce je zachován v syžetu Rustema a Zoraba, písně o Hildebrantovi, v bylině o sokolníkově atd. Ruská bylina o zápasu otce se synem nabízí historicky nejzajímavější a nejvýznamnější materiál.<sup>34</sup> Sokolníkova matka Latygorka je bojovná žena, královna, mocná vojevůdkyně, která se odváží utkat se se samým Iljou Muromcem. Jak v ní, tak v jejím synovi lze snadno rozeznat totemistickou zvířecí přirozenost (syn je obklopen hady, v jeho stopách se slepě hrnou zvířata, na ramenou mu sedí ptáci atd.).

Starobylost tohoto motivu je prokázána tím, že se s ním setkáváme v Americe a na ostrovech Oceánie. V mikronézském mýtu unese dívku

<sup>34</sup> Rejstřík variant a základní bibliografie viz A. M. Astachova, *Byliny Severa 1, Mezeň i Pečora*, Moskva-Leningrad 1938, str. 609-614.

duch, ona s ním žije a duch ji pouští domů. Narodí se jí chlapec. Ale vrstevníci se mu vysmívají, protože nemá otce. Matka posílá syna k otcí.<sup>35</sup>

To je nejstarší forma motivu, uchovaná ještě v syžetu boje otce se synem. Chlapci chybí jen *jediný* z obou rodičů, a to otec. Nemá otce a vydává se ho hledat. Řečeno s bylinou, nemá „rodu a národu“ (rodu-plemeni), nebo, jazykem historie, chybí mu příslušnost k otcovskému rodu, když se tento rod už stal historickým faktem.

Později však, po upevnění párového manželství, se pro dítě již nová tragédie nevytváří; stará tragédie postrádání otce se přizpůsobuje novým podmínkám: místo toho, aby postrádal otce, je teď hoch zbaven obou rodičů. Oidipus už nežije – na rozdíl od sokolníka – s matkou bez otce, je oddálen od obou rodičů. Ale tak jako sokolník se vydal hledat otce, tak se on v evropském folkloru pouští do pátrání po otcí i matce.

Tento přechod je zvlášť zřetelný v pověsti o Télemachovi. Odysseus má dvě ženy a dva syny. Jeden je Télegonos, Kirčín, který žije v dáli (samo jméno Télegonos znamená v dáli narozený), druhý je Télemachos, syn královny Pénélopé. Obvyklý názor, že tu máme jednoduché zdvojení, že jeden obraz je bledou kopií druhého,<sup>36</sup> je nepřijatelný. Manželství s Kirké patří do starého řádu. Kirké je totemistická matriarchální samostatná udržovatelka rodu, čarodějka, vládkyně zvířat. Muž u ní nezůstává. Manželství s Pénélopé je párové manželství nového řádu.

V tomto případě starý a nový pořádek koexistují v jediném syžetu. V Oidipovi už nový pořádek zvítězil, Oidipus je dítětem z párového manželství. Nicméně v jeho nevlastní matce daleko od matky rodné se dají snadno odhalit rysy původní rodné matky.

U Sofokla je úloha Meropé redukována na minimum. Je pouze připomenuta. Obávaje se manželství s matkou, myslí Oidipus na ni, protože tuto svou adoptivní matku pokládá za vlastní.

Existuje však starší verze, kterou uchoval např. Eurípidés. Nevlastní matka se tu jmenuje Periboíé. Buď najde chlapce u vody ona sama, nebo ho nalezne její čeleď. Ona je však neplodná a svému manželu Polybovi vydává nalezené dítě za vlastní. Robert naprosto oprávněně píše: „Tento příběh však není vynálezem tragiků, utkvěla na něm pečeť dávné lidové pověsti.“<sup>37</sup> V pověsti o Romulovi a Rémovi u Plútarcha nachází děti pastýř a přináší je své ženě. Nedlouho předtím měla potrat, a tak přijímá děti za vlastní. V pověsti o Kýrovi u Hérodota pastevcovova žena porodí mrtvé dítě a ráda je nahradí maličkým Kýrem, jehož našel její manžel.

<sup>35</sup> J. G. Frazer, *The Belief in Immortality and the Worship of the Dead* 3, London 1924, str. 193.

<sup>36</sup> C. Robert, *Die griechische...*, str. 1397: „Télemachos... ein abgelosster Doppelgänger des Télegonos“.

<sup>37</sup> tamt., str. 885.

V příběhu Mojžíšově výměna rodné matky za adoptivní probíhá jinak: zde se rodná matka nabídne královně jako chůva a sama kojí své dítě.

Tyto příklady názorně dokumentují, jak se na starý motiv rodné matky – která je nezávislá na muži, rodí dítě někdy dokonce jakoby bez mužovy účasti a vychovává je daleko od otce, bez otce – navrstvil nový motiv adoptivní matky pro dítě zrozené v párovém manželství; adoptivní matka přitom matku rodnou nevytlačila beze zbytku.

Na tom se však nehodláme zastavit. Je možné prokázat, že iniciace má jakýsi vztah k bytosti ženy jako takové. Je nám známo, že v době zasvěcení je jakýkoli kontakt s ženami pod hrozbou smrti zakázán. Nicméně obřad zasvěcení se koná ve znamení ženského principu. Zasvěcovaní mají často jakousi tajemnou společnou matku, kterou nikdo nevidí, ale o níž se hovoří. Masky vykonávající obřad a oděná v obraz zvířete může být chápána jako samice. Sám mladík se někdy proměňuje v ženu. Odtud pocházejí ženské atributy šamana, hermafroditní božstva atd. Možná, že sem nějak spadá i Achilleus vychovávaný v ženských šatech mezi dcerami krále Lykoméda. V Sofoklově Oidipovi žádné stopy této linie nezbyly, jako jsou vůbec na antické půdě vzácné. Možná však není náhodou, že Télefos, jehož syžet je Oidipovu velice blízký, roste na Partenionu společně se svým vrstevníkem Parteniem neboli Partenopaiem. Etymologie těchto jmen je zcela průhledná a je spjata s pojmem dívky. Není-li to pouhá náhoda, nýbrž stopa někdejšího motivu výchovy nejen ženou, ale také v ženském prostředí, pak s tím souvisí ona forma, která se houževnatě objevuje v ruských a běloruských pohádkách. Hrdinu zde vychovávají v ženském klášteře. „Dítě připlulo na ostrov. Na ostrově byl ženský klášter.“<sup>38</sup> Velice podrobně a umělecky je to, jak se dítě dostalo k ženskému klášteru, popsáno v Buslajeově rukopisu ze 17. stol.

Analýza tohoto aspektu výchovy dítěte dospívá tedy k závěru, že zvířata (jako vychovatelé) jsou postupně nahrazována kojící ženou, přičemž za postavou kojné se skrývá původní obraz rodné matky. Zjišťujeme tedy, že motiv chlapce vychovávaného daleko od rodičů se kříží se starším motivem chlapce vychovávaného rodnou matkou daleko od otce. Toto zkřížení bylo umožněno tím, že iniciační obřad je spjat s bytostí ženy matky. Na jedné straně hrdina v osobě vychovatelky získává druhou matku, z níž se zdánlivě narodil, na straně druhé je vychováván v ženském prostředí, což v novodobé pohádce dostává podobu výchovy v ženském klášteře.

První, co s chlapcem udělá jeho nálezce – rybář, mnich nebo kdokoli jiný –, je to, že mu dá jméno. Zdálo by se, že je to zcela přirozený akt a že není třeba se u něho zastavovat. Při bližším pohledu to však už tak

<sup>38</sup> Dobrovoľskij, c. d., str. 269.

jednoduché nevypadá. Když jsme jednou zavadili o obřad iniciace, musíme mít na zřeteli, že jedním z jeho důležitých momentů bylo udělení nového jména mladíkovi. Zdůrazňovala se tím jeho smrt a vzkříšení v nové podobě, tedy i s novým jménem. Povšimněme si, že když rodiče spouštějí dítě na vodu, obvykle je sami nekřtí: buď protože je dítětem hanby, nebo také bez jakéhokoli zdůvodnění. Jméno má získat nikoli doma, ale v tom tajemném příbytku, do něhož snad dorazí. A jestliže v některých případech dítě přece jen křtí už doma a oznamují to v nápisu, který k dítěti připojují, můžeme na to hledět jako na variaci; vytrvale se připomíná a někdy podrobně líčí, jak dítě pojmenovali v jeho novém pobřežním domově:

*z lásky jemu laskavé dal jméno,  
pěkné jméno: Nalezenec Momír.  
Vezír Todor byl mu křestným kumem,  
o křtu svatém na rukou je držel,*

praví se v srbském eposu o Momíru Nalezenci,<sup>39</sup> a podobná sdělení, podrobnější nebo stručnější, nacházíme v mnoha textech.

Pokusíme se nyní podrobněji vyšetřit místo, kam bylo dítě připraveno. Toto místo hrdinova příchodu nelze přesně vymezit. Lidová fantazie tu připouští nejneppravděpodobnější lokalizace, a Robert se ve své oidipovské práci marně pokouší najít je na mapě. Uvádí se Korinthos, sikyónské pobřeží; v pověsti, jejíž hrdinkou je Augé, je to město Elea v Malé Asii, nebo Partenion apod. Ale ať se místo, kde hrdina našel útočiště, nazývá jakkoli, má jednu vlastnost, společnou všem variacím: je odříznuté od světa. Nejčastěji je to ostrov, jako v legendě o Jidášovi („Iškariotský ostrov“), obzvlášť často také klášter. Je-li to království, pak naprosto izolované, kde nejsou války a kam nedoléhají zvěsti z ostatního světa. Přísluší mu rysy jakési nereálnosti. Jsou to také daleké země, Egypt, Asýrie, Uhry. Z rodné země tam hrdinu zanesou mořské vlny, zpět do vlasti se dostane lodí, kterou tam přihnala bouře (tak zvláště v legendě o Jidášovi).

Zároveň však se toto daleké a tajemné místo (a někdy v jednom a témž textu) ukazuje velice blízkým.

Při takových dvojakostech je obvykle jedna forma starší, druhá novější. Konfrontace se zulským textem zřetelně ukazuje, která je starší a původní forma: chlapce posílají do lesa, a ten les je nedaleko. Není náhodou, že místo výchovy je *blízké* v textu malgašském. Jak se rozvíjely

<sup>39</sup> *Srbská národní epika* 1, přel. J. Holeček, Praha 1909, str. 114 (citujeme jinou verzi než Propp, protože existuje v českém překladu, pozn. překl.).

prostorové představy, oddělenost a tajemnost byly vnímány, myšleny, označovány pomocí pojmu *dalekosti*. Nemůžeme tu sledovat, jak se toto místo mění v ostrov a jakou úlohu přitom hraje voda: metamorfóza v ostrov, v místo, kam nezajždějí žádné koráby a kam jen bouře může zanešt lodičku, je zcela přirozená. Cestu do těch míst nikdo nezná. Rituální fikce neznámého místa získává ve folkloru reálnou povahu místa, kam nikdo nezná cestu; tajemnost místa se promítá do fantastických lokálních jmen, s nimiž se pro nositele podání nespojuje žádná konkrétní představa kromě toho, že je to daleko.

Musíme se blíže podívat nejen na místo, ale i na prostředí, ve kterém hrdina vyrůstá. Hoch tu má skoro vždycky *vrstevníky*.

Královna po dlouhé neplodnosti, když přijala nalezence, nečekaně ještě sama zplodí dítě. Vyrůstá-li dítě v klášteře, jsou tam také nějakí ne zcela jasní klášterní hoši.<sup>40</sup> Někdy ho vychovává mlynář nebo rybář staršího věku. Jindy ho najdou dva rybáři a hádají se, komu má patřit. Jeden je bezdětný, ale ten dítě odmítá, druhý má dětí spoustu, ale také hodnou, srdečnou ženu; chlapec se dostane k tomu druhému. Snaha obklopit hrdinu *vrstevníky* je zde dokonale viditelná.<sup>41</sup> Chlapec je vychováván v *kolektivu*. Je to buď klášterní společenství, nebo početní bratři, nebo aspoň jediný bratr, zdánlivé dvojče, nebo spoluúčastníci her, nebo konečně škola. U Sofokla se všechny tyto formy kolektivní výchovy, tak snadno sledovatelné v novodobém folkloru, už vytratily. Oidipus je jediný syn svých adoptivních rodičů Polyba a Meropé, a to je vše. Přesto i zde pijácká hostina, kde zazní urážlivý výrok, předpokládá nějaké blíže nevyznačené prostředí.

Pro vysvětlení tohoto rysu se nabízejí dvě možnosti: buď je výchova chlapce v kolektivu prostě záležitost převzatá z denního života (dětí obvykle vyrůstají spolu), nebo tomuto rysu přísluší nějaký historický a folklorní význam.

Je nutno říci, že ve folkloru se obecně zpravidla s kolektivem nesetkáváme. Jsou-li tu bratři, pak jsou tři, což je počet čistě konvenční. Celý zájem vyprávění je soustředěn k hrdinovi. Jedinou výjimku tvoří 7, 12 apod. bohatýrů, kteří bydlí v lese spolu jako bratři. Příslušnost tohoto motivu k iniciačnímu cyklu můžeme pokládat za dokázanou.<sup>42</sup> Podmínky, ve kterých probíhá výchova našeho hrdiny, jsou odlišné. Nicméně i zde lze snadno rozeznat bratrstvo, ať už jsou to synové jedné matky (byť zdánliví), nebo žáci jednoho kláštera či školy. Starý kolektiv se tu tedy přispůbil novým životním podmínkám, ale tyto podmínky ho nevytvořily.

<sup>40</sup> Vuk S. Karadžić, *Srpske narodne pjesme* 2, Beograd 1958, č. 13 a 14.

<sup>41</sup> V. Hnatuk, *Etnografični materiali z Ugors'koj Rusi* 6, Etnografični zbirnik 30, Lvov 1911, č. 49.

<sup>42</sup> S. J. Lur'je, *Dom v lesu*, Jazyk i literatura 8, 1932; V. J. Propp, *Mušskoj dom...*

Ke stejným závěrům vede analýza chlapcova vývoje, jeho růstu a jeho her. U Sofokla se o tom o všem nic neříká. Naproti tomu v novodobém folkloru někdy roste s nadpřirozenou rychlostí a skoro vždy své vrstevníky překonává. Nejen že se nejrychleji ze všech naučí číst a psát a zvládne ostatní předměty, nejen že v klášteře pronikne bohoslovím tak rychle a správně, že brzy překoná všechny své učitele, ale získává ještě i moudrost, autoritu, předpokládá se, že zanedlouho bude opatem. Někdy je navíc ještě i mistrným básníkem („sladkopevec“).<sup>43</sup> „Chlapec byl velice učený a velice moudrý.“<sup>44</sup> Čtení a psaní nebo teologie jsou ovšem značně pozdní formy zcela jiné moudrosti a umění, které získává budoucí náčelník. Původní magický charakter této moudrosti, snadno rozeznatelný v kanonických kouzelných pohádkách různých syžetů, se v antice už vytratil. Nejlépe se dochoval v pověsti o zákonodárci Tartéssu Gabysovi, která k nám došla prostřednictvím Iustinova *Výtahu z dějin filippských Pompeia Troga*. To je nejarchaičtější ze všech podání Oidipova cyklu, zůstalo však zcela stranou pozornosti badatelů. Chlapec je zde pohozen v pustině, aby byl *sežrán dravou zvěří*. Ale hladoví psi a prasata nejen že dítěti ani v nejmenším neublží, ale ještě ho krmí svým mlékem. Následuje druhý pokus o jeho záhubu, je hozen do moře, ale vlny ho vynesou na břeh. A tady ho vyživuje laň, z čehož hoch získává obzvláštní obratnost a bystrost; nezůstává pozadu za jeleny, s nimiž se prohání po horách a lesích.<sup>45</sup> Jinými slovy, jeho síla pochází ze zvířete, stejně jako v africkém mýtu o národním hrdinovi Sikulumim. Když se stal králem, tento mládenec první dává barbarskému národu zákony, ruší otroctví, učí lid orat a sít obilí. Z toho je jasně viditelné, že hrdina v období výchovy nabývá vlastností náčelníka a že tyto vlastnosti jsou původně spjaty s temistickou magií a s výchovou mladíků v období zasvěcení.

O tom vypovídají i jeho hry. Chlapec nepřekonává vrstevníky jen v bohosloví a v klášterní výuce. Stává se prvním také v utkáních a souměřích. Nejdál ze všech dohodí kamenem, nejdále doskočí atd. Miluje moc a někdy je i vyzývavý. V pověstech o Jidášovi se nadměrně zvýrazňuje právě tato vlastnost. Jidáš se vytahuje nad své slabší vrstevníky, bije je, a nakonec zabíjí svého nevlastního bratra a musí utéci. Jidáš samozřejmě není vůdce a nestane se ani králem. Odkud však se bere tento motiv, zjišťujeme z Hérodotova vyprávění o Kýrovi. Tady si děti hrají na krále. Králem je samozřejmě Kýros. Jeden chlapec, syn významného Peršana, se mu nechce podřídit. Kýros ho zbije, a odtud se rozvíjejí další události. Přesně tak Sikulumim v africkém vyprávění je v čele svých vrstevníků,

<sup>43</sup> N. I. Kostomarov, *Legenda o krovosmesitele, Sobranije sočinienij* 1, Sankt Peterburg 1903.

<sup>44</sup> Hnaťuk, tamt.

<sup>45</sup> Klinger, c. d., str. 41.

i když ve zcela odlišné, čistě africké formě: nařizuje jim, aby podřízli býka, na což podle zulských zákonů mají právo výlučně dospělí muži. Tím činem dokazuje ostatním chlapcům, že už je mužem.

Šťastný život chlapcův by mohl pokračovat dlouho. V některých případech skutečně hrdina, pokud je vychováván v královské rodině, zůstává zde a zastupuje a po jeho smrti nahrazuje svého zdánlivého otce (Alban). Ale je tu osudové tajemství, tajemství původu tohoto dítěte. Není rodným synem svých rodičů, a toto tajemství se jednou vyjeví.

Jak k tomu dojde, to je pro průběh děje zcela lhostejné, a také tu pozorujeme velkou rozmanitost. U Sofokla při hostině kdosi Oidipa nazývá „podvrženým synem“. Tento případ je ve všech textech našeho syžetu ojedinelý a pouze Sofoklův, ale svou podstatou je zároveň také folklorní. Jaký opilec to mluví, nám zůstává skryto. Odkud zná tajemství Oidipova původu, přísně chráněné jeho adoptivními rodiči, je také nepochopitelné. Oidipus spěchá za svými rodiči, ale tajemství svého původu se stejně nedozví. Obrátí se na Dódónskou věštírnu a tam poznává *svou budoucnost*. To ho přiměje k útěku z Korintu. Prchá před *svou budoucností*. Takové je Sofoklovo geniální, čistě tragické pojetí syžetu. Ve folkloru vždy probíhají události jinak, a jinak pravděpodobně probíhaly i v Sofoklových pramenech. Tady se hrdina dostane do sporu s vrstevníky při hře, týrá je, bije, nebo oni jeho, nebo mu alespoň závidí jeho neobvyklé úspěchy, a tak vrstevníci vypustí to osudové slovo: nalezenec. Odkud to vědí, to také zůstává naprosto neznámo. Vyřazení tajemství je u Sofokla motivováno opilstvím, ve folkloru afektem. V tom případě se hrdina vyptává a zví osudové tajemství. V té chvíli odchází. V legendě v protikladu k Oidipovi prchá před *svou minulostí*. O věštbě zpravidla neví a nemůže vědět nic. Vydává se do Svaté země, aby vyprosil odpuštění za hříchy svých rodičů. Ale vlny ho přiženou do rodného města, nebo se také, jako Rustem, vydá „hledat svého rodu a národu“. Anebo prostě opouští místo, kde je vystavován zahanbení: „Stydno je mi poslouchat, jak mě váš rodný synáček nazývá vyvrhelem.“

Rozmanitost příčin hrdinova odchodu znamená pro nás, že jsou to pouhá *zdůvodnění*, přičemž skutečná příčina je někde jinde. Skutečná příčina odchodu záleží v tom, že nadešel čas, že výchova je u konce a hrdinu čekají nové události; stal se mužem, to je pravá příčina jeho odchodu. Pohádky a legendy na oidipovský syžet se často obejdou bez okamžiku odhalení tajemství hrdinova původu. Prostě se poví: „A když vyrostl, se všemi se rozloučil.“ „Vychovávali ho do 17 let“ nebo „Hoch vyrostl, a rybář řekl: A teď si, chlapče, vyjdi do světa“ apod.

Tak můžeme vysvětlit, proč právě v této chvíli se tajemství původu stane známým. Nemá smysl se dohadovat, jak se o něm vrstevníci dozvěděli: osudové slovo musí padnout, aby dalo hrdinovi důvod k odchodu.

Stabilní element je odchod, a ten vyžaduje motivaci; sama tato motivace by z našeho hlediska také měla být motivována, z hlediska folklorní poetiky však už motivaci nemá zapotřebí: v rozvoji syžetu tam příčinné vztahy nehrají rozhodující úlohu.

V případech, kdy hrdinova výchova probíhá v ženském klášteře, je příčina odchodu odlišná. O hrdinovi se říká: „Vyvádí nám tu, s jeptiškami si začíná. Jeptišky si stěžovaly abatyši.“ A ta rozhodne: „Nu, ať si jde po svých, teď už se uživí.“<sup>46</sup>

Abatyše propouští hrdinu se stejnými slovy jako jiní adoptivní rodiče. Dosáhl dospělosti. V Buslajeově textu zprzní všechny jeptišky i s abatyší. Jinými slovy, základní příčina chlapcova odchodu je v tom, že dospěl, i když příčiny uváděné ve folkloru jsou rozmanité.

Hrdina opouští ostrov a příběh vstupuje do nové fáze.

7. *Cesta*. Kam hrdina odchází? Cílem obřadu bylo připravit chocha k sňatku. Hrdina běžné kouzelné pohádky, poté co získal kouzelný dar, kouzelné schopnosti nebo pomocníka, odchází do království své příští manželky a tam s pomocí kouzelného prostředku plní obtížný úkol královny dcery a pak se s ní ožení. Tato cesta, pro pohádkového hrdinu kanonická, odráží ženichův vstup do manželčina rodu, matrilokální sňatek.

Pohádkový kánon požaduje, aby ten, kdo přichází do manželčina království, byl sám bez rodu. To je projekcí jisté prastaré životní skutečnosti. Ženich, který obdržel nové jméno (a viděli jsme, že i Oidipus přijímá přezdívku), předstíral, že nezná svůj původ, oddělil se od otcova rodu a do rodu manželky se dosud nezačlenil. To je motiv „Neználka“ (Neznajka), hrdiny, který si nepamatuje na otce ani matku. Ruská pohádka o Oidipovi skutečně obsahuje tento motiv ve velmi zřetelné podobě. Ruský Oidipus přichází do města, kde je vybídnut, aby se oženil, a na otázku, kdo je, odpovídá: „Já svých rodičů neznám, já jsem z takového kláštera.“; a jinde: „A já jsem sirotek nešťastný, otce, matky nemám, rodiny své neznám.“<sup>47</sup>

Právě taková je kanonická cesta budoucího náčelníka. Takový příchod nepoznaného hrdiny máme i v Oidipovi. Když opustil zemi krále Polyba, Oidipus, pokládaje se za královského syna, vstupuje do thébského království ne jako královský syn, dokonce ani ne na koni nebo na voze, ale jako poutník, cizinec, osamělý, neznámý. Z průběhu událostí to nijak nezbytně nevyplývá, mohl by být skvěle oděn a ozbrojen a mohl by jezdit na voze. Není tomu tak, protože i zde se promítá tradice Neználkova.

Tento úzký paprsek vrhá postranní světlo na hlubokou příbuznost mezi syžetem Oidipa a kouzelnou pohádkou. Toto spříznění je tak hlu-

<sup>46</sup> Smirnov, c. d., č. 186.

<sup>47</sup> tamt.; Hnačuk, tamt.

boké, že nejen jednotlivosti, nýbrž samo jádro syžetu se vyjasní teprve po konfrontaci s pohádkou.

Abychom rozuměli tomu, co se nadále s Oidipem zběhne, musíme stručně rekonstruovat obraz událostí, jimiž prošel hrdina pohádky po příchodu do země své ženy. Umožní nám to nový pohled na osudy Oidipovy.

Čím tedy prochází hrdina kanonické kouzelné pohádky? Když nepoznán vstoupí do království své budoucí manželky, dozvídá se, že král vyhlásil nějaký obtížný úkol, jako například zbavit město nebo královskou dceru draka. Za splnění tohoto úkolu slibuje ruku královské dcery a půl království. To je první událost. Hrdina řeší tento úkol.

Druhá událost – ne tak častá, ale přesto ve folkloru existující, a to v rozmanitých formách a s různými motivacemi – záleží v tom, že hrdina zabíjí starého krále, nevěstina otce.

A třetí událost: hrdina se žení s dívkou, kterou vysvobodil, a stává se králem. Takový je osud kanonického pohádkového hrdiny.

Podívejme se nyní, co se děje s Oidipem. Stejně jako pohádkový hrdina je odeslán z domova. Ale když byla ukončena výchova, nejde ještě dál, do země své budoucí ženy, nýbrž nevěda o tom se *vrací zpět do domu svého otce*. Jako nový, patriarchální hrdina směřuje nikoli do rodu své ženy, ale do rodu svého otce, do rodu, k němuž patří. Tento obrat v Oidipově pouti je obratem v dějinách syžetu. Právě on způsobuje, že se syžet Oidipa odštěpuje od kouzelné pohádky a vytváří nový výhonek, nový syžet v rámci stále téhož kompozičního systému.

Stejně jako pohádkový hrdina prochází i Oidipus trojí událostí: nevěda o tom, po příchodu zabíjí krále své vlastní země. Tento král je jeho otec. Oidipus dále řeší hádanku, kterou mu dala sfinga, a tím vymaní město z velkého neštěstí. Za to dostane ruku královninu.

Události jsou stejné jako v pohádce, ale přece se od nich odlišují. Především je tu nápadná odlišná posloupnost. V pohádkovém kánonu první přichází zadání obtížného úkolu, a teprve pak dojde k zabití krále. V Oidipovi je nejdříve zabit král, pak se objeví obtížný úkol osvobození města od sfingy. Že to je skutečně pohádkový obtížný úkol, není vidět ze Sofoklova Oidipa, ale ze scholii Eurípidových *Foiničanek*. Zde občané vyhláší jako odměnu královninu ruku a královský vínek tomu, kdo je od této rány osvobodí. V patriarchálním pojetí se následník nemohl stát králem, dokud byl starý král naživu. Slib královské hodnosti může být tedy vyhlášen až po králově smrti. A tak tedy musí být král napřed zabit. V matriarchální soustavě naopak se napřed vynoří následník, dcerin ženich, a teprve pak je starý král odstraněn anebo, jak tomu chce pohádka, se s hrdinou dělí o své království. V kouzelné pohádce výzva vychází od samého krále, v Oidipovi od thébských občanů, kteří o svého krále přišli.

To je obecný průběh událostí. Teď si však proberme každou z nich, a to ne v pořadí, jaké mají v Oidipovi, nýbrž v následnosti odpovídající pohádce. Pochopení i výklad tím budou usnadněny.

8. *Sfinga*. Jak a proč se v městě vynořila sfinga, o tom se v syžetu mlčí. Motivace Héřiným hněvem ve scholiích *Foiničanek* je zjevně drhotná a vymyšlená, to ukázal už Robert. Zde se vše zdá být náhodné a vnitřně nepropojené. Oidipus se náhodou octne ve městě, které bůhví proč, bez viditelných příčin, trpí pod útlakem sfingy. Konfrontace s pohádkou odhaluje pradávnu motivaci. Tato motivace je tu čistě vnitřní: zdrojem je zkoušení ženicha obtížnými úkoly, které původně vycházejí od samotné královské dcery nebo od jejího otce a v úloze zkoušky ženicha jsou vnitřně plně motivovány a historicky vysvětlitelné. Nebudem se zde zabývat sfingou, ženskou bytostí, která dává hrdinovi hádanku. Pro nás je tento obraz výsledkem asimilace královské dcery, která klade úkol nebo hádanku, a draka požadujícího lidskou daň. Tato otázka by si žádala zvláštního zkoumání. Pro nás stačí, že tu z hlediska pohádkového kánonu máme obtížný úkol; sám obsah úkolu je pro naše účely lhostejný.

Podobné úkoly původně nebyly spjaty s žádným užitkem pro toho, kdo je zadával: úkol ukrýt se, prosedět určitý čas v rozpálené lázni, sníst nesmírné množství býků, vyskočit až k oknu královské dcery atd. Jejich charakter je čistě magický a mají prokázat oprávněnost nároku na ruku královny dcery, zkouší se jimi *ženich*. V Oidipovi však úkol má nikoli magický, ale čistě utilitární ráz. Město je v krajní nouzi. Objevuje se však hrdina, zbavuje město trápení a získává právo na trůn, který sám pro sebe vyprázdnil, když zabil svého předchůdce.

Úkol sfingy tedy vznikl tak, že byl přenesen z královské dcery na draka. V obraze sfingy lze snadno rozeznat ženu, a podle některých verzí ji Oidipus zbavuje sil tímž způsobem, jako se zbavuje sil královská dcera-čarodějka, totiž tak, že s ní tělesně obcuje. Takový přenos však vnesl do syžetu element náhody: sfinx není motivována Oidipovou minulostí a kompozičně nekoření v tom, co s ním bylo, nýbrž v tom, co s ním bude: je motivována nadcházejícími událostmi, neboť připravuje Oidipův sňatek a vstup na trůn. Sepětí mezi Oidipovou minulostí a setkáním se sfingou nicméně chybí jen v případě, vidíme-li Sofoklovu verzi izolovaně. Konfrontace s pohádkovým kánodem dovoluje konstatovat, že i mezi hrdinovou minulostí a řešením úkolu je nebo bylo spojení, které u Sofokla chybí. Proč právě Oidipus může rozřešit hádanku a sfingu zničit? Snad jen proto, že je mimořádně moudrý, chytrý, znalý, obratný? Zvenčí to u Sofokla vypadá pouze jako úspěch, nic víc.

Jak ukazuje Robert,<sup>48</sup> antika se obdivovala právě Oidipovu rozumu.

<sup>48</sup> Robert, *Oidipus...* 1, str. 859.

Jeho pronikavost se stala příslovečnou. U Aischyla jsou jí nadšeni i bohové. Ve světle srovnávacího folklorního materiálu je však mezi Oidipovou minulostí a zničením sfingy kauzální vztah. Oidipus poráží sfingu nikoli pro svou moudrost, chytrost nebo obratnost, ale proto, že prošel celou kanonickou cestou hrdiny a náčelníka: protože byl spuštěn na vodu, že byl vychován v daleké, tajemné zemi (u Sofokla racionalizované do podoby korintského království). Konfrontace s folklorním materiálem tak umožňuje stanovit vnitřní zákonitost a důslednost událostí, která je u Sofokla už ztracena.

9. *Otcovražda a sňatek*. O otcovraždě bylo vše podstatné řečeno výše, při analýze věštby. Mohli jsme konstatovat, že zabití otce vychází ze zabití krále, že zabíjející syn je nástupcem zabíjejícího zetě. Mohli jsme stanovit i příčiny této záměny: synovo následnictví trůnu přeneslo zabití předchůdce na něho. Strach před synem je předcházen strachem před zetěm, vědomá, dokonce hrdinská vražda předchází vraždu nevědomou, bezděčnou. Takový přenos není náhodný, ojedinělý jev, ale odráží obecnou zákonitost, podle níž na základě nového společenského systému vznikají nové syžety. Pohádkový hrdina přichází do země své budoucí manželky, a to vede k zabití otce-krále.

Obludnost takového činu se zprvu nevnímá. Sikulumi, nejranější otcovrah v daném syžetovém systému, je skutečný hrdina, tak jako za hrdinu je vždy pokládán vrah svého tchána. Takovým hrdinou se ještě jeví Kýros, který zabíjí svého děda.

Ale s postupem času se hrůzná povaha tohoto činu musela dostávat do vědomí. Proces tohoto uvědomování je procesem zrození tragédie.

V této souvislosti se musíme podívat na otcovraždu jako na element *kompoziční*. Vražda tchána jeho nástupcem je plně motivována, byť novodobý folklor se snaží tuto motivaci zesílit tak, že dává starému králi rysy zločince. S přenosem usmrcení z tchána na otce a obklopováním otcovství aureolou posvátnosti příčina vraždy mizí. Jak jsme viděli, ještě v zulsém mýtu je otec zločincem, který usiluje zabít syna. Místo toho syn zabíjí jeho. V pozdější tradici syn vraždí otce *náhodou* a mimoděk. Tak se do syžetu dostaly dvě náhody, které nejsou s ničím propojeny: zdolání sfingy a vražda otce. Celý syžet tak dostává povahu čehosi osudového, a celá evropská věda se na něj dívá jako na tragédii osudu: a přece historicky ani svou podstatou ničím takovým není. Historicky je daný syžet syžetem o dobytí královské hodnosti skrze vraždu a sňatek, svým obsahem je to tragédie otcovraždy, tragédie *bezděčné viny*, neštěstí. Její hrdina je v každém ohledu skutečným hrdinou. Z toho vzniká tragičnost. Nebylo by jí, kdyby hrdinou byl zlosyn. Touto cestou se ubírá *pozdější tradice*, když připojí syžet ke jménu zločince Jidáše: syžet zůstává týž, ale už není tragický.

Interpretovat, vysvětlit náhodnost otcovraždy nikoli na základě kategorie osudu, ale na základě jejích skutečných příčin bylo dosud nemožné, protože Oidipův syžet nebyl zkoumán ve svých souvislostech. Tak ještě ani Robert nepostřehl žádné sepětí mezi otcovraždou a porážkou sfingy.<sup>49</sup> Konfrontace s folklorem umožňuje stanovit všechny původní souvislosti a prokázat, že se tyto souvislosti vytratily při přenosu jednání z jedné postav na jiné.

Cesta pohádkového hrdiny po řešení obtížného úkolu vyžaduje sňatek s královskou dcerou a získání trůnu, a skutečně, Oidipus se ožení a stává se králem.

Události jsou opět stejné, jako v kánonu kouzelné pohádky, opět ovšem s opravou plynoucí z příchodu nikoli do domu nevěsty, ale do otcovského domu, který je zároveň domem nevěstiným. Při pozorné analýze můžeme konstatovat, že tu není jedna, nýbrž dvě opravy.

Kdyby záměna probíhala čistě vnější, nikoli tvořivou cestou, museli bychom očekávat, že se Oidipus ožení, jak se to pohádkovým hrdinům děje vždycky, s královou dcerou: v daném případě tedy se sestrou. Teoreticky tedy lze postulovat a očekávat Oidipův sňatek se sestrou. A skutečně, existují příznaky, že takové řešení není lidovému podání úplně cizí. Bernhardt Schmidt, který sbíral pohádky v novodobém Řecku, sděluje, že slyšel vyprávět pohádky, v kterých se Oidipus oženil se sestrou. Bohužel žádný takový text nezapsal ani nepublikoval. Že je v systému daného syžetu postulována sestra, dokazuje nejlépe příběh Kronův. Vykastruje a svrhne svého otce Urana a ožení se se svou sestrou Rheou (Hésiodos, Theogonia 453n).

Nicméně tato možná a dokonce existující forma se neprosadila, a místo ní se prosadila jiná; tento fakt musíme vysvětlit. Oidipus se žení nikoli s královou dcerou, ale s jeho vdovou.

Metoda, kterou jsme přijali výše, totiž analýza folkloru z hlediska protikladů, které se v něm odrazily, nám může pomoci i při analýze této otázky.

Protiklad, který se odráží zde, spočívá ve srážce dvou ženských figur: dcery krále a manželky krále. Podle starého pořádku ve chvíli výměny na místě vládce hraje klíčovou úlohu králova dcera. Skrze její ruku bude trůn předán příslušníku cizího rodu. Ona zůstává na místě, jejím prostřednictvím se předává moc.

Podle nového pořádku se králova dcera neprovdá za příchozího, který zůstane u ní, ale za ženicha, který si ji *odvede s sebou*. Tyto dva pořádky se velice výrazně odrážejí v novodobé kouzelné pohádce: hrdina se buď žení s královou dcerou a zůstává u ní, přejímá tchánovo království (stará

<sup>49</sup> tamt., str. 58.

původní forma), nebo s ní po svatbě odjíždí do království svého otce a přejímá trůn od něho. To už je odraz pozdějšího, nového pořádku. Druhý případ ukazuje, jak je králova dcera zbavena své staré úlohy zprostředkovatelky při předání trůnu.

Zbavena je jí i zde, a je to umožněno tím, že se na historickém obzoru vynořil syn, který vystřídal zetě.

Syna máme i zde. Oidipus je Láiov syn. Podle nového řádu je to syn, podle starého řádu ženich. Je to syn a ženich zároveň. Když byla funkce předavatelky trůnu zbavena králova dcera, přechází ve folkloru tato úloha na jeho vdovu. Oidipus se žení s matkou.

To je proces přenosu staré role na nové osoby, vytvořené společenskými změnami.

10. *První Oidipova apoteóza*. Konfrontace Oidipa s hrdinou obecného pohádkového kánonu vede ke konstatování, že sňatkem a vstupem na trůn vrcholí Oidipova cesta pohádkového hrdiny. Na tomto místě pohádka zpravidla končí. Hrdina pohádek pochází historicky od prvobytných stavitelů světa nebo prvních zákonodárců a zakladatelů kultury svého národa. Takový je v antice Gabys. Byv pohozen k sežrání dravou zvěří posléze se vrací, je poznán podle znamení vypálených na těle a podle podoby, přejímá královskou vládu svého otce-děda a první dává národu zákony, zakládá města, ruší otroctví a učí lid orat půdu a sít obilí.<sup>50</sup>

Pozdější hrdina už nedává zákony, neučí orat, sít a kout, to vše už při jeho příchodu lidé znají. Pohádkový hrdina se pouze stává králem, ale už nekraluje. Ale Oidipus vstupem na trůn skončit nemůže. Oidipus vládne. To už není pohádkový element, ale záležitost pozdější. Z hlediska pohádkové poetiky je to jen rozvinutí a pokračování hrdinovy apoteózy. Oidipus nejen kraluje, ale ve svém kralování dostupuje mimořádné výše. Je skoro bohem, „řečí lidu proslavený Oidipus“, božský král, jaké nám ve své práci předvedl Frazer. Dokáže zachránit národ před morem. Je to prostředník mezi bohem a lidmi.

*Snad slyšels od kterého boha zvěst,*

říká mu u Sofokla starý Diův kněz ve vstupní scéně, a tyto rysy Oidipoma, boha – krále – kněze, jsou roztroušeny po celé tragédii. Ve IV. sboru se o něm zpívá:

*Smrt jenž odrazil od našich bran,  
hradbou otčině mé se stal,  
když zahladil pannu nestvůrnou,*

<sup>50</sup> Klinger, tamt.

proto také jsi králem zván  
vlasti, kterou chráníš jak štít,  
proto došels nejvyšších poct,  
vládl ve velkých Thébách. (219)

Oidipovo kralování vytváří kontrast k následujícímu průběhu děje. Tragédie se ještě nerozběhla. Oidipus by mohl kralovat až do konce svých dní. Je tu však osudové tajemství, a to musí být odhaleno.

11. *Odhalení*. Počíná poslední akt Oidipovy poetické biografie, a první akt pravé tragédie. Započíná odhalení.

I zde nám jeho původní podobu předvádí folklorní epická tradice. V pohádce odhalení probíhá naprosto jednoduše a postačí na ně dvě tři řádky zápisu. Krvesmilník je ve svatebním loži rozeznán podle jizvy na bříše, podle značky na nohou, podle svatého obrázku, podle evangelia, které k němu kdysi položili do truhličky, nebo i po samotné truhličce, kterou on bez ustání nosí s sebou, jako Pelias a Néleas ve ztracené Sofoklově tragédii *Týró*. Zelinskij zaznamenává, že Pelias „z příčin nám neznámých“ s sebou přináší korytko, v němž byl s bratrem nalezen svým adoptivním otcem. Ale zde se patří místo o „příčinách“ uvažovat o básnických cílech: tento poněkud naivní způsob je přípravou poznání hrdinů. Trvání sňatku je různé, od jediné noci do několika let, v některých vzácných případech se z tohoto sňatku i narodí děti.

Kdyby byl Sofoklés postupoval tak, jak to probíhá v novodobém podání, kdyby se tedy odhalení uskutečnilo v jediném okamžiku, žádná tragédie jako umělecká celistvost by z toho nevzešla. Věcný důkaz, probodené nohy, který ve folkloru rozhoduje, má zde úlohu značně druhořadou. V pohádce matka-manželka, sotva v manželském loži spatřila jizvu, rázem odhaluje jádro věci – sobě, hrdinovi, posluchači. Nemusíme se zde zabývat tím, s jakou uměleckostí Sofokles rozložil toto odhalení do řady etap. Počínaje morem, který už sám o sobě svědčí o nějaké dosud nepochopitelné a tajemné ohavnosti, se pravda odhaluje po stupních. Teiresiás ji odkrývá divákům. Iokasté vyprávějí o zabití Láiové odhaluje otcovraždu Oidipovi, ale sama ještě netuší nic. Pastýř vyjevuje krvesmilství Iokasté (nikoli však Oidipovi), a teprve pak vystává krvesmilstvo před Oidipem, přičemž zároveň je mu tím potvrzena i otcovražda.

Celá tragédie je tedy postavena na rozvíjení momentu epické tradice – momentu odhalení. Právě z něho sestává tragédie, je tragédií *rozpoznávání* (osoznanije). Všechny ostatní momenty jsou posunuty do zadního plánu, jsou nezbytné pro konstrukci syžetu, ale mluví se o nich jen retrospektivně a stručně, všech je potřebí jen do té míry, pokud zaostřují celý děj k poslednímu, strašlivému okamžiku, jsou jedním z jeho stupňů.

12. *Oidipova druhá apoteóza*. Sofoklova tragédie tím končí. Ostatek, tj. Iokastina sebevražda, Oidipovo sebeoslepení a loučení s dětmi, to vše je umělecké rozvedení dané situace, nikoli už další vývoj syžetu v jeho podstatě.

V Oidipovi zřetelně pociťujeme dvojakost. Je to veliký hrdina a dobrodinec svého města a království a zároveň veliký zločinec.

Tato disharmonie vyžaduje řešení. V raných formách našeho syžetu, kdy otcovražda ještě nebyla zločinem proti bohům a ke krvesmilnému manželství dosud nedocházelo, syžet na tomto místě končí. Rozeznání otcovraždy jako zločinu, mimovolně spáchaného ušlechtilým hrdinou, vyžaduje buď hrdinovy rehabilitace (tj. protože už existuje vědomí nepravosti, tedy jeho očistění, vykoupení od hříchu), nebo jeho přeměny v definitivního zlosyna. Lidová tvorba využila obou těchto možností a připsala syžet na jedné straně Jidášovi, na druhé straně světcům. Rozvedení a zdůraznění zločinných rysů nastoupilo mnohem později, neboť prvotní epická tradice si především žádá velkého hrdiny, nikoli darebáka.

Konfrontace *Oidipa na Kolónu* s novodobým folklorem ukazuje, že *Oidipus král* a *Oidipus na Kolónu* tvoří organický celek, že to nejsou dva syžety, ale syžet jediný. Ondřej Krétský, Gregorius, Pavel z Caesareje atd. nejen svou podstatou, ale i ve stejných formách jako Oidipus na Kolónu procházejí novou, druhou apoteózou.

Morfologické studium pohádky ukazuje, že syžet se buduje podle jistých kompozičních zákonů.<sup>51</sup> Pokud hrdina po svatbě prodělává nějaké události, jsou vždy rozloženy ve stejném pořadí jako události v prvním okruhu. Započíná se *druhý dějový sled* pohádky, a je vystaven podle týchž zákonů jako všechny události, které probíhají v pohádce vůbec. Právě takový „druhý dějový sled“ je *Oidipus na Kolónu* ve vztahu k *Oidipovi králi*. To neznámá, že druhý dějový sled je opakováním prvního. Při vši stálosti stěžejní kompoziční osy je nasycen nejrozmanitějším obsahem, takže jen odborně připravený badatel tu může rozeznat zákonitost.

Oidipus znovu opouští svůj dům, jako už jednou, když byl dítětem. Hrdinův odchod z domova je prvním momentem, první etapou v průběhu děje. Opět je vyhnancem, znovu je před ním neohraňené a neznámé.

Na události, jimiž prochází hrdina, se můžeme dívat jednak jako na události *určující* a jednak jako na události, které z předchozích *vyplývají*. Základní určující událostí, kterou prochází hrdina v nejstarších formách pohádkového kánonu, je jeho *pohlčení*; později je všelijak deformováno a významově posouváno. Právě pohlčení je zdrojem heroizace. To je v maximálně zkráceném a schematizovaném výkladu hrdinova

<sup>51</sup> V. Propp, *Morfologie pohádky*, viz zde str. 9n.



cesta, cesta, která má velice složité historické příčiny.<sup>52</sup> Taková byla i cesta Oidipa krále. Viděli jsme už, jak je motiv spuštění na vodu a výchovy odvozen z pohlcení zvířetem a jak to předurčuje následující události, totiž sňatek a získání trůnu.

Viděli jsme však také, jak se jednou konstituovaný starý syžet dostává do rozporu s novými společenskými vztahy a jak se Oidipus, uchováváje si rysy starého velkého hrdiny a náčelníka, tragicky stává bezbožníkem a zločincem. Právě tím je vynucen druhý dějový sled. Oidipus se znovu vydává na cestu, aby byl ještě jednou pohlcen, v tomto případě však ne už zvířetem nebo vodou, ale – jak to odpovídá novému zemědělskému náboženství – zemí.

Náboženství země bylo mocným náboženstvím starého Řecka. Pozdější křesťanská tradice Evropy pozbyla jasnosti, která je *Oidipovi na Kolónu* vlastní. Proto nijak nepřekvapuje, že novodobý folklor, který pro *Oidipa krále* uchoval detaily vhodné pro vysvětlení nejasností syžetu a pro dešifraci mnoha jeho motivů, v případě *Oidipa na Kolónu* nic takového neuchoval, a že zde naopak z řeckého materiálu, který vychází z živě praktikovaného náboženství (Oidipus měl svůj kult), můžeme čerpat doplňky a vysvětlení pro novodobý materiál folklorní. A přece vidíme, že i v této části jsou některé detaily v novodobém folkloru jasnější než u Sofokla.

Pokání uložené hříšníkovi se nejlépe a nejuplněji dochovalo v ruském, ukrajinském a běloruském materiálu. Hrdina bez výjimky, byť různými způsoby, schází pod zem. Ondřej Krétský přichází k biskupovi: „Přijde ke kostelu, a tam studna. Sedm let ji kopali, na vodu nepřišli, a tak ji uzavřeli. A byla neslychaně hluboká.“<sup>53</sup> Jiný příklad: „I rozkázal biskup hrob kopati na tři sáhy, a do šíře na každou stranu na půl sáhu...“<sup>54</sup>

V čem tedy záleží pokání? Vedle uvedené formy se setkáváme se zaléváním spálené hole, pokud nevyroste a nedá plody apod.; to je forma přenesená z jiných legend. Zde je zkouška jasná: když rukojeť rozkvetne, hříšníkovi je odpuštěno, když ne, je odsouzen. Také k uzavírání hrdiny pod zem patří nejen trest, ale i zkouška. „I dána lhůta 30 let, a jak se hrob ten zemí zaplní, a země se pozvedne až k vrcholu hrobu, tehda vykoupěn bude od svých hříchů.“<sup>55</sup> Těmto slovům máme rozumět tak, že hrdina je uzavřen na 30 let bez jídla pod zemí. Jestliže ho země vyvrhne a vrátí na povrch, je mu odpuštěno; když ho pohltí navždy, je odsouzen. Totéž v běloruské pohádce. „I jala se růst země ve studni a po třiceti

<sup>52</sup> V. J. Propp, *Istoričeskije korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1946.

<sup>53</sup> J. R. Romanov, *Belorusskij sbornik 4. Skazki kosmogoničeskije i kulturnyje*, Vitebsk 1891, str. 163.

<sup>54</sup> *Pamjatniki staroj russkoj literatury 2*, Sankt Peterburg 1860, str. 417.

<sup>55</sup> tamt.

letech celá studna zarostla, takže on stanul pod samým příklopem,“<sup>56</sup> tj. ode dna studně se Ondřej pomalu zvedá až po stříšku. Studna zarůstá zdola a pozvedá ho výš. Ještě zřetelněji je toto pojetí motivu vysloveno v ruské pohádce; zde jsou uvrženi pod zem matka a syn, a to do dvou různých studní: „Jestli ty studny zarostou a vy tak vyjdete nahoru, to i bůh vás zprostití viny.“<sup>57</sup>

Zároveň s tímto pohroužením hrdiny do země probíhá ještě něco: klíče, jimiž je zamčena studna nebo trpitel přikován, jsou hozeny do moře, kde je ihned chytne a spolkně ryba. Po stanovené lhůtě dojde k zázraku: hříšníkovo tělo vystoupí ze země, klíče z vody. Buď samy vyplavou, nebo je ryba, která je zhltila, ulovena. Klíče tak jaksi zdvojují samého hrdinu. Je pohlcen zemí, mořem a rybou zároveň a zároveň také navrácen nazpátek na zemský povrch. Antika zná pouze pohlcení zemí.

Západní verze našeho syžetu sestup hrdiny pod zem nezná. Tady hříšník odchází do jeskyně na ostrově nebo na pobřeží, často na kamenitém, skalnatém ostrůvku – odtud i jméno „Gregorius auf dem Stein“. Proto západní materiál ani nedovoluje rozeznat tu příbuzenství s *Oidipem na Kolónu*: život v jeskyni je pro kající se hříšníky něčím běžným. Ale v ruských (a vůbec slovanských) dokladech je motiv země velmi obvyklý. Země hraje svou roli i tehdy, kdy si hříšník staví nějakou stavbu na povrchu; najde si například poblíž moře prázdnou chaloupku: „Vešel v ni, rozkázal uzavřít a zasypat zemí.“ Nebo poustevník radí: „Udělej, synu, dřevěné stavení a nad ním nasyp vysoký hliněný vrch.“ A mladík podle toho jedná: „Nasypal nad ní vysokou mohyly.“<sup>58</sup>

Poslední slovo ukazuje, že kající odchází do mohyly, *do hrobu*, tak jako je to v *Oidipovi*. Neumírá však tak jako ostatní. On, stejně jako Oidipus, vůbec neumírá. Jeho život může pokračovat dvojím způsobem. Země ho vrací, nevrací ho však takového, jaký byl, ale přetvořeného; vychází od něho světlo, zář a vonný pach, chléb a voda vedle něho jsou nedotčeny, je to už nikoli pozemská, nikoli fyzická bytost. Lidová paleta nešetří barvami, aby předvedla jeho svatost. Zem ho vrací zářivého a proměněného – je-li živ či mrtev, to už ani není podstatné. Je-li mrtev, rovnou ho vyhlásí za svatého a jeho mrtvola koná zázraky. Je-li živ, žije jako světec, nebo se stává římským papežem; je tedy znovu, podruhé korunován, ale to už je korunovace jiného řádu.

Oidipus a legenda o Gregoriově nebo o Ondřejovi Krétském se zde rozvíjejí naprosto stejně. V *Oidipovi* se stává hrdina silou země polobožským hrdou, v legendě o Ondřejovi svatým, nikoli však svatým církevního typu. Církev neznala takovou ondřejskou legendu, jakou nacházíme v na-

<sup>56</sup> Romanov, c. d., str. 63.

<sup>57</sup> Smirnov, c. d., č. 186.

<sup>58</sup> Kostomarov, c. d., str. 188.

ší legendě. Nekanonizovala ho, a ani nemohla. Hrdina této legendy, ač se stal římským papežem, ani zdaleka nerealizuje katolický ideál. Skrze podobu Gregoria nebo Ondřeje rozezná badatel monumentální obraz antického Oidipa, jehož ostatky produkují zázraky naprosto necírkevní, neboť *ochraňují město před nepřáteli*.

Čím přitahoval tento syžet, když ztratil svou původní sakrálnost? Jedinou věcí: hrdinovým *utrpením*. Utrpení bylo všeobecně antickému Řecku cizí. Řek byl především člověk společenský. Nicméně v Řecku v době nejvyššího rozkvětu, který už nesl i první příznaky úpadku, má utrpení Oidipovo soukromý charakter. Oidipus, vtělení a centrum města, jeho ušlechtilosti a rozkvětu, je náhle svou společností vyvržen a zůstává sám se sebou. Ztratil královský vínek, jehož nezneužil pro osobní cíle, ale užíval ho vždy ve službách svému lidu. Ztratil tu, jež mu byla manželkou i matkou, která ho spínala s pulsem a krví života. Není náhodou, že do očí si vráží právě její jehlici: tma je znak a výraz zbavení se světa. Musí ztratit i své děti. Děti jsou také pojaty ne zcela po řecku. Řek chce syna, což je opět výrazem hlubokého společenského a státního instinktu. Oidipus má syna a dceru. A právě skrze dceřinu něhu později částečně nachází návratnou cestu k světu. Scéna je možná nejotřesnější z celé tragédie, je to okamžik, kdy se v hrdinovi rodí člověk, je to okamžik zrodu člověka v evropské historii.

Zde nacházíme klíč k tomu, proč byl syžet převzat křesťanstvím a stal se křesťanskou legendou. Syžet získává novou, historickou sakrálnost, a získává ji už na půdě Řecka. Z toho vyplývá Oidipova apoteóza. První apoteóza, to je porážka sfingy a vstup na trůn. Druhá apoteóza spočívá v pohlcení mučedníka zemí a jeho zbožštění. Pro staré, zdravé Řecko je přitom příznačné, že ve svém zbožštění Oidipus není ochráncem trpících, ale stává se *ochráncem města před vojenským nebezpečím*. Ta strana, již bude patřit jeho mrtvola, bude vítězit. Středověká legenda nepřijala prvou apoteózu a druhou nadala odlišným smyslem. Zde se však už nelze omezit jen na analýzu jednoho syžetu, zde musí být syžet studován v rámci vývoje, celého svého života v jeho historické dimenzi. Jak se do tohoto syžetu promítl život zulských pastevců skotu, kočovných Berberů, kavkazských horalů, Řeků, jak se do něho promítl západ katolicismu a antropologických proudů renesance a humanismu, chmurné 11. století a neuvědomělé ideály rolnictva – to vše může demonstrovat jen rozsáhlý kulturně historický výzkum.

Panuje velice rozšířený názor, podle něhož jakoby neexistovaly principiální rozdíly mezi způsoby zobrazení skutečnosti ve folkloru a v umělecké literatuře, jakoby skutečnost byla v jedné i druhé oblasti zachycena stejně věrně a pravdivě. Například M. M. Pliseckij ve své knize věnované historii ruských bylin zásadně nesouhlasí s těmi, kteří tvrdí, že bylina nezachycuje události té či oné epochy, nýbrž její tužby.<sup>1</sup> Autor klade otázku: proč se historické události líčí například v písních o dobytí Kazaně, o Štěpánu Razinovi, proč je v *Slově o pluku Igorově* věrně zobrazen pochod Polovců proti Rusům, proč L. N. Tolstoj v románu *Vojna a mír* nebo A. N. Tolstoj v románu *Petr I.* mohli zachytit celou řadu historických osob a událostí – a proč tomu nemůže být v bylinách? „Proč to bylinám není dovoleno?“ volá autor. Podle jeho mínění není žádný podstatný rozdíl mezi zobrazením skutečnosti v bylinách, historických písních, ve *Slovu o pluku Igorově* a v historických románech 19. a 20. století.

Tento názor, který trpí zřetelnou ahistoričností, je dosti typický pro řadu současných prací. M. M. Pliseckij v něm nebere zřetel na umělecké prostředky folklorních a literárních žánrů, na sociální prostředí, v němž umění vznikalo, nevyrovnává se ani se staletí trvajícím vývojem národa. Schopnost pravdivého zobrazování skutečnosti se nepřičítá jen bylině, ale také pohádkám, v nichž se například hledá odraz takových forem třídního boje, které patřily až 19. století.<sup>2</sup> J. A. Tudorovskaja píše o kouzelné pohádce: „Pravdivě se tu ukazuje odvěká třídní nenávisť mezi utlačovateli–statkáři a porobeným lidem.“<sup>3</sup> Jakmile však dojde na příklady, dovidáme se, že „baba Jaga, vládkyně lesa i zvěře, je v pohádkách vyli-

<sup>1</sup> M. M. Pliseckij, *Istorism russkich bylin*, Moskva 1962, str. 105.

<sup>2</sup> Srov. D. Nagiškin, *Skazka i žizň. Pis'ma o skazke*, Moskva 1957; J. A. Tudorovskaja, *Russkoje narodnoje poetičeskoje tvorčestvo*, Moskva–Leningrad 1955, kn. 1, str. 312–344.

<sup>3</sup> J. A. Tudorovskaja, c. d., str. 314.

čena jako skutečný vykořisťovatel, utlačující svoje služebníky zvířata.“<sup>4</sup> Podle názoru J. A. Tudorovské třídní boj nabývá v pohádce „podoby výmyslu... a tím se poněkud omezuje realismus kouzelné pohádky.“<sup>5</sup> Kouzelná pohádka je tedy realistická, má však jednu chybu: existuje v ní výmysl, což snižuje hodnotu jejího realismu. Logicky se může z takového názoru vyvodit, že by bylo lepší, kdyby v pohádce žádný výmysl neexistoval.

Nemělo by smyslu zabývat se takovými kuriózními názory, kdyby hlediště, které zastává J. A. Tudorovskaja, bylo ojedinělé. Shodují se s ní však i jiní. Například V. P. Anikin píše: „Pramenem pravdivého zobrazení v ústní lidové tvorbě je bezprostředně životní a společenskohistorická zkušenost.“<sup>6</sup> Anikin spatřuje obraz třídního boje v pohádkách o zvířatech a prohlašuje je za alegorie. „Nejdůležitější vlastností lidových pohádek o zvířatech je sociální alegoričnost; bez alegorického významu by lid pohádku nepotřeboval.“ (Tamtéž.) Lid tedy nepotřebuje pohádku samu o sobě, žádoucí je jen sociální význam v alegorickém zobrazení. Autor se snaží dokázat, že vlk je „utlačovatel lidu“, stejně jako medvěd. V kouzelné pohádce k nim patří ještě Kostěj a jiní protivníci hlavního hrdiny.

Abychom však byli spravedliví, musíme přiznat, že v Anikinově knize je mnoho správných postřehů. V době, kdy byla tato kniha napsána, považovaly se podobné koncepce do jisté míry za závazné a pokrokové.

Nebudeme se již pouštět do dalších polemik, a přejdeme k otázce, jak se ve folkloru zobrazuje skutečnost, jakých prostředků se k tomu užívá a v čem spočívají specifické rozdíly mezi folklorem a literaturou. K tomuto poznání se nechceme ubírat cestou abstraktních spekulací, nýbrž studiem materiálu. Uvidíme, že folklor má specifické poetické zákony, jimiž se liší od postupů profesionální umělecké tvorby. Bylo by na místě položit si tuto otázku historicky; nejprve je však třeba ujasnit si současný stav. Folklorní památky budeme zkoumat podle zápisů z 18.–20. století, zatímco historickými otázkami jejich utváření a vývojem se budeme zabývat později. Tomuto historicko-srovnávacímu studiu však musí předcházet etapa popisu zkoumaného problému.

Existují zákony společné všem, nebo alespoň mnohým folklorním žánrům, a zákony, které platí jen v jednotlivých případech. Proto se budeme věnovat otázce žánrů, aniž bychom usilovali o jejich vyčerpávající charakteristiku a omezíme se pouze na problém vztahu folkloru ke skutečnosti.

<sup>4</sup> J. A. Tudorovskaja, c. d., str. 316–317.

<sup>5</sup> J. A. Tudorovskaja, c. d., str. 315.

<sup>6</sup> V. P. Anikin, *Russkaja narodnaja skazka*, Moskva 1959, s. 70.

Začneme pohádkou jakožto žánrem, v němž je daná otázka poměrně jednoduchá. Navíc právě pohádka umožňuje odhalit i některé obecné zákony narativních žánrů. V této souvislosti je třeba připomenout Leninův výrok, že „...v každé pohádce jsou prvky skutečnosti...“<sup>7</sup> O pravdivosti tohoto tvrzení nás přesvědčuje i ten nejběžnější pohled na pohádku. Realistické prvky se vyskytují méně v kouzelných pohádkách než v ostatních typech. Zvířata jako vlk, liška, medvěd, zajíc, kohout, koza a další jsou právě těmi zvířaty, s nimiž se setkává rolník; ze života přešli do pohádky také mužici, venkovské kmotry, starci a babičky, macecha a pastorkyně, vojáci, cikáni, nádeníci, popové a statkáři. V pohádce se odráží jak předhistorická skutečnost, tak středověké obyčeje a mravy i společenské vztahy z dob feudalismu a kapitalismu. Všechny tyto realistické prvky velice důkladně studuje sovětská i zahraniční věda a již o nich existuje bohatá literatura.<sup>8</sup>

Leninova slova však neznamenají, že by se pohádka skládala výhradně z částí reality. Lenin jen říká, že v ní „existují“. Jakmile si ale položíme otázku, co vlastně tyto realistické prvky, ženy, vojáci a další osoby v pohádce konají, to znamená, jakmile si povšimneme syžetů, ocitneme se náhle v neskutečném, vymyšleném světě. Stačí, abychom vzali Aarne-Andrejevův rejstřík pohádkových syžetů, nalistovali třeba oddíl *Nove-listické pohádky* a okamžitě se o tom přesvědčíme.<sup>9</sup> Vždyť kde se v životě setkáme s taškáři, kteří dokáží každého ošidit a sami nikdy neprohrají? Cožpak existují tak hbití zloději, aby ukradli vejce přímo zpod slepice nebo prostěradlo pod sedlákem a jeho ženou? Krotí se snad vzdorovitě ženy v životě tak jako v pohádce, jsou na světě hlupáci, kteří se dívají do hlavně pušky, aby viděli jak vyletí střela? Ruská pohádka nemá ani jediný pravděpodobný syžet.

Nebudeme zacházet do detailů, ale na ukázkou se zastavíme u jednoho typického příkladu, kterým je pohádka o „neblahém nebožtíkoví“. V hrubých rysech má tento děj: hlupák nechtěně zaviní smrt své matky, která buď spadne do jámy nebo se chytí v železech.<sup>10</sup> Jindy ji ale naopak zabije úmyslně. Matka se schová do truhly, aby se dozvěděla, o čem hlupák mluví se svou rodinou. Ten o tom ví a nalije do truhly vařící vodu. Matčinu mrtvolu pak posadí do saní, do rukou jí vloží rám na vyšívání nebo hřeben a vřeten a vydá se s ní na cestu. Proti němu se

<sup>7</sup> V. I. Lenin, *Sebrané spisy*, Praha 1954, d. 27, str. 96.

<sup>8</sup> Např. V. J. Propp, *Istoričeskije korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1946; G. Kahlo, *Die Wahrheit des Märchens*, Halle 1954; L. Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkstümliche Untersuchung*, Wiesbaden 1956.

<sup>9</sup> N. P. Andrejev, *Ukazatel skazočnych sjužetov po sisteme Aarne*, Leningrad 1929 (dále v textu jen Andrejev).

<sup>10</sup> N. P. Andrejev, tamtéž, č. 1 536, 1 537, 1 685–I, 1 730–I.

řítí panská trojka, hlupák neuhne a trojka ho převrhne. Hlupák se dá do křiku, že zabili jeho matičku, carovu vyšívačku. Dostane odškodné a jede dál. Tentokrát zase posadí mrtvolu do popova sklepa, do ruky jí dá džbán se smetanou a lžící. Popova žena se domnívá, že je to zlodějka a udeří ji holí do hlavy. Hlupák opět dostane sto rublů. Potom posadí matku do loďky a pustí ji po řece. Loďka vjede do rybářských sítí. Rybáři uhodí veslem do těla, které spadne do vody a začne se potápět. Hlupák křičí, že se utopila jeho matka a dostane od rybářů rovněž sto rublů. S penězi se vrátí domů a namluví bratrům, že matičku prodal v městě na trhu. Bratři zabijí své ženy a jedou je také prodat. Četníci je však zavrou do vězení a jejich majetek případně hlupákovi. S tímto dědictvím a s penězi, které si přivezl, žije potom v dostatku. Tato pohádka má i druhou verzi. Můžeme ji však pokládat za samostatné podání, neboť její děj je poněkud odlišný. Mužikova žena hostí milence a její muž to zpozoruje. Když žena odejde do sklepa pro máslo, muž milence zabije a do úst mu vloží lívanec tak, aby to vypadalo, že se udávil. Potom nastanou machinace s mrtvým tělem, částečně shodné s předcházející verzí, částečně v jiné formě. Zde se muž musí těla zbavit, aby unikl podezření z vraždy. Mužik opře mrtvého o zeď domu, v němž se koná svatební hostina, a začne hrubě nadávat. Hosté vyskočí, myslí si, že jim spílá mužik opřený o stěnu a začnou ho tlouct po hlavě. Když zjistí, že je mrtvý, polekají se, a aby se mrtvoly zbavili, přiváží ji na koně, který vběhne do lesa a poničí lovcovy pasti. Lovec nebožtíka zbijí a domnívá se, že ho zabil. Posadí tělo do loďky a děj končí jako v předešlé verzi: „neblahý nebožtík“ spadne po rybářově úderu do vody a jeho tělo zmizí.

Kdyby se současný sovětský spisovatel rozhodl napsat povídku o tom, jak byla zabita matka a jakým způsobem vrah nakládal s jejím tělem, aby vydíral peníze, nevydalo by takové vyprávění ani jedno nakladatelství, a kdyby snad bylo otištěno, vzbudilo by u čtenářů spravedlivé pobouření. Pohádka však nepobuřuje, přestože právě venkovští lidé chovají k zesnulým zvláštní úctu. Tato pohádka je populární u mnoha evropských národů a pronikla dokonce k severoamerickým Indiánům.<sup>11</sup> Jak se vlastně takový pohoršující syžet mohl stát populárním? Důvodem je skutečnost, že tato pohádka je veselá fraška, kterou vypravěč ani posluchač nepokládá za reálnou. Do vztahu ke skutečnosti však může a musí dát toto vyprávění badatel, jehož povinností je zjistit, které stránky životní reality působily na vznik tohoto syžetu. To však již patří do oblasti vědecké, nikoli umělecké aperccepce. Uvedený příklad také neukazuje

<sup>11</sup> *The Types of the Folktale. A classification and bibliography* Anti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen*. Translated and enlarged by Stith Thompson, Helsinki 1964 (FFC N. 184).

pokleslý, omezený nebo pohádkový realismus, není alegorií ani bajkou, nýbrž *pohádkou*. Věnovali jsme se mu tak podrobně proto, že je pro otázku vztahu ke skutečnosti příznačný a typický.

Pohádka je záměrná a poetická fikce. Nikdy se nevydává za skutečnost. „Pohádka je smyšlenka, píseň je skutečný příběh,“ říká přísloví. „Pohádka bájí, písnička ladí.“ V dnešním jazyce je slovo „pohádka“ synonymem slova „lež“.

Čím tedy pohádka upoutává, jestliže zobrazení skutečnosti není jejím cílem? Především přitahuje neobyčejností svého podání. Odklon od skutečnosti, výmysl sám o sobě přinášejí zvláštní požitek. V pohádkách-smyšlenkách je skutečnost záměrně obrácena naruby a právě v tom je, z hlediska lidu, všechn její půvab. Neobyčejné se ovšem vyskytuje i v umělecké literatuře, zejména v romantické próze (romány W. Scotta, V. Huga), již méně v realistické (A. P. Čechov). V literatuře se neobyčejné zobrazuje jako možné, vzbuzuje pocity hrůzy, nadšení nebo překvapení, a my v tuto možnost zobrazeného věříme. V lidové próze však existuje neobyčejnost takového druhu, že v životě by fakticky nebyla možná. Je třeba říci, že v pohádkách ze života nejsou zákony přirozenosti porušeny. Přesněji řečeno, všechno, o čem se zde vypráví, by mohlo také existovat. Přesto však jsou tyto události natolik neobyčejné, že se ve skutečnosti nemohly odehrát, a právě to je činí přitažlivými. Folklorní podání není založeno na zobrazení všedních charakterů nebo obyčejných dějů v běžných situacích, nýbrž naopak, vypráví se právě o tom, co zaráží svou neobvyklostí. Z tohoto hlediska nelze pohádku vůbec srovnávat s realistickou literaturou. Podle nositelů folklorní estetiky nestojí za to vyprávět o všedním, obyčejném, o tom, co člověka každodenně obklopuje. Všichni si denně vyprávějí o tom, co se stalo včera, dnes, nedávno nebo kdysi, ale tyto příběhy se nepokládají za umělecké. V očích lidu nemají estetickou funkci, třebaže z našeho hlediska mohou být umělecky cenné (srov. memoárová vyprávění, vzpomínky očitých svědků revoluce, války, významných osobností apod.).

Jednou ze zvláštností pohádky je, že jí posluchač ani vypravěč nevěří, ale přesto ji podává takovým stylem, s takovou intonací, mimikou a gestikulací, jako by se celý příběh, jakkoli neskutečný, opravdu udál. Z tohoto nesouladu vzniká v pohádce *humor*. V tomto smyslu je příznačná pohádka o „neblahém nebožtíkovi“, v níž se vypráví o krutých zločinech, nicméně takovým způsobem, že se posluchači srdečně smějí. Patří sem pohádka o chytrácích a hbitých zlodějích, o napáleném popovi, o nevěrných nebo vzpurných ženách a mnohé další, v podstatě všechny pohádky ze všedního života. Lehkým, dobromyslným humorem, který pramení z vědomí, že se jedná jen o pohádku a nikoli o skutečnost, jsou prodehnuty i pohádky o zvířatech, kouzelné aj.

A přesto se stává právě pohádka, zejména ze všedního života, ač neodpovídá skutečnosti, pramenem psaného realistického vyprávění. Když v období evropské renesance slábl vliv církve na lidské myšlení, objevila se v literatuře světská narativní próza, která své syžety čerpala z folkloru. V Rusku začal tento proces v 17. století, v západní Evropě podstatně dříve. Syžet o „neblahém nebožtíkovi“ použil italský novelista T. G. Masuccio (kol. 1420–1500). Srovnání jeho verze s folklorním podáním může být velmi poučné jak pro studium folklorní poetiky, tak pro výzkum počátků realistického narativního umění. Novela se jmenuje *Nevinný vrah* a popisuje příběh velmi podobný pohádkovému, jen její princip je úplně jiný. V době, kdy v Kastilii vládl král Ferdinand Aragonský, žil v Salamance učený mladý kněz, minoritský mnich jménem Diego. Všimněme si, že už tento začátek ukazuje na úplně jiný vyprávěcí styl. Nezáleží na tom, že v pohádce, na rozdíl od novely, se nepřipomíná místo děje, nýbrž je podstatné, že události jsou přeneseny do reálné sféry. Vypráví se o nich jako o možných, ba dokonce jakoby existovaly v určitém prostoru, čase a vztahovaly se ke zcela konkrétním lidem. Chybí zde humorná fikce skutečnosti, což se projevuje i v dalším vyprávění, které líčí milostnou historku nabitou podrobnostmi z každodenního života. Zmíněný učený mnich se zamiluje do ženy bohatého šlechtice a zasypává ji dopisy. Žena se bojí prozrazení, a tak všechno poví svému muži, který je velmi zlostný a prchlivý. Muž vláká mnicha do svého domu, přikáže ho ve tmě zardousit a tělo zanést do klášterní oblékárny a posadit ho tam. Syžet již nebudeme dále vyprávět a analyzovat, protože rozdíl mezi ním a pohádkou jsou očividné. V novele je zachycen všední život, charaktery i motivované spojení událostí atd. Stejně jako v pohádce i zde putuje tělo od jednoho údajného vraha k druhému, mrtvolu opírají o dům, posazují na koně. Poslední nepravý vrah je chycen, mučen a má být popraven. Tehdy se u soudu jeden po druhém objevují domnělí vrazi a přiznávají se. Poslední z nich je skutečný vrah. Král, jemuž příhodu vyprávějí, ji pokládá za směšnou a vrahovi odpouští.

Smyšlené vyprávění, nebo jak se dříve říkalo „bajka“, se změnilo ve skutečný příběh. Distinktivní znak novel, jež přecházejí z folkloru do literatury, spočívá v tom, že se vyprávějí neobvyklé, zvláštní a nevěrohodné historie tak, jako by se odehrály ve skutečnosti. Nevěrohodnost, neslýchanost je sice oblíbená, ale není to již folklor. V literatuře se udržuje záliba v těchto nevěrohodných příbězích neobyčejně dlouho. Nejstarší literatura, která byla v těsném kontaktu s folklorem, nevytvářela typické charaktery v typických situacích.

Druhá zvláštnost pohádky je neobyčejná dynamičnost děje. Všimněme si, že tento rys není vlastní jen pohádce, ale také všem ostatním druhům narativního folkloru. Proto poněkud rozšíříme úhel pohledu

a letmo se dotkneme i jiných vyprávěcích žánrů, jak prozaických, tak veršovaných.

Vyprávěč, pěvec, posluchač se nezajímá o nic jiného než o děj. Vlastní místo děje ho ničím nepoutá. Lidové narativní umění nezobrazuje prostředí, v němž žije a pracuje rolník. Z jeho hlediska neexistují chalupa nebo dvůr s konírnou a chlévem, zorané pole a zelinářská zahrada či louka jako předměty uměleckého zobrazení, stejně jako jimi nejsou rolníkovi bližní, včetně jeho rodiny. Jistě, že se místy objeví drobnosti a jednotlivosti, v nichž se odráží realita rolníkovy života, ale její zobrazení není vyprávěčovým cílem.

Sama o sobě ho nezajímá ani vnější podoba jednajících postav. Epické vyprávěcí žánry neznají umění portrétu. Vyprávěči je úplně jedno, jak vyhlídí vesnická žena, voják nebo stařena, o nichž pohádka vypráví. Carevna musí být krasavice, ale vyprávěč ji odmítá popsat – je tak krásná, že se to „v pohádce nevypráví, ani perem nevypráví“. Zevnějšek postavy se buď vůbec nepopisuje nebo je určen jen jednotlivými detaily, které nevystihují individualitu, nýbrž typ hrdiny jakožto jednajících osoby. Postava Ilji Muromce sedícího na koni, se šedivými vousy vlajícími ve větru, je plná vznešenosti, není to však psychologický portrét. V bylinách o Vasilu Buslajevičovi se připomíná hrbáč Počanuška: Vasil Buslajevič ho udeří po hlavě, aby vyzkoušel jeho sílu, ale do tváře mu nevidíme. Ani expresivně popsané atributy baby-Jagy neznamenaají, že by pohádce bylo vlastní umění individuálního portrétu. Hrdinova bohatýrská výzbroj a oděv (Ďukovovy bohaté šaty, Mikulův bojarský kožich a safiánové holinky) vykreslují postavu, ale nestačí k vytvoření portrétu. Vlastně nevíme, jak Vasil Buslajev, Dunaj, Dobryňa, Aljoša nebo pohádkové postavy vypadají. Totéž, co pro pohádku a epos, platí také pro historickou píseň. Ani Ivan Hrozný, Pugačov, Kutuzov, Napoleon, ani jiné historické osobnosti nejsou nikdy popsány. Stejně tak je vyprávěči balad lhostejné, jak vypadá Vasilij a Sofie, kníže Dimitrij nebo Domna.

Rovněž se folklorní narace nesnaží zachytit krajinu. Vyprávěč se zmíní o lese, moři, o stepi a městských hradbách, pokud je hrdina přeskakuje nebo jimi projíždí, ke kráse krajiny je však slepý. Poněkud jinak, jak uvidíme, je tomu v lyrice.

Lhostejným postojem k prostředí, v němž se děj odehrává, a k vnější podobě jednajících osob se folklor hluboce liší od realistického umění literatury. Ve folkloru by byly naprosto nemyslitelné takové chalupy a tak rozmanité podoby a typy prostých lidí a pánů, jaké popisuje Tolstoj v *Statkářově jitru*. Ve folkloru se vyprávění zaměřuje pouze na události.

Důsledkem této výjimečnosti dějové dynamiky je, že ve vyprávění figurují jen osoby, které se uplatní při rozvíjení děje. Folklor nezná postavy, jimiž by jen vystihoval prostředí a společnost. Ve folkloru je zhola

nemožná obdoba Puškinova popisu oslavy jmenin Evžena Oněgina, kdy za stolem sedí lidé nejrůznějšího vzezření, kteří sice charakterizují svoji dobu a prostředí, avšak ve vlastním vyprávění nemají a nebudou mít žádnou roli. Ve folklorním podání má každá postava přiřčenu určitou úlohu a žádná jiná zbytečná osoba v něm nevystupuje. Každá z postav je zapojena v ději a podle své účasti na něm vzbuzuje zájem posluchačů. Z tohoto hlediska je pro folklor charakteristické zaměření jen na jednoho hrdinu. Kolem hlavního hrdiny se seskupují ostatní postavy – jeho protivníci, pomocníci nebo ti, které zachraňuje. Ruský folklor nezná pluralitu hrdinů a nikdy v něm nedochází – ani to není možné – k takovému „přelidnění“, jaké se leckdy vyskytuje v románech. Ve folkloru neexistují psychologické romány vybudované na složitostech lidských vztahů, s dialogy a vzájemným vysvětlováním. Děje se v něm vždy odehrávají fyzicky, v určitém prostoru.

Prostor ve folkloru představuje sám o sobě velký a specifický problém, neboť ve srovnání s místem děje v realistických románech a povídkách se vyznačuje některými zvláštnostmi. Jejich vysvětlení se váže až k prvotním formám lidského myšlení. Folklor zná jen empirický prostor, to znamená ten, kterým je hrdina obklopen v okamžiku dění. To, co leží za jeho hranicemi, neexistuje a tudíž nemůže být předmětem vyprávění. Podle tzv. zákona chronologické neslučitelnosti velmi dobře známého v souvislosti s homérským eposem, a jen málo sledovaného ruskými folkloristy, nemohou ve folkloru probíhat dva děje na různých místech zároveň.<sup>12</sup>

Ve folkloru je vyloučena tak složitá kompozice, s jakou se setkáváme například v románu *Vojna a mír*, v němž se události odehrávají současně na frontě i v týlu, v Petrohradě i v Moskvě, ve stanu Kutuzovově i Napoleonově.

Naprosto jasným případem jsou příběhy s jedním hrdinou, kolem něhož je soustředěn děj a vše, co není jeho součástí, leží mimo rámec vyprávění.

Děj v pohádce i v eposu často začíná hrdinovým odchodem z domova a jeho cesta potom tvoří osu vyprávění. To je nejstarší kompoziční forma, kdy příběh končí buď hrdinovým návratem domů nebo příjezdem do jiného města či země. Jinak tvořené syžety jsou ve své podstatě mnohem mladšího původu, jako je tomu například u balad.

Výše zmíněná kompozice je charakteristická zejména pro epos. Aljoša Popovič odjíždí z domu a přijíždí do Kyjeva. Na hostině u Vladimíra uvidí netvora Tugarina a zabije ho. Ilja Muromec opouští domov, cestou

<sup>12</sup> F. D. Zelinskij, *Zakon chronologičeskoj nesovmestimosti i kompozicija Iliady*, in: *Χαριςτήρια*, *Sborník statej po filologii i lingvistike v čest F. E. Korša*, Moskva 1896, str. 101–121.

osvobozuje Černigov, zabije Slavíka-loupežníka a dostane se do Kyjeva. V těchto případech vyprávění nevyžaduje přerušování prostoru nebo času. Samozřejmě, že v některých syžetech eposu vystupují dvě, jindy i tři osoby, nikdy však současně na různých místech děje. Lze říci, že jakmile se vypráví o jednom hrdinovi, osud druhého zůstává neznámý. Příkladem může být bylina o Dobryňově odjezdu a Aljošově snaze oženit se s jeho ženou. Dobryňa, který odjíždí z nejrůznějších pohnutek, se posluchačům zcela ztrácí a na scénu vstupuje Aljoša. Dlouho a podrobně se vypráví o tom, jak násilím nutí Dobryňovu ženu k sňatku, ale když nadejde svatební den, objeví se znovu – ex machina – Dobryňa, a svatbu překazí. Kde byl po celou tu dobu a co dělal, to se nikdy nedovíme. Zákony eposu nedovolují současně dvěma hrdinům vystupovat na různých místech. Nicméně někteří mistři 19. století začali tento zákon porušovat. Například T. G. Rjabinin kontaminoval tuto bylinu s jinou (o Dobryňovi a Vasiliji Kazimiroviči), která mu poskytla dějový základ. Dobryňa při loučení prikazuje ženě, aby na něho čekala a odjíždí. Pěvec sleduje Dobryňovy činy, zatímco o událostech v domě nevíme nic. Dobryňa spolu s Vasilem Kazimirovičem jede k Soročincům a zvítězí tam nad králem Buťanem Buťanovičem. Při návratu se Dobryňa od kouzelného holuba náhle dozví, že se jeho žena chystá provdat za Aljošu. Jak k námluvám došlo, nevíme. Protože pěvec sám nemůže vyprávět, co se dělo s Dobryňovou ženou po jeho odjezdu, krátké vyprávění o těchto událostech vloží do úst posla.

V tomto smyslu je příznačná také bylina o Kozarinovi: Tataři zajmou jeho sestru a Kozarin ji osvobozuje. Zdálo by se, že syžet je velmi jednoduchý. Pro epos se v něm však objevují nepřekonatelné obtíže. Pěvec může začít dvojím způsobem, například v prvním případě dívčím únosem. Dívka mizí z dohledu a vypravěč sleduje jejího bratra Kozarina, který nalezne sestru v tatarském stanu a osvobodí ji. Druhý způsob vyprávění sleduje od samého počátku dívku, která se nachází ve stanu Tatarů. Hádají se, komu z nich připadne, v tom se nečekaně objevuje Kozarin a osvobozuje ji. Pěvec nemůže vyprávět, co se dělo současně s Kozarinem a jeho sestrou, když ji bratr hledal, nebo naopak, co prožíval bratr, zatímco jeho sestra dlela v tatarském stanu.

Můžeme pozorovat i jinou formu tohoto zákona. Pokud jeden hrdina koná, druhý nedělá nic nebo dokonce spí, jako je tomu v bylině o Kalinovi a Iljovi Muromcovi. Tataři útočí na Kyjev, ale Ilja je sám nemůže odrazit. Když se chystá k záchraně, ostatní bohatýři jsou buď pohrouženi v nečinnost nebo jsou na válečné výpravě ve stanech daleko od Kyjeva. Zatímco se Ilja připravuje k boji, druzí hrdinové Dobryňa, Aljoša, Samson – jsou pasivní, dokonce spí. Teprve když je Ilja volá (někdy je buď střelou z luku), vrhnou se všichni společně na Tatary. Tyto postřehy jsou důležitější pro historiky, kteří by v eposu chtěli vidět přímé zobrazení sku-

tečnosti. Odraz skutečnosti je podřízen epickým zákonům a pokud s nimi badatel nebude počítat, nikdy nemůže vyřešit otázku historičnosti eposu.

Zákon chronologické neslučitelnosti se ještě zřetelněji než v eposu projevuje v pohádce. Je to pochopitelné, protože kompozice pohádky je složitější než kompozice eposu a navíc kromě hlavního hrdiny v ní vystupují ještě jeho pomocníci, dárci a protivníci, osoby, které zachraňuje a vysvobozuje. V pohádkách zapsaných v 19. století může být zákon chronologické neslučitelnosti porušen, v podstatě je však pro pohádky závazný. V případě, kdy je z domu vyhnána pastorkyně, vypravěč mluví jen o ní jako o osobě, která je v akci a nevšímá si rodičů kteří zůstali doma, v nečinnosti. Pocity otce, pro něhož je vyhnání vlastní dcery tragédií, vypravěče zajímají velice málo, či lépe řečeno, jejich popis nemůže být předmětem vyprávění právě v důsledku zákonů pohádkové poetiky.

Drak se v pohádkách objevuje z vnějšku, jakoby z jiného světa. V takových případech se prostředí uvádí jako neznámé, nejasné, temné, ležící nejen za hranicemi hrdinova horizontu, nýbrž i mimo okruh našeho světa. Drak, Kostěj, Vichr a další se objevují „kde se vzali, tu se vzali“, vždy zcela neočekávaně, a unášejí carevnu. V takovém případě se pohádka nezabývá pasívní unesenou carevnou, nýbrž vypráví o hrdinovi, který se jí vydává hledat, protože vypravěč nemůže sledovat obě postavy najednou. Pokud vystupuje několik postav, vždy je aktivní jen jedna a ostatní zatím zůstávají v nečinnosti. Například vydávají-li se na cestu tři bratři, první dva jsou neúspěšní. Nejstaršího zavře čarodějnice do sklepa nebo promění v kámen apod., a když je takto první hrdina vyřazen z děje, nastupuje na jeho místo druhý a potom třetí. Stejně tak je tomu při zdvojení hrdinů; dva Ivanové, synové vojáků, se ožení s carevnami. Jeden z nich je neúspěšný, to znamená, že zůstane pasivní (žena ho začaruje apod.) a na scénu vstupuje druhý Ivan, aby ho vysvobodil.

Jestliže jsou přítomny dvě jednající osoby a jedna z nich se dostane do neštěstí, druhá se o tom musí dozvědět. Tím se také v epickém folkloru vysvětluje důležitá role všelijakých posílů přinášejících zprávy od hrdiny: kůň či holub nebo nějaká moudrá žena, které je známo, co se děje za hranicemi hrdinova obzoru. Jindy si hrdinové při loučení darují předmět, který se v nouzi promění a na znamení neštěstí začne krvácet, zčerná apod. Samotný vypravěč však neopouští, ani nemůže opustit prostor, v němž se pohybuje hrdina.

Otázka prostoru v epickém folkloru, jež se vztahuje také ke kompozici folklorních vyprávění, by mohla být předmětem samostatného zkoumání. Uvedené příklady však dostatečně dosvědčují, že lidové umění je založeno na úplně jiných principech než narativní umění literatury 19. a 20. století.

Koncepce jednoty prostoru, v němž se realizuje děj, je neoddelitelná od koncepce jednoty času. Ve folkloru čas ani prostor nesnášejí přerušování.

Děj nemá a nemůže mít přestávku, a jestliže hrdinova činnost ustane, okamžitě ji přebírá jiný hrdina tak, jak jsme viděli výše. Jakmile děj jednou začal, rychle spěje ke konci. Obecné představy o čase zde nemají místo. Stejně jako je skutečný jen empirický prostor, existuje také pouze empirický čas, který nelze měřit čísly, dny nebo roky, nýbrž jednáním hrdinů. Čas, jenž je reálným faktorem vyprávění, sám o sobě nemá žádný význam a existuje jen ve vztahu k ději. S trochou zevšeobecnění lze říci, že ve folkloru se děj odehrává především v prostoru a čas jako reálná forma myšlení jako by vůbec neexistoval. Vysvětlení spočívá zřejmě v tom, že člověk z předhistorické, prvobytně pospolné společnosti – lovec, rybář, později zemědělec – se musel v zájmu zachování života především často stěhovat. To znamená, že člověk poznával a uvědomoval si prostor empiricky, zatímco vnímání času je výsledkem určité abstrakce. Faktické měření času začalo hrát roli až v období rozvinutého zemědělství. Folklor tedy odráží předzemědělský způsob vnímání času, a proto je ve folkloru jeho vyjádření vždy fantastické. Když Dobryňa odjíždí, přikazuje své ženě, aby na něho čekala 3, 9, 12, 30 let – a ona to plní, aniž by při tom stárla.

Nesouměřitelnost pohádkového a reálného času pociťují i vypravěči. O tom, že si pohádkář tento rozdíl uvědomoval, svědčí formulace „pohádka se snadno vypráví, ale dlouho trvá práce“ („skoro skazka skazyvajetsja, da ne skoro delo delajetsja“).

S koncepcí prostoru a času je také úzce spjat způsob počítání ve folkloru. Trojitost je v indoevropském folkloru specifický problém, kterým se nyní nebudeme zabývat. Ukazuje se však jako pravděpodobné, že číslo tři bylo kdysi hranicí, která v počítání nebyla dlouho překročena. Počítání po pětkách a desítkách (podle prstů na rukách) bylo až dalším stadiem. Tři znamenalo „hodně“ a to bylo totéž co „silně“, „velmi“, což znamená, že množstvím se označovala intenzita. Opakováním se vyjadřovaly obtíže při soupeření a vítězstvích a také stupeň nadšení, jež budilo vyprávění. Proto je opakování spojeno s číslem tři. Tutéž roli má ve folkloru některých jiných národů počítání do čtyř a do pěti. Touto otázkou by bylo třeba se ještě zabývat, ale již nyní se ukazuje, že ve folkloru je počet stejně relativní jako je relativní prostor a čas.

Takové jsou tedy některé zvláštnosti vyprávěcího folkloru. Není těžké si povšimnout, že vycházejí z raných, v některých případech dokonce z velmi archaických forem myšlení, které určují i další specifika lidových narácí. Základem tohoto myšlení není příčinná souvislost v našem smyslu slova, a proto ve folkloru není třeba zjišťovat příčiny dějů, neboli řečeno jazykem poetiky, jejich motivace. V rozmanitých druzích lidové slovesnosti se tato skutečnost projevuje různě. Například motivace a pohnutky mohou nakrásně existovat, ale vypravěč o ně nemá zájem a nehledá je.

Zvlášť výrazně se tato zvláštnost projevuje v kumulativních pohádkách (Koblížek, O kohoutkovi a slepičce a další). Články řetězu v nich zapadají jeden do druhého, přičemž motivace této posloupnosti není závazná. Jednotlivé články se mohou spojovat podle principu aglutinace. Například v pohádce „Muší domeček“ (Terem muchi) k mouše postupně přicházejí zvířata, obvykle stále větší a větší: veška, bleška, komár, myška, ještěrka, zajíc, liška, medvěd. Toto pořadí se řídí uměleckou logikou, nikoli myšlením v příčinných souvislostech. V kumulativních pohádkách je aglutinační princip vyjádřen nejjasněji, ale můžeme ho sledovat i v jiných typech. Například nejrůznější liščí kousky mohou následovat jeden za druhým bez nějaké zvláštní souvislosti. V pohádce o muži, který odchází z domu kvůli hlouposti své ženy, aby ve světě našel ještě hloupější lidi, potká hrdina celou řadu hlupáků, kteří dělají nejneuvěřitelnější věci. Takové pohádky se skládají ze zřetězených částí, u nichž lze vyprávění přerušit na libovolném místě a ukončit nebo pokračovat podle vypravěčovy vůle.

Poněkud jiný charakter má nepřítomnost logických motivací v kouzelné pohádce, kde velmi často určuje rozvíjení děje náhoda. Hrdina kouzelné pohádky je sám o sobě bezmocný. Nezná-li cestu, jde „kudy ho oči vedou“, a najednou potká starce nebo babu Jagu apod., kteří mu ukáží cestu nebo pomohou. Toto setkání není z vnějšku ničím motivováno, ale ovlivňuje všechno další vyprávění. Umělecká logika pohádky spočívá v tom, že se do hrdinových rukou musí dostat kouzelný prostředek, a to právě závisí na setkání s osobou, která mu tento prostředek dá nebo pomůže získat. Druhý příklad: v pohádce o žabce-královně car začne pojednou ukládat svým snachám těžké úkoly. Nikde se nemluví o tom, s jakým cílem a proč to dělá. Formálně jsou jeho činy nemotivované, ale pohádkový kánon vyžaduje, aby byli nepraví hrdinové poníženi a pravý hrdina oslaven. Ukládání těžkých úloh vede k šťastnému konci, a právě tento nevyhnutelný závěr určuje průběh celého vyprávění.

Ani pohádky ze života nemají žádnou vnější logiku nebo ji, alespoň z hlediska lidové estetiky, nevyžadují. V pohádce o „neblahém nebožtíkoví“ (viz výše) chybí činům hlupáka, který zabil svoji matku a provádí s jejím tělem machinace, vnější motivace. Ani v jednom případě není řečeno, že by si tak počínal proto, aby podváděl lidi a získal od nich peníze. Avšak podvádí, kdykoli se mu naskytne příležitost, což u posluchačů vzbuzuje nadšení. Z hlediska estetiky lidového vypravěčského umění a na rozdíl do estetiky realismu není náhodnost událostí, které určují průběh děje a jeho šťastné rozuzlení, nedostatkem. Při pochopení této logiky může badatel vždy určit, čím jsou takové kompoziční principy historicky podmíněny, neboť jsou výsledkem zákonitosti, jež se tvoří rozvíjením folklorní poetiky, a nikoli produktem „nevázané“ fantazie. Jest-

liže je hrdinou pohádky „hlupák“, není tím označena jen jeho hloupost, nýbrž i to, že bude mít – a spolu s ním i samo vyprávění – nezávazný vztah k těm normám chování a jednání, které určují činy a normy jednání posluchačů v životě.

Nezávaznost vnějších motivací je vlastní všem druhům epického folkloru, jak prozaickým, tak veršovaným. Logika je zde sice možná, ale není nezbytná. Umělecká logika vyprávění se neshoduje s logikou příčinné souvislosti v myšlení, proto na prvním místě stojí děj a nikoli jeho příčina. Srovnáme-li varianty jednoho syžetu, vidíme, že motivy stejných dějů bývají velmi různé. V bylině o Dobryňovi a drakovi odjíždí Dobryňa z domu buď proto, aby se vykoupal nebo aby uviděl moře, či proto, že se chce podívat mezi lidi, ukázat se apod. To jsou však jen záminky. Umělecká příčina odjezdu spočívá v tom, že se musí utkat s drakem. Vzhledem k tomu, že se logické motivace objevují později, můžeme s jistotou konstatovat, že dobře motivované vyprávění je svým původem mladší než příběh motivovaný slabě nebo vůbec, nebo že se jedná o přepracované podání. Verze pohádky o „neblahém nebožtíkoví“, v níž je motivem zabití žárlivost a snaha zbavit se těla pramení tedy ze strachu, že vražda bude odhalena, je verzí mnohem pozdější než verze o hlupákově, který svou matku zabil náhodou. Je příznačné, že právě motivovanější verze pronikla do psané literatury, neboť odpovídá estetickým požadavkům a způsobu myšlení gramotného měšťanstva, zatímco nemotivovanost hlupákových činů je pro literaturu překážkou. Ve folkloru však není chronologický nebo logický řetěz událostí nutný.

V baladě jakožto mladším žánru jsou někdy děje vnitřně motivovány charakterem jednajících postav a nikoli tím, co vyžaduje kanonický způsob rozuzlení. Například: krutá tehyně otráví Vasilije a Sofii nebo v jiné baladě zabije svého vnuka a osočí snachu, kterou potom její muž zabije. Kníže Roman zabije svoji ženu proto, že si chce vzít jinou. Pěvci však sami nikdy neprozrazují, co je příčinou těchto skutků, to si musí posluchač domyslet.

Známe však i takové balady, jejichž děj je založen na čisté náhodnosti, jako je tomu v baladě *Bratři loupežníci a sestra*. Bratři provdají sestru a odcházejí na lup. Za tři roky přepadnou na cestě pocestné, muže a dítě zabijí, ženu zneuctí. Potom se ukáže, že tato žena je jejich sestrou. Podobných balad o nešťastném osudu existuje několik.

Z předcházejícího výkladu vyplývá, že osoby vystupující ve vyprávěcím folkloru mají zcela jiný charakter než postavy v literatuře, kde je každá postava obdařena neopakovatelnou individuálností. I v případě, že postava představuje typ charakteristický pro určitou epochu nebo společenské prostředí, že vychází ze skutečných, v životě existujících prototypů, zůstává zde jedinečná, má své jméno a svou tvář. V prozaickém



narativním folkloru je tomu jinak. Jak jsme již řekli, pohádkový hrdina většinou nemá jméno. Existuje několik pohádkových typů, jimž odpovídají typy hrdinů, které však postrádají individuální charakter. Jméno „Ivan“ je jménem typu, nikoli osoby. Typ se také často určuje společenskou příslušností – car, carevič, kníže, voják, kupec, pop, pán, rolnický syn, podruh. V literatuře závisí charakter každé osoby na daném syžetu a nemůže být přenesen z jednoho díla do druhého. Ve folkloru je carevič Ivan a sedlácký synek Ivan jedna a táž osoba pro celou sérii různých syžetů. Totéž platí o carevně, ať se jmenuje Jelena, Anastázie, Vasilisa nebo Marja Překrásná. Stejně je tomu i v pohádkách ze života, kde jsou hrdinové určeni svou společenskou příslušností. Pohádkový pop je vždy jedna a táž osoba, třebaže v různých pohádkách a syžetech je zachycen z rozdílných stran. Souhrn těchto pohledů však vytváří celistvý obraz popa. Stačí ho srovnat s galerií duchovních, zobrazených například u Čechova nebo Leskova, abychom hned pochopili, v čem spočívá rozdíl. Tato zvláštnost, charakterizující pohádku, se vyskytuje i v jiných folklorních žánrech, třebaže v nich nevytváří závazný zákon. Například obraz Ilji Muromce je vymezený epický typ, společný všem syžetům o něm. Epos šel ale dále než pohádky, a epické hrdinové se už vyznačují některými charakteristickými rysy, které ovlivňují jejich jednání. Například lze mluvit o Iljově rozvázném klidu, o jeho velkorysosti, nesmiřitelnosti k nepřítelům atd. a totéž můžeme říci také o Dobryňovi a Aljošovi. Ti všichni mají jméno i charakter. Takových typů je však v eposu málo. Navíc se nevyskytují jen v jednom, nýbrž v celém cyklu syžetů, v jehož rámci je hrdinův obraz vždy stejný.

Podobnou omezenost psychologické diferenciaci nalezneme také u hrdinských zpěvů. Podoby Ivana Hrozného, Jermaka, Skopina–Šujského, Razina, Petra a dalších vnímáme jako odlišné portréty. V některých případech může historická píseň dosáhnout dokonce až určitého mistrovství v kresbě charakterů (podoby Ivana Hrozného, Anastazii Romanovny a Nikity Romanoviče v písni o hněvu Ivana Hrozného na syna), což však není záměrem těchto podání. Celkově se zde charakter hrdinů projevují slabě a někdy je i možné zaměnit jeden druhým. Příčinou je nejen omezená individualita charakteru, ale také zákon prvořadosti děje, který se zachovává i tehdy, když se poruší shoda s historickou skutečností. Písňe o Jermakovi se mohou zpívat s Razinovým jménem a písňe o Razinovi se jménem Pugačovovým, švédský král se volně zaměňuje s tureckým sultánem nebo dokonce s Napoleonem, písňe o Arakčejevovi kolují se jménem Dolgorukova (nebo naopak) atd. Ani zde se typy nevyznačují individuální neopakovatelností.

V narativním folkloru jsou všechny jednající postavy buď pozitivní nebo negativní. U pohádek je to zřejmé, ale i v jiných folklorních druzích

je tomu podobně. „Průměrné“ vlastnosti, kterých je v životě většina, ve folkloru nebývají.

Charakter kladného hrdiny často neodpovídá tomu morálnímu kodexu, na němž se zakládá všeobecně přijatá soudobá morálka. Idealizovaným kladným hrdinou kouzelných pohádek je kralevic. V eposu jsou všichni hlavní hrdinové kladní a vyjadřují nacionální ideály. Přesto činy folklorních hrdinů často neodpovídají současným představám o tom, co je a co není etické. Aljoša Popovič nekoná vždy jen v souladu se soudobým pojetím morálky, to však nebrání, aby byl skutečným hrdinou. Pohádky ze života vyjadřují tento postoj ještě pregnančněji: hrdina je ten, který vyhraje, lhostejno jakými prostředky, zvláště když zvítězí nad silnějším protivníkem. Snad právě zde je původ ohromného množství syžetů pohádek ze života, které se zakládají na balamucení. Přesně totéž platí pro pohádky o zvířatech a částečně i pro kouzelné pohádky. Síla, kterou slabý vítězí nad mnohem mocnějším nepřítelem, spočívá v rozumu a lstivosti. Marně bychom v pohádce hledali realisticky pravděpodobně popsaný zápas rolníků proti utlačujícím statkářům, neboť pohádka zná jen jeden způsob společenského boje a sociální satiry: pán nebo pop jsou vždy napáleni a podvedeni chytrým poddaným. Čeledín, který slouží u popa, nebalamutí jen svého pána, ale i samotné čerty. Hrdinou stejného typu je prohnaný zloděj, který okrádá statkáře, bojara a celé carské zřízení. I hrdina kouzelných pohádek, carevič, dosahuje svého cíle velmi často pomocí klamu. Předměty, které se vydal hledat – ptáka Ohniváka, carevnu, koně, omlazující jablko atd. – zpravidla ukradne. Syžet o Prométheovi, který pro lidi ukradne oheň, se vyskytoval již na velmi raných stupních vývoje lidské společnosti. Často se podvodem získávají kouzelné prostředky, jako je létající koberec, sedmimílové boty nebo kouzlo „stolečku, prostři se!“. Lstivost a podvod jsou zbraněmi slabšího proti silnějšímu, a to právě odpovídá posluchačovým morálním požadavkům.

Pohádky o zvířatech se téměř bez výjimky skládají z motivů o šibalských kouscích mazaných zvířat, hlavně lišky, které provádějí ostatním zvířatům. Vítězství slabého nad silným má očividně velmi staré kořeny. Příhody o liščích kouscích si vyprávěly ženy a děti loveckých národů v době, kdy otec byl na lovu. Úspěch slabého a jeho vítězství nad silnějším ve vyprávění měl napomáhat k dosažení úspěchu ve skutečnosti. Na této úrovni nejsou ještě pohádky o zvířatech skutečnými pohádkami: tyto syžety se jimi stávají, teprve když se vytratí víra v jejich zaklínací význam.

Zkoumáním pohádky se osvětlují i některé zvláštnosti eposu. Z hlediska uměleckých prostředků mají oba slovesné druhy mnoho společného, ale existují mezi nimi i hluboké rozdíly. Stejně jako pohádka i epos částečně odráží archaické formy myšlení, z nichž vychází relativita při zob-

razování prostoru a času, absence motivací a dělení všech jednajících postav na kladné a záporné, převaha typů nad individuálními charaktery atd.

Výrazný rozdíl mezi eposem a pohádkou je ve vztahu ke skutečnosti. Fakt, že se bylina zpívá, není jen vnějším znakem způsobu provedení, nýbrž je to znak, který vymezuje samu podstatu žánru. Viděli jsme, že vypravěč pohádek nevěří ve skutečnost vyprávěného. S eposem je tomu jinak. Zeptáme-li se pěvce, zda věří tomu, co zpívá, uslyšíme různé, protikladné odpovědi, neboť otázka je špatně položena. Pěvec nemůže za žádnou cenu připustit, že ty hrdinské, slavné nebo jen prostě dramatické události, o nichž v bylině zpívá, jsou lži, jak to připouští v případě pohádky. Pěvec cítí hlubokou uměleckou pravdu zpívaného, ale neumí to vyjádřit. Zároveň vidí, že tyto události jsou v současném životě nemožné, a proto děje bylin vztahuje k hluboké minulosti. Svědčí o tom i lidový název bylin, jimž se říká „stariny“ (starožitnosti). Vše, o čem bylina zpívá, je pravda, takže se to muselo stát; bylo tomu však dávno a dnes se to již nemůže opakovat.

Bylina, tak jako jiné epické žánry, odráží skutečnost v mezích těch epických zákonů, o nichž jsme hovořili výše. Bylina zachycuje mnohem širší historickou skutečnost než pohádky, ale jejím posláním není opěvování historických událostí a osob. Do tohoto stadia, k němuž později dospěla historická píseň, poetika eposu nedozrála. Přesto a nezávisle na vůli nebo estetickém zaměření pěvců epos zachycuje historickou skutečnost ve značné šíři. Například v bylině o Sadkovi, jež má syžet čistě pohádkový, se odrážejí mytologické představy námořníků o vládci moře, uchovávají se zde vzpomínky na obyčej přinášet mořskému králi obětní dary s prosbou o přízeň, můžeme vysledovat i jakési družstevní formy rybolovu, stopy organizace obchodu a obchodních cest starého Novgorodu. V této bylině se také odrazily počáteční nebo rané formy třídního boje mezi bohatým kupectvem a chudinou, z níž pochází i Sadko. Podobné jevy jako v této bylině bychom mohli nalézt i v mnohých jiných. Historikům se tu nabízí skutečně bohaté studijní pole.

Můžeme zkoumat výzbroj hrdinů, obraz bojů nebo složité společenské a pozemkové vztahy, které bylina ukazuje, stejně jako celou oblast materiální existence. Místo toho však historikové i někteří folkloristé s jakousi podivnou tvrdošíjností chápou historismus jen jako zobrazení historických událostí a osob, tedy právě jako to, co v eposu není. Jestliže se v eposu někdy vyskytnou historická jména, jejich nositelé se podřizují zákonům poetiky bylin a mění se v epické postavy. Například historický Mamaj nebo Bátú přijímají zevšeobecnělé rysy nepřátel ruské země a neliší se od cara, Kalina, Kudrevanka nebo jiných nepřátel Ruska, které Ilja Muromec jedním máchnutím zahání za hranice rodné země.

V baladě nacházíme jiný vztah ke skutečnosti. Jestliže v eposu jsou události spojovány s dávnou minulostí, pak balada naznačuje jejich potenciální vazbu k současnosti a k realitě, byť ne přímo té, která obklopuje přednášče. Balady už v podstatě nejsou „stariny“, třebaže některé z nich tak lidé ještě nazývají, neboť uchovávají mnohé ze zákonů lidového epického umění, které jsme popsali výše. Balada se však od eposu liší především předmětem svého zobrazení. Nepohybuje se ve sféře hrdinských činů, nýbrž lidských vášní, zvláště milostných. Pro celý folklor charakteristická výjimečnost nebo neobyčejnost událostí se zachovává i v baladě, avšak nabývá v ní specifické podoby. Neobyčejně silné vášně vedou k neobyčejným, zpravidla děsivým skutkům. Vášeň vítězí nad všemi překážkami, včetně všeobecně přijaté morálky, ústí ve zločin, ve vraždu. Zločin se v baladě nikdy netrestá, což by bylo nemyslitelné ve starších žánrech. Matka otráví milence (Vasilij a Sofie), ale nestihne ji žádný trest. Milenci jsou pohřbeni u kostela a z jejich hrobu vyrostou stromy s propletenými korunami. Tímto motivem se vyjadřuje hluboké ospravedlnění lásky mladých lidí a zavržení vražednice. Přednášče i posluchač zločince odsuzují, ale tento postoj má čistě vnitřní ráz a nevyplývá z něho vnější potrestání a odplata. Tím se již naznačuje odklon od pouhé fabulace a přechod k zobrazování vnitřních stránek života, což nepochybně znamená velký skok kupředu. Vidíme tedy, že specifika baladických syžetů vede k některým novým poetickým postupům.

Přitom však některé staré zvláštnosti folklorní poetiky, včetně neumělosti či nechuti motivovat děje, zůstávají zachovány. Pohnutky nebývají vždy jasné, což umožňuje děje různě vykládat a chápat. Nevíme, proč se Domna posmívá Dmitrijovi, což má pak tragické následky. Není také zřejmé, proč matka vlastně tráví mladé milence Vasilije a Sofii atd. Další syžety již není třeba vyjmenovávat, protože zákonitost je dostatečně patrná. Děje jsou v podstatě zdůvodněny, a dokonce už psychologicky. Osoby jednají z lásky, nenávisti, žárlivosti, a to znamená novou skutečnost. Toto nové se však ještě zobrazuje v mezích starého. Vnitřní román zde sice existuje, ale nikdy není vyjádřen slovně, neboť k tomu ještě nejsou propracovány umělecké prostředky. Zpívá se tedy hlavně o událostech, bez snahy určit jejich příčiny.

V epickém hudebním folkloru je nový i charakter jednajících postav. V baladě se už neobjevují bohatýři, ale vystupují v ní obyčejní lidé různých stavů, kteří se nedělí na hrdiny a zlosyny. Zločinci v baladě nejsou zloduší z eposu, nýbrž obyčejní lidé. Skutečnost se již neidealizuje a nehyperbolizuje. Zrodilo se zobrazování temných stránek života a vešlo do umění. Balada je tragická, což epos skoro vůbec neznal. Ty nemnohé byliny, v nichž se nezobrazovala vražda nepřítelů, nýbrž ženy, nebo které vyprávějí o sebevraždě (Dunaj, Damilo Lovčanin, Suchman), jsou jakoby

spojovacím článkem mezi bylinami a baladami, jež také některé z těchto syžetů asimilovaly. Balada táhne k zobrazení lidských charakterů a jejich střetů v reálném životě. Není pochyb, že na rozdíl od eposu a pohádky stojí už blíže tomu, co jsme si zvykli nazývat realismem, třebaže to ještě nepodmiňuje stupeň jejího uměleckého mistrovství. Každý folklorní žánr má svou míru dokonalosti, tak jako má své hranice a omezení. Balada zobrazuje boj proti rodinnému despotismu v ruském středověku. Posluchač zobrazovaným událostem věří a bývá jimi hluboce dojat a ořesen. Většinou jsou posluchači a přednášeči balad ženy. Nicméně balada, jež získala po stránce uměleckého realismu, ztratila na monumentalitě a významnosti svého tématu.

V obecných rysech můžeme o narativních žánrech konstatovat, že se jejich vývoj v lidovém prostředí pozastavil nebo se postupně pozastavuje. Příčina tkví jednak ve zvláštích, o nichž jsme hovořili výše, jednak v tom, že se pozvolna projevuje nesoulad mezi tímto uměním a novými požadavky života, novými formami myšlení. Se zánikem starého způsobu myšlení a životních potřeb se vyčerpávají i umělecké prostředky, které s nimi byly spojeny. U pohádky skončil tento vývoj velice dávno. Středověk už zřejmě nepřinesl nové pohádkové syžety a omezoval se na satirický vztah k soudobé realitě v některých pohádkách ze života. Zdá se, že vývoj eposu se završil v 17. století.

Existují však žánry, jejichž vývoj se nezastavil. Nalezneme je v oblasti lyriky, u níž je vztah ke skutečnosti úplně jiný než v epice, neboť nebyla zatížena prastarými formami myšlení, které svazovaly rozvoj narativních žánrů.

K záměrné poetické fikci, jakou je například pohádka, nelze mít lyrický vztah. U byliny však možný je, protože s tímto žánrem se spojuje životní pravda dávné minulosti. Skutečně živý, hluboký a svými odstíny rozmanitý vztah ke skutečnosti se vyskytuje tam, kde předmětem umění je sám život obklopující člověka. V protikladu ke kolektivnímu charakteru epické tvorby je lyrika založena na uznání citů každého jednotlivce tohoto společenství. Kolektivnost staré lidové tvorby je jen zvláštní případ kolektivních forem práce a života prvobytně pospolných národů. Tento společenský systém se vyznačoval nejen společným vlastnictvím, nýbrž také těsnou semknutostí kolektivu ve všech jeho životních záměrech. Jednotlivec sám o sobě neměl význam. Odraz tohoto starého způsobu života a vědomí se udržel ve folkloru velmi dlouho a napomáhal tomu celý životní styl staré ruské vesnice.

Jedním z žánrů, v němž se zvlášť zřetelně projevují jiné estetické principy než ty, o nichž jsme mluvili výše, jsou nářky nad mrtvým. Nářky leží uprostřed mezi poezií epickou, lyrickou a obřadovou. Silou vyjadřovaných citů patří k lyrice, formou existence se řadí k obřadové poezii

a přítomností narativních prvků jsou blízké epické poezii. Pláče jsou mladším žánrem než pohádky. Pro nás však nyní není podstatné, kdy a na jakém stupni společenského vývoje vznikly. Pláče byly neobyčejně rozšířeny ve staré Rusi, jak o tom svědčí četné stopy v staroruské literatuře již od 11. století. V těchto nářcích, které se uchovaly v literatuře, je mnoho prvků vycházejících z byzantské rétoriky, z církevních řečí a ještě více je původu lidového. Dokazují to především srovnání některých staroruských literárních památek se zápisy nářků v 19. století.

Existují však mezi nimi i velmi podstatné rozdíly: úryvky nářků, které se vyskytují v životopisech nebo letopisech, jsou vždy určeny svatým nebo knížatům či členům jejich rodiny. Často se pláč zobrazuje jako všeobecný nářek; tak je tomu například v pláči nad Dimitrijem Donským nebo Alexandrem Něvským. Pro tyto případy jsou vypracovány všeobecně známé, standardní umělecké postupy – srovnání, metafory, apostrofy, hořekování. To vše ale ještě nevytvářelo zřetelnou představu o životě a osobnosti zemřelého.

Zcela jinou podobu mají lidové pláče. I zde se vytvořil určitý kánon daný řadou postupů, které se opakovaly od jednoho pláče k druhému. Méně talentované plačky se při tom někdy omezovaly na spojování těchto stereotypních prvků, takže mohl vzniknout dojem, že jde o varianty. K tradičním motivům patří například poetické (rétorické) otázky truhlářům, pro koho dělají těsný dům bez oken a bez dveří, otázka nebožtíkovi, kam a na jakou cestu se přichystal. Každý moment pohřebního obřadu má své tradiční motivy, jež přecházejí z jednoho nářku do druhého, přesto však ještě neurčují charakter žánru. Tuto funkci mají ty části nářků, které se zakládají na improvizaci, což znamená, že jejich vznik je dán konkrétní situací. Poprvé se zde setkáváme s jevem, který není pro folklor charakteristický: odhlédneme-li od všeobecně lidských rysů, ani jeden člověk se nepodobá druhému a stejně tak, s výjimkou tradičních motivů, se navzájem nepodobají ani nářky. Pláč vzniká v momentu smrti blízkého člověka. Dva stejné pláče neexistují, ani nemohou, a varianty se u pláče nevyskytují. Každý pláč obsahuje motivy pro daný případ jedinečné a mohou do něho proniknout i biografické prvky. Plačka se oddává vzpomínkám na svůj život, na život nebožtíka, vdova vzpomíná na svou minulost: na šťastné dětství v rodném domě, na svou hrdou, nezávislou povahu, na nešťastné manželství. V nářku vyjadřuje představu své budoucnosti s dětmi bez živitele. V pláčích nacházíme jiný vztah ke skutečnosti než v epických žánrech. Rekonstrukci života ruské vesnice nelze provádět podle pohádek, zatímco pláče ji umožňují do takových detailů, jaké z jiných pramenů nezískáme. Zejména z tohoto hlediska zaujaly nářky například Někrasova. Vdova si do všech podrobností představuje svůj budoucí život. Nářek detailně vykresluje rodinné vztahy ruské předreformní vesnice, „velkou

rodinu“ a její děsivé patriarchální vztahy a mravy, jejich postupný rozpad. Ukazuje tragický osud osamělé vdovy, která se nemůže vrátit k nemilované „velké rodině“, ale neužívá ani sebe a děti, které čeká žebrota. Vidíme před sebou studenou, nevytopenou chalupu, promrzlé děti, které musejí jít na žebrotu, pole, o něž se nemá kdo starat. Nářky jsou reálným, přímým zobrazením skutečnosti a zachycují životní styl vesnice. V pláči *O hlavě pijana* (na smrt muže, který se upil) se podrobně vykresluje pochmurný obraz postupného úpadku hospodářství a rozpadu rodiny. Pláče, pokud to odpovídá jejich záměrům, obsahují i přesná líčení přírody. V pláči o utonulém v oněžském jezeře se do nejmenších podrobností popisuje bouře a všechny okolnosti smrti otce a malého syna. Pláče zachycují i povstalecké nálady rolníků. Jedním z nejlepších pláčů vynikající plačky Iriny Fedosovové je pláč o selském starostovi, který byl uvězněn smířícím soudcem proto, že k němu rolníci nepřišli na shromáždění, což se považovalo za vzpouru a neposlušnost vládě. Fedosovová podává dynamický portrét soudce, který buší do stolu, ohání se pěstmi, chrlí nadávky, kletby a výhrůžky. Zároveň se projevuje ryze rolnická psychologie zpěvačky. Nevybízí ke vzpouře, nýbrž prosí Boha, aby potrestal soudce za slzy a za všechno to hoře, které svými daněmi a násilím způsobil lidu.

Zde se už nesetkáme ani s jedním ze zákonů, jež vyznačují epické žánry a zároveň jsou brzdou jejich vývoje. V pláčích se projevuje umění vycházející ze snahy bezprostředně a kriticky sdělit skutečnost.

Nicméně ani pláč není trvalý žánr. Emotivní exaltací je lyrický, ale formou své existence se váže k obřadní poezii (srov. výše). Se zánikem živné půdy této poezie, bez ohledu na vysoký stupeň rozvinutí, začíná žánr pláčů mizet ze života. Poslední překrásné ukázky této uvadající poezie jsou sebrány v knize V. G. Bazanova a A. P. Razumovové *Russkaja narodno-bytovaja lyrika*.<sup>13</sup>

Jiný obraz tvoří vlastní lyrická píseň, která existuje i dnes a zřejmě bude trvat stále. Nevíme, kdy ruská lyrická píseň vznikla, je však známo, že už u neprimitivnějších národů se nevyskytoval jen obřadový folklor, nýbrž i improvizované individuální zpěvy o životě, o tom, co člověk vidí a co se s ním děje. Podle výzkumů V. V. Senkevič-Gudkovové kolští Saamové improvizují písně o prostředí, v němž žijí, přičemž ty nejjednodušší sestávají všeho všudy z jediného slova: může to být mnohokrát opakované jméno syna nebo pojmenování jelena anebo celá píseň spočívá v opakování slova „slunce“ a citoslovcí.<sup>14</sup> Slova mohou být doprovázena

<sup>13</sup> V. G. Bazanov, A. P. Razumova, *Russkaja narodno-bytovaja lyrika*, Moskva-Leningrad 1962.

<sup>14</sup> V. V. Senkevič-Gudkova, *Elementy improvizací i tradicionnosti na rannej stadii razvitija folklora*, Russkij folklor V, 1960, str. 127-145; A. K. Mikušev, *O vneobradovych improvizacijach*, Russkij folklor V, 1960, str. 146-156.

epitety („můj dobrý jelen, moudrý jelen“), donekonečna se může opakovat jedna věta („Duňa, Duňa, Duňa mne miluje“ nebo „Loďka pluje, pluje“ apod.). Existují i delší písně s milostnou a každodenní tematikou, jež jsou blízké našim oslavným písním. V těchto jevech se však neodráží jen národní specifika Saamů, neboť z podobných počátků se vyvíjela veškerá lyrika. Tato fakta se však neslučují s teorií Veselovského, který tvrdí, že lyrika vznikla z obřadové poezie, to znamená z poezie doprovázející obřady a tance, jejichž cílem bylo magickým působením napomáhat k hospodářským nebo jiným úspěchům kmene. Tato poezie však existovala nezávisle na lyrice.

F. A. Rubcov ukázal, že hudebně intonační systém obřadové lyriky staví na jiném základě než systém táhlé písně.<sup>15</sup> To, co nazýváme lyrikou ve vlastním slova smyslu, nevzešlo z obřadů.

Uvedené příklady improvizovaných zvolání nepředstavují píseň v pravém slova smyslu. Je to lyrika v embryonálním stadiu a její charakter je naturalistický. Vlastní lyrická píseň vzniká, až když se v písních začnou objevovat umělecké obrazy, když individuální, s jednou situací spojený význam, získá všeobecnou platnost a lidé projeví přání píseň opakovat. Způsoby rozvíjení ruské lyriky zde nemůžeme sledovat. Můžeme hovořit jen o té její fázi, kterou představují zápisy ze začátku 18. století.

Rozvinutá ruská vesnická lyrika vyrůstá ze zcela jiných podmínek a z jiného vztahu ke skutečnosti než epické žánry a je také založena na jiných způsobech vyjádření. Předmětem zobrazení této poezie je skutečný člověk se svým životem a city. Tvrdíme-li, že ve folkloru sílí realistické umění, potom musíme konstatovat, že jeho kořeny jsou v lyrice a nikoli v epice.

Na tomto místě se nemůžeme podrobně zabývat ruskou lyrickou písní, a proto určíme jen některé její zvláštnosti ve srovnání s žánry, které jsme již zkoumali.

Viděli jsme, že osnovu vyprávění tvoří syžet. Všechny zmíněné zvláštnosti syžetu jsou určovány poetickým pojetím syžetu. Lyrická píseň však postrádá rozvíjení děje, zápletku a rozuzlení, a proto není svázána zákony syžetovosti. Píseň sice vychází z událostí v životě zpěváka či zpěvačky, z nich se ale vybírá jen určitá situace. Tyto momenty se nevztahují k minulosti, nýbrž k současnému a skutečnému životu pěvce nebo zpěvačky, kteří přímo či nepřímě vztahují tuto píseň k sobě.

Jestliže můžeme sestavit rejstřík syžetů pro pohádky, eposy a balady, pro lyrickou píseň lze vytvořit a studovat index syžetových situací. Ta-

<sup>15</sup> F. A. Rubcov, *Intonacionnyje svjazi v pesennom tvorčestve slavjanskich narodov*, Leningrad 1962.

kový soupis ještě neexistuje, ale kdybychom ho měli, pomohl by utvořit jasnou představu o tom, do jaké míry je lyrická píseň spojena se životem a životním stylem zemědělské vesnice.<sup>16</sup> Z lyriky se sice nedozvídáme o způsobu hospodaření, neboť rolník nepovažuje svůj všední život za hodný uměleckého zpracování a k svým hospodářským problémům nemá lyrický, nýbrž pracovní, možno říci technický, vztah. O tom všem se mu zřejmě vůbec nechce zpívat. Poněkud širě je zastoupena oblast třídního boje, k níž se vztahují písně o ničemnostech pánů, o útrapách obětí a kletbách, které stíhají viníky. Takových písní je však velmi málo ze stejných důvodů, které omezují počet lyrických písní o rolnické práci. Rolnických vzpour bylo velmi mnoho, přesto však jejich obraz v lyrických písních těžko nalezneme, neboť zde působí zákony folklorní poetiky, podle nichž do rolnické poezie neproniká skutečnost ve své celistvosti. Kdo by tedy chtěl sledovat narůstání rolnických revolučních nálad v písních, získal by o nich nepravdivý a jednostranný obraz. S postupem doby se však tato situace měnila. Kromě milostných nebo osobních vztahů do lidové lyriky stále více a více pronikal skutečný život. Lze říci, že čím je píseň mladší, tím je bližší životu i třídnímu boji. Písně rekrutské, zbojnické, nářky, vojenské písně a písně z vězení, z nucených prací a z vyhnanství mají už jiný charakter než písně milostné. Neodlišují je pouze rozdíly žánrové, nýbrž historické, které svědčí o evoluci lidové poezie a o směru tohoto vývoje.

Třebaže rolník v lyrických písních neopěvuje svou práci, začíná do této poezie pronikat životní prostředí, které epická poezie takřka neznala. Objevuje se zde lyrická krajina s blankytnými kvítky, hedvábnou trávou, břízkami a jívami, přesto však už opravdová ruská krajina. Konvenční rysy mají i lyrické portréty, důležité však je, že zde existují, protože v epickém narativním umění se nevyšly vůbec.

Jisté, že i píseň má svá omezení, ale tyto hranice nejsou dány specifickostí žánru, lze je překročit a také se překračují. Právě v této proměnlivosti, šíří a svobodě tkví dlouhá životnost lyrické písně. Jednou ze zvláštností lyriky je její obrazotvornost. Lidová lyrika se zakládá na přímých a také nepřímých vyjádřeních, jež mají formu přirovnání, paralel a metafor. Na rozdíl od rané primitivní lyriky, jež neznala nepřímé výrazy, neumožňují mluvit o životě přímo. Lidová lyrika je založena na poetizaci života. To, co se této poetizaci nepodřídí, nemůže být předmětem jejího zobrazení.

To znamená, že ve folkloru se vztah ke skutečnosti a způsoby jejího tlumočení mění a rozvíjejí s historickým vývojem života celého národa.

<sup>16</sup> Některá témata lyrických písní jsou uvedena v knize N. P. Kolpakovové *Russkaja narodnaja bytovaja pesnja*, Moskva-Leningrad 1962, str. 149n.

Jedním z poměrně pozdních žánrů je historická píseň. Již dříve jsme mluvili o tom, do jaké míry historická píseň odráží všeobecně platné epické zákony. Nyní zbývá ukázat, jaký krok tento žánr ve svém vývoji udělal. Bez předcházející epické poezie, zejména bylin, by historická píseň byla nemyslitelná. Například z bylin vycházejí, z hlediska formy, některé starší písně ze 16. století o Ivanu Hrozném. Zároveň však historická píseň překonala právě tu podmíněnost v zobrazování, která svazovala a brzdila vývoj bylin. Epická poezie představuje jeden ze životodárných zdrojů historické písně v začátcích jejího vývoje.

Druhým pramenem je lyrická píseň se svou emocionální plností, hudebností a rozmanitostí forem, které historická píseň přejímala. Z tohoto hlediska mohou být mnohé historické písně řazeny k lyrice, jako například některé písně o Jermakovi a později o Razinovi. Lyrická subjektivnost a omezení na vnitřní duševní svět člověka jsou však v historické písni překonány a naopak jeden z jejích hlavních specifických rysů spočívá v neobyčejném rozšíření zobrazované skutečnosti včetně historických a politických událostí. Písně o selských válkách a povstáních zachycují třídní boj, který lyrická píseň odrážela jen slabě. Obsah vojenských historických písní tvoří ruská válečná tažení, boj za národní nezávislost. Touto obsahovou pestrostí lze vysvětlit rozmanitost forem historických písní, které také, na rozdíl od jiných druhů lidové poezie, nemají jednotný poetický systém. Píseň o Ščelkanovi patří k jarmarečním písním, píseň o hněvu Ivana Hrozného se po formální stránce přimyká k bylinám, píseň o Skopinově otrávení může být začleněna k baladám, píseň o Jermakovi vyniká lyrickým charakterem, pláč střelce nebo vojáka pro cara Ivana Hrozného nebo Petra I. má vztah k pohřebním pláčům. Žánr historické písně nelze určit jen podle formálních znaků, neboť jejich rozmanitost je příliš velká. Vždyť co může mít společného pláč Xenie Godunovové s veselou písní o Platovovi v Napoleonově stanu? B. N. Putilov navrhuje dělit historické písně do skupin podle jejich poetického systému, což je správné, protože těchto systémů je jen několik.<sup>17</sup> Historické písně sjednocuje především obsah, který se bezprostředně vztahuje k ruské historii.

Vznik a vývoj historických písní není uzavřen sám do sebe, nýbrž je produktem společenského vývoje, v jehož rámci přestává být folklor majetkem jen rolníků. Nejstarší historickou písní o Ščelkanovi Dudentěvičovi vytvořili obyvatelé města Tver a její styl ukazuje na potulné zpěváky „skomorochy“. Píseň o dobytí Kazaně Ivanem Hrozným složili zbrojníci

<sup>17</sup> B. N. Putilov, *O nekotorych problemach izučeniija istoričeskoj pesni*, Russkij folklor, 1956, č. 1, str. 63-78.

a píseň o hněvu Ivana Hrozného na syna vznikla v moskevských demokratických vrstvách. Písně o Jermakovi, Razinovi a později o Pugačovovi se zrodily v kozáckém prostředí. Od 18. století tvořili vojenský folklor vojáci. Všechny tyto společenské mezivrstvy už nepatří k rolnictvu, třebaže jsou s ním svou psychologií ještě spojeny.

Historická píseň vzniká jiným způsobem než ostatní druhy lidové slovesnosti. Odlišný vztah k zobrazované skutečnosti jako k něčemu viděnému a slyšenému, který není myslitelný v eposu, v pohádce, ani v baladě, vyplývá z toho, že historickou píseň skládají účastníci nebo blízcí svědci opěvovaných událostí. Dokonce i v případech, kdy obsah písně neodpovídá skutečnosti, zůstává svým původem spjata s prostředím, v němž se událost mohla odehrát. Například detaily v písni o dobytí Kazaně nejsou doloženy v historických pramenech, jsou vymyšleny v prostředí dělostřelců. V tom spočívá jeden z hlavních příznaků umožňujících odlišit historickou píseň od ostatních žánrů. Z tohoto hlediska nepatří píseň o Avdoťje Rjazanočce k historickým písním, třebaže se k nim obecně řadí, neboť v ní jde o fantastickou událost, která nemohla mít skutečné ani potenciální svědky nebo účastníky; tato píseň by patřila spíše k baladám. Zmíněný vztah ke skutečnosti signalizuje, že se zrodil nový druh umění lidové slovesnosti, který se principiálně liší od všech předcházejících žánrů. To už nejsou „stariny“, jak lid nazývá byliny, ani „skladki“ (báchorky). Na historické písně se vztahuje především lidový výraz „pesnja-byľ“ (píseň vypravující o tom, co bylo).

Mluvili jsme již o kolektivním charakteru rolnické tvorby a jejích historických i životních základech. Tyto podmínky se neuplatňují při vzniku historických písní, protože tento žánr je výtvořem skupiny lidí, mezi nimiž se vyskytovali talentovaní, básnicky nadaní jedinci. Ostatní přebírali to, co tito lidé vytvořili. Nejde tu ještě o individuální tvorbu ve vlastním úzkém slova smyslu (třebaže v jednotlivých případech nelze vyloučit možnost vzniku i takové formy), nýbrž je to mezistupeň dvou krajních poloh: kolektivní rolnické tvorby v rámci tradičního folkloru a individuální tvorby spisovatelů – umělců.

Jedním z nejobtížnějších problémů při studiu historické písně je otázka výběru opěvovaných událostí. Jejich volba se zdá být zvláštní, neboť mnohdy se jedná o druhořadé, nevýznamné události, zatímco závažné, slavné příběhy z ruských dějin historická píseň leckdy vůbec nezachytila. Například jak je možné, že neexistuje píseň o bitvě u Borodina? O Borodinu není dokonce nikde ani zmínky, na rozdíl od Smolenska, Možajska, Bereziny nebo Paříže. Sotva se v tomto výběru projevuje nějaká hluboká filosofie, lidová moudrost nebo historické vědomí. Tyto písně tvořili účastníci historických událostí, a právě borodinská bitva byla takového charakteru, že se nenašli nebo nemohli najít jedinci nebo skupiny,

kteří by o ní už tehdy mohli vytvořit píseň. Totéž platí také pro poltavskou bitvu, jejíž sotva znatelné stopy ve folkloru neodpovídají významu tak důležité události. Chybí-li píseň, neznamená to, že by lid určitou událost nepochopil. Svědčí to jen o absenci konkrétních podmínek pro vytvoření písně.

Na rozdíl od tradičního epického i lyrického folkloru je uměleckým cílem historické písně tlumočení té skutečnosti, jejímž svědkem se pěvec sám stal.

Zmínili jsme se již, že v epickém folkloru jsou čas a prostor relativní kategorie. V historické písni se však obojí určuje historicky, geograficky či topograficky, třebaže i zde jsou možné odchylky. Vojenská píseň o Pugačovovi začíná takto: „Toho měsíce září/ dne dvacátého pátého v sedmdesátém prvním roce/ v městě Jajku/ dostihly nás spěšné zprávy,/ že nemůžeme zůstat na místě.“

Také způsob vedení války se zobrazuje jinak než v bylinách, kde Ilja chytí za nohy statného Tatara a mává jím. Z eposu se nedozvíme nic o velení, nepopisují se v něm ruská vojska. Naproti tomu historická píseň uvádí jména populárních velitelů, rozumí velení, vypráví o povstáních a krvavých ozbrojených srážkách.

Hrdinou historické písně je skutečná osoba, která má své jméno a individuální charakter. Psychologická charakteristika se někdy vyznačuje hloubkou a složitostí, jako je tomu například u postavy Ivana Hrozného v písni o jeho hněvu na syna. Romanticky vylíčený Razin, udatný Platov, klidný Kutuzov a mnozí další představují galerii rozmanitých typů, v nichž rozpoznáváme jiný princip zobrazování než v starodávné epické poezii.

Pohádky i epos mají určité dané kompoziční zákony, historická píseň se jim však nepodřizuje. Její kompozice je volná a rozmanitá, tak jako je rozmanitý sám život.

Nebudeme se zabývat všemi poetickými prostředky historické písně, neboť již z předcházejícího výkladu je patrné, jakým způsobem dochází v tomto žánru k překonávání tradice a k vytváření nového umění.

Tradice však nebyla překonána úplně. Nezmizel příznačný, pro veškerý folklor typický zájem o neobyčejné příhody. Mnohé z historických písní bychom mohli nazvat zpívanými historickými anekdotami; zachoval se také zájem o dynamické vyprávění, o průběh a rozvíjení děje na úkor vystižení postav hrdinů i dalších osob, takže se vždy ani nepodařilo spojit postavy s událostmi. Také některé činy mají ještě natolik všeobecný charakter, že mohou být přenášeny z jedné postavy na druhou, třebaže právě v tomto směru historická píseň, ve srovnání s ostatními epickými žánry, výrazně pokročila. Například obrana Pskova proti Štěpánu Báthorymu se v různých variantách připisuje S. K. Karamyševovi, M. V. Skopi-

nu-Šujskému, N. R. Volkonskému, B. D. Šeremetěvovi, třebaže tito lidé nemají k události žádný vztah.<sup>18</sup>

Stejný syžet se také může vztahovat k různým místům a době. Například vyprávění o dobytí města pomocí podzemní chodby a sudů se střelným prachem patří pravděpodobně písni o dobývání Kazaně, používá se však i v písních o obléhání Azova, Oreška a Rigy. Jak tedy hodnotit tyto rysy historických písní?

Kdyby mělo být cílem písně věrné zachycení reálných událostí, potom bychom je museli považovat za nesmysly. Píseň však nesměruje k reprodukci události, nýbrž k vyjádření jejího historického smyslu a významu. Lidovým posluchačům je lhostejné, zda dopis s hrozbou o uchvácení Ruska píše švédský král Karel, Napoleon nebo turecký sultán a odpovídá-li mu Kutuzov, Lopuchin či někdo jiný. Lidem záleží především na tom, aby byla zdůrazněna nedobytnost ruské země pro cizí uchvatitele.

D. S. Lichačov ve své knize *Člověk v literatuře staré Rusi* poznamenává, že „stará ruská literatura neznala fiktivního hrdinu“.<sup>19</sup> Literární hrdinové staré Rusi jsou historické postavy nebo svatí, v jejichž existenci se ještě věřilo. Literární hrdinové ve vlastním slova smyslu se objevují až na začátku 17. století. Došlo k tomu do značné míry pod vlivem folkloru, který šel opačnou cestou a dospěl od vymyšlených hrdinů eposu, pohádky a balady k zobrazení reálných osob a událostí. Bez ohledu na omezené prostředky folkloru vytvořil lid dokonalá a hluboká díla, z nichž vyrostla nová literatura a k nimž se také dodnes obrací.

Nezabývali jsme se ani zdaleka všemi žánry, avšak postoje, vyjádřené v předcházejícím výkladu, mohou přispět k pochopení a studiu ostatních druhů lidové tvorby – pověstí, legend, lidových povídek, častušek, dělnické poezie. V dělnickém folkloru se rozvinuly a završily umělecké tendence vlastní historické písni a právě zde došlo k těsnému semknutí s literaturou. Pochopení celého tohoto procesu vyžaduje obsáhlou a speciální badatelskou práci.

Vztah folkloru ke skutečnosti se může projevovat ve třech podobách:

1. Folklor se jako každé jiné umění vztahuje ke skutečnosti, která je základem i těch nejfantastičtějších folklorních představ. Úkolem marxistické vědy je odhalit tyto historické základy, což platí bez výjimky pro celou oblast folkloru.

2. Folklorní díla, bez ohledu na vůli tvůrců a interpretů, odrážejí reálný život. Formy a obsahy jeho zobrazení se liší podle toho, do jaké míry jsou podmíněny určitou epochou a žánrem. Toto umění se podřizuje zákonitostem folklorní poetiky.

<sup>18</sup> Některé podrobnosti o tom viz v knize *Narodnyje istoričeskije pesni*, vyd. B. N. Putilov, Moskva-Leningrad 1962, str. 328-329.

<sup>19</sup> D. S. Lichačov, *Člověk v literatuře staré Rusi*, Praha 1974, str. 116.

3. Cílem lidového tvůrce je zobrazit skutečnost. Tato snaha charakterizuje v lidové tvorbě historickou píseň a dělnickou poezii.

Při studiu folkloru vzniká mnoho chyb právě proto, že se nerozlišují tyto tři aspekty.

Černyševskij ve své dizertaci na téma *Estetické vztahy umění ke skutečnosti* napsal: „...ve všech lidových písních existuje určitý mechanismus, projevují se společné pružiny, bez jejichž pomoci tyto písně nikdy nerozvíjejí svá témata...“<sup>20</sup> Jinými slovy, Černyševskij pochopil, že k objasnění otázky estetického vztahu folkloru ke skutečnosti je třeba znát zákonitosti lidové poetiky. Další vysvětlení těchto zákonitostí je jedním z úkolů současné folkloristiky.

<sup>20</sup> N. G. Černyševskij, *Estetika*, Moskva 1958, str. 94.

# Kumulativní pohádka

V každé vědní disciplíně existují dílejší otázky, které se mohou ukázat jako velice významné. Ve folkloristice k nim patří kumulativní pohádka. Baudatelé se dosud neshodli, které pohádky nazvat kumulativními. A. Aarne tento termín neužíval<sup>1</sup>. N. P. Andrejev při překladu Aarneho katalogu pohádkových syžetů zavedl jeden souhrnný typ, který označil jako „kumulativní (řetězové) pohádky různého druhu“. Jsou tu však uvedeny všeho všudy tři příklady, navíc bez odkazu k velkoruským sborníkům, jako by Andrejev ruské kumulativní pohádky přehlížel.

Thompsonův katalog předpokládá pro kumulativní pohádky už 200 čísel (2 000–2 199, *Cumulative Tales*). Ve skutečnosti nejsou všechna čísla obsazena, uvedeno je jen 22 typů. Stejný počet má i poslední vydání katalogu z roku 1964, v němž jsou však již vyplněna téměř všechna předpokládaná čísla (ATH 2 009–2 075).

Katalog Aarne–Thompsona je užitečný jako empirická příručka o existujících pohádkových typech. Její stinnou stránkou je, že vytváří zmatečné a zcela nesprávné představy o charakteru a skladbě pohádkového repertoáru. Zde totiž došlo k naprosto elementární logické chybě: jednotlivé klasifikační rubriky jsou stanoveny podle příznaků, které se vzájemně nevylučují, a tím vzniká křížící se, ve vědě nepřipustná, klasifikace. Například ke kouzelným se počítají i pohádky „o nadpřirozeném protivníkovi“ a zároveň „o nadpřirozeném pomocníkovi“. Co si však počít s pohádkami, v nichž nadpřirozený pomocník pomáhá v boji s nadpřirozeným protivníkem? Tato chyba prostupuje celý katalog.

Rubriky, které se pro kumulativní pohádky objevily v dalších vydáních, vnesly do klasifikace nový princip: tyto pohádky se nerozlišují podle charakteru jednajících postav, nýbrž podle kompozice.

Domnívám se, že princip klasifikace pohádek musí vycházet z určení jejich struktury. V knize *Morfologie pohádky* jsem se pokusil na základě

<sup>1</sup> Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, Helsinki 1911 (FF č. 3).

strukturních příznaků vyčlenit skupinu pohádek, jež se obvykle nazývají kouzelné.<sup>2</sup> Podle stejného principu lze odlišovat i pohádky kumulativní. V posledních vydáních katalogu Aarne–Thompsona jsou kumulativní pohádky odlišeny právě podle charakteru své struktury. Správná cesta je zde už alespoň naznačena, nicméně stále zůstává nejasná faktická otázka, které pohádky nazvat kumulativními. Tím se také vysvětluje, proč je mnoho kumulativních pohádek roztroušeno v jiných oddílech. Například celá řada jich je začleněna do skupiny pohádek o zvířatech: ale také naopak, ne všechny pohádky, které jsou zařazeny do skupiny kumulativních, k nim skutečně patří.

Literatura věnovaná kumulativním pohádkám je opravdu bohatá, ale obecně přijaté vymezení tohoto jevu neexistuje. Historii jejich zkoumání znamenitě vyložil ve své knize M. Haavio.<sup>3</sup> Naproti tomu stať A. Taylora odhaluje ještě značný nesoulad v chápání podstaty tohoto druhu pohádek.<sup>4</sup> Bez ohledu na svou velkou erudici a faktografický materiál autor tvrdí, že základem pro vznik kumulativních pohádek jsou snové noční můry.<sup>5</sup> Takový názor není třeba komentovat.

Dříve než začneme se zkoumáním kumulativních pohádek, je nutné alespoň předběžně vymezit problém a říci, co pod tímto pojmem rozumíme. Spíše než abstraktní formulaci chci se pokusit vytvořit více či méně přesnou charakteristiku tohoto žánru v rámci kultury jednoho národa.

Jestliže se tento pokus zdaří, může být aplikován při studiu tvorby jiných národů. To by byl již základ pro důkladné komparatisticko-historické zkoumání tohoto žánru, které by umožnilo pokročit v řešení otázek vědecké klasifikace a katalogizace pohádek.

Základní tvůrčí princip těchto pohádek spočívá v libovolném mnohonásobném opakování stejných dějů nebo prvků, dokud se takto vytvořený řetěz nepřeruší nebo nerozplete v opačném sledu. Jako nejjednodušší příklad můžeme uvést ruskou pohádku O velké řepě, pro niž je vhodné německé označení „Kettenmärchen“ – řetězové pohádky. V podstatě je však tento název příliš úzký. Kumulativní pohádky se netvoří jen podle řetězového principu, nýbrž také nejrůznějšími způsoby připojování, narůstání nebo hromadění, které posléze končí nějakou veselou „katakastrofou“. V angličtině se kumulativní pohádky zahrnují do skupiny „formula-tales“ a nazývají se „cumulative, accumulative stories“, což souvisí s latinským „cumulare“ – kupit, hromadit a také zesilovat. V němčině existuje kromě termínu „Kettenmärchen“ ještě vhodnější označení

<sup>2</sup> V. J. Propp, *Morfologia skazki*, Leningrad 1928.

<sup>3</sup> M. Haavio, *Kettenmärchenstudien*, Helsinki 1929 (FFC č. 88).

<sup>4</sup> A. Taylor, *Formelmärchen. Handwörterbuch des deutschen Märchens*, Berlin–Leipzig 1934.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 325.



„Häufungsmärchen“ (zmnožující) nebo také „Zählmärchen“ (výčtové). Ve francouzštině se nazývají „randounées“ (vlastně „kroužící kolem jednoho místa“). Každý jazyk nemá pro tyto pohádky vypracováno speciální označení. Uvedené příklady ukazují, že se různými výrazy všude mluví o nějakém hromadění. V tomto jevu a jeho rozmanitých formách spočívá veškerý smysl a význam těchto pohádek. Neobsahují žádné poutavé události syžetového rázu, ale naopak, vlastní děj je v nich nevýznamný; začínají se odvíjet z nepatrných podnětů, které mnohdy až komicky kontrastují s obludným narůstáním důsledků a závěrečnou katastrofou (například – na počátku se rozbilo vajíčko, na konci shoří celá vesnice).

Nejprve věnujeme pozornost kompozičnímu principu těchto pohádek, přičemž bude třeba všimnout si také jejich formy a stylu. V podstatě lze stanovit dva rozdílné typy kumulativních pohádek. Jeden, podle vzoru anglického termínu „formula- tales“, můžeme nazvat „formulovým“. Tyto pohádky jsou skutečně čistou formulí, čistým schématem. Zcela jasně se všechny skládají ze stejných, opakujících se syntaktických článků. Věty jsou jednoho typu a velmi krátké. Pohádky druhé skupiny se rovněž skládají ze stejných epických článků, ale každá z těchto částí se může utvářet syntakticky rozdílně a více či méně podrobně. K nim se již označení „formulové“ nehodí. Vyprávějí se s epickým klidem, ve stylu kouzelných nebo jiných prozaických pohádek. Příkladem tohoto druhu kumulativních pohádek může být pohádka Výměna, v níž hrdina mění koně za krávu, krávu za vepře atd. až k jehle, kterou ztratí, takže domů přijde s prázdnou (Andr. 1 415, ATh 1 415). Takové pohádky, na rozdíl od „formulových“, můžeme nazvat „epickými“.

Ještě je třeba připomenout, že „formulové“ pohádky mohou mít veršovou i písňovou formu, a proto je nalezneme kromě pohádkových sborníků také ve sbornících písní, jakým je například Šejnův sborník *Velikoros v svoich pesnjach, obrjadach, obyčajach...* (1898). Zde jsou uvedeny písně, jejichž kompozice i syžet se zakládají na kumulaci, takže by bylo třeba zařadit je do soupisu kumulativních pohádek. Například jako píseň byla zapsána pohádka O veliké řepě.

Nezávisle na způsobu ztvárnění je kompozice kumulativních pohádek neobyčejně prostá. Skládá se ze tří částí – z expozice, kumulace a finále. Expozice nejčastěji sestává z nějaké nevýznamné události nebo obyčejné životní situace: dědeček zasadí řepu, babka peče koblížek, rozbije se vejce, mužik míří na zajíce atd. Takový začátek nemůže být považován za zápletku, protože děj se nerozvíjí zevnitř, nýbrž z vnějšku, většinou zcela náhodně a nečekaně. V tom spočívá také jeden z hlavních uměleckých účinků těchto pohádek. Za expozicí následuje řetěz (kumulace), který může být s expozicí spojen mnoha různými způsoby. Uvedeme několik příkladů, aniž bychom usilovali o systematický výčet.

Ve zmíněné pohádce o řepě (Andr. 1 960) se řetěz vytvoří tak, že řepu, která sedí v zemi příliš pevně, nelze vytáhnout, a proto se zvou stále noví a noví pomocníci. V pohádce Muší domeček (Andr. 282) moucha si postaví domeček nebo se usadí v nějaké pohozené rukavici, v hlavě mršiny apod., a tu se začnou objevovat stále větší a větší zvířata a jedno po druhém se vnucují do světničky: nejprve to je veška, bleška a komár, potom žába, myška, ještěrka a dále zajíc, liška a jiná zvířata. Poslední přijde medvěd, sedne si na domeček a všechny rozmačká.

V případě pohádky O veliké řepě je vytvoření řetězu motivováno a je vnitřně nezbytné. Naproti tomu ve vyprávění Muší domeček neexistuje žádná logická nutnost pro objevování se nových a nových návštěvníků. Na základě tohoto principu by bylo možné rozlišit dva typy kumulativních pohádek, přičemž převládá právě ten, který nevyžaduje žádnou logiku. Pro určení všech druhů kumulativních pohádek je však toto rozlišení nepodstatné, a proto se jím již nebudeme zabývat.

Principy řetězení jsou neobyčejně rozmanité. Například v pohádce O kohoutkovi a slepičce (Andr. 241 I; ATh 2 021 A) je opět kumulativní řada odesílání od jednoho aktéra k druhému; kohoutek posílá slepičku k řece pro vodu, řeka ji posílá k lípě pro list, lípa k dívce pro nitky, dívka zase ke krávi pro mléko atd. Přitom není žádná logika v tom, které osoby a pro jaké předměty se posílají (řeka si posílá pro listy apod.). Logika se nevyžaduje, nečeká se a není jí třeba. Jiné pohádky jsou vytvořeny z řady výměn, které mohou narůstat od horšího k lepšímu nebo naopak. Například pohádka Kachnička za slepici vypráví o tom, jak liška potřebuje zdánlivě ztracenou slepici (sama ji snědla) vyměnit za husičku, krůtičku atd., až dojde ke koni (Andr. 170; ATh 170). Obráceně je tomu ve zmíněné pohádce Výměna, v níž se lepší směňuje za horší. Průběh výměny může být skutečný nebo také jen vysněný. Například mužik, který míří na zajíce, sní o tom, jak zajíce prodá, za stržené peníze si koupí prasátko, potom krávu, dům a nakonec se ožení. Zajíc zatím uteče (Andr. 1 430 A). V západoevropské pohádce podobně sní o svém životě dívka, která nese na hlavě džbán mléka na prodej. Džbán však spadne na zem a s ním se rozbijí i všechny její sny (ATH 1 430).

Celá řada kumulativních pohádek je založena na postupném objevování nezvaných hostí nebo kumpánů; k mužikovi nebo k babce, kteří jedou na saních, se vnutí zajíc, liška, vlk, medvěd. Saně se nakonec rozlámou. Podobně je tomu s vlkem, který prosí, aby směl položit na saně jen tlapu, potom druhou, třetí i čtvrtou a když potom přitáhne ještě ocas, saně se rozlámou (Andr. 158; ATh 185). Opačný případ vypráví pohádka o neodbytné koze, kterou nemůže vyhnat kanec, vlk, býk ani medvěd. Nakonec se to podaří komárovi, včele nebo ježkovi (Andr. 212).

Zvláštní druh představují pohádky, v nichž řetěz vzniká z lidských nebo zvířecích těl. Vlci se postaví na sebe, aby mohli sežrat krejčíka, který sedí na stromě. Krejčík zvolá: „Ten spodní dostane nejvíc co proto!“, vlk se poleká, vyběhne a všichni spadnou (Andr. 121; ATh 121). Jiný příklad: Kocourkovští chtějí nabrat vodu ze studně, na které není řetěz, a proto se zavěsí jeden na druhého. Spodní už chce nabrat vodu, ale pro horního je tíha příliš velká. Na okamžik uvolní, ruce, aby si do nich plivnul, a všichni spadnou do vody (ATh 1 250).

Nakonec můžeme vyčlenit zvláštní skupinu pohádek, v nichž se řada lidí trápí pro nějakou hloupost; rozbije se vajíčko, dědek pláče, babka nařiká, přidá se k nim oplatkářka, dáček, dák a pop. Ti všichni nejen že stupňují nárek, ale své zoufalství vyjadřují ještě nějakým hloupým činem – trhají náboženské knihy, zvoní na zvony apod. Nakonec shoří kostel nebo i celá ves (Andr. 241 III).

Útlocitná dívka jde k řece máchat prádlo. Zahledí se na vodu a při tom si představuje: „Když se mi narodí syn, utopí se“. Začne nařikat a přidá se k ní babka, matka, otec atd. Ženich ji opustí (Andr. 1 450; ATh 1 450).

Ke kumulativním pohádkám lze počítat i ty, v nichž je děj založen na různých typech nekonečných komických dialogů. Příkladem může být pohádka *To je dobré, to je špatné* (Andr. 2 041): Urodí se řídký hrách – je to špatné, urodí se zase řídký, ale s lusky – to je dobré atd. Mezi jednotlivými články řetězu zde neexistuje žádné zvláštní spojení.

Kumulativní pohádky mají velice vyhraněnou kompoziční stavbu a liší se od jiných pohádek i stylem, uměleckým vyjádřením a formou. Je však třeba mít na zřeteli, že podle způsobu provedení existují – jak jsme již ukázali – dva druhy těchto pohádek. Jedny se vyprávějí pomalým, klidným epickým způsobem, tak jako všechny ostatní pohádky. Kumulativními se nazývají jen vzhledem ke kompoziční stavbě. Taková je například již zmíněná pohádka *Výměna*, která se obvykle řadí k novelistickým, nebo pohádka *Kachna za váleček*, jež se uvádí v pohádkách o zvířatech. K těmto „epickým“ patří i pohádka o hliněném chlapci, který zhltně každého, koho potká, o snící dívce, o řetězu výměn od lepšího k horšímu nebo naopak (viz výše).

Druhý typ pohádek vyniká pouze svou technikou vyprávění. Hromadění a narůstání u nich odpovídá vrstvení a opakování stejných syntaktických jednotek. Liší se jen tím, že označují stále nové a nové syntaktické subjekty, objekty nebo jiné prvky.

U těchto pohádek probíhá připojování nových řetězových článků dvojím způsobem; v prvním případě se články vypočítávají po řadě jeden za druhým. Druhý typ se připojuje složitěji, neboť připojení každého nového členu je doprovázeno opakováním všech předcházejících. Příkla-

dem je pohádka *Muší domeček*, v níž se každý nový příchozí ptá: „Domku, domečku, kdo v tobě přebývá?“ Při odpovědi se vypočítávají všichni, kteří přišli dříve. V tomto způsobu podání spočívá také největší půvab těchto pohádek, jejichž smyslem je barvitost uměleckého vyjádření. V uvedené pohádce je každé zvíře charakterizováno nějakým výstižným slovem nebo několika slovy, obvykle zřymovanými.<sup>6</sup> Podání těchto pohádek vyžaduje velké mistrovství, neboť připomínají někdy až jazykolamy, jindy se zpívají. Záleží u nich vlastně jen na jednom – na slovesném koloritu. Hromadění slov je zajímavé jen tehdy, jsou-li zajímavá i slova sama o sobě. Proto tyto pohádky tíhnou k rýmům, veršům, konsonancím a asonancím a vypravěči se nezaleknou ani odvážných novotvarů. Například o zajíci se říká „na gore uvertyš“ nebo „na pole sversteň“, o lišce „vezde poskokiš“, o myši „iz-za ugla chlysteň“ apod. Všechny tyto výrazy jsou neobvyklými, barvitými metaforami a stěží bychom je našli ve slovníku.

Pro pestrost slovesného výrazu jsou tyto pohádky oblíbenou dětskou zábavou, protože děti milují nová, výrazná a živá slovíčka, jazykolamy apod. Evropské kumulativní pohádky mohou být plným právem označeny za převážně dětský žánr.

Za kumulativní můžeme považovat jen takové pohádky, jejichž kompozice je cele postavena na výše popsaném principu kumulace. Kumulace se však může jako vložená epizoda nebo prvek objevovat také v pohádkách jakýchkoli jiných kompozičních systémů. Prvek kumulace figuruje například v pohádce o princezně *Nezasmálce* (Andr. 559; ATh 559), v níž pastýř rozesměje princeznu tím, že pomocí kouzel se k sobě lepší zvířata i lidé, až vytvoří řetěz.

Na tomto místě se nebudeme zabývat otázkou kumulativních pohádek z hlediska historického. K tomu je nezbytný odborný popis materiálu, nejen v rozsahu jednoho národa, nýbrž celého mezinárodního repertoáru. Je třeba zdůraznit, že přesný popis je první stupeň k historickému studiu, a dokud nebude proveden systematický, odborně fundovaný popis žánru, do té doby nelze klást ani otázku historických a ideologických aspektů. Nemám v úmyslu předpovídat, jakými cestami se bude historické zkoumání těchto pohádek ubírat. Izolované zkoumání jednotlivých syžetů nebo jejich skupin však nemůže vést k spolehlivým a všeobecně platným závěrům.

V současné době, kdy kumulativní pohádky ještě nejsou popsány

<sup>6</sup> V pohádce *Muší domeček* je každé zvíře charakterizováno nějakým výstižným přídomkem. Pro většinu těchto označení nenajdeme v češtině blízký ekvivalent, a proto je uvádíme jen v přepisu: voš'–popolzucha, blocha–poprjaducha, myška–noryška, myšečka–tjutjurušečka, jaščerka–šerošeročka, ljaguška–kvakuška atd.

a často se ani nechápou jako zvláštní skupina, nelze jejich problematiku řešit v plné šíři. Princip kumulace se jeví jako relikt. Dnešní vzdělaný čtenář si jistě se zalíbením přečte nebo poslechne několik takových pohádek a bude při tom obdivovat především jejich slovesnou tkáň. Nicméně jsou to výtvoři, které již neodpovídají našim formám vědomí a způsobům umělecké tvorby. Po této stránce jsou produktem mnohem starších dob. V těchto vyprávěních se některé jevy seskupují v řady. Podrobné mezinárodní zkoumání bude muset odhalit, jaké logické procesy jim odpovídají. Primitivní myšlení nezná abstraktní pojem času a prostoru, stejně jako nezná zobecnění. Zná jen empirickou vzdálenost v prostoru a empirický, událostmi změřitelný výsek času: ani v životě, ani ve fantazii nedochází k překonání prostoru od počátečního článku ke konečnému bezprostředně, nýbrž děje se tak přes konkrétní, reálně určené zprostředkující články, podobně jako se třeba slepec ubírá od jednoho předmětu k druhému. Retězení není tedy jen uměleckým prostředkem, nýbrž také obecně způsobem myšlení, jež je kromě folkloru doloženo i v jazykových jevech. V pohádce se však už zároveň projevují i některé příznaky překonávání tohoto stadia.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Studie dále pokračuje 2. částí, která obsahuje rozbor ruských kumulativních pohádek a řadí je do různých skupin. Blíže o tom v ediční poznámce (pozn. překl.).

---

## Žánrová soustava ruského folkloru

---

„Žánrem“ rozumíme souhrn děl, kterým je společný poetický systém, užití v denním životě, způsoby provedení a hudební stavba.<sup>1</sup> Pro vymezení žánrů nejsou nezbytné vždy všechny tyto aspekty; tak hudební formy musíme brát v úvahu jen při studiu těch druhů lidové poezie, které se zpívají. Úloha v denním životě je důležitá pro studium poezie spjaté s obřady, nemusí však mít podstatný význam pro ostatní druhy folkloru atd.

Na těchto teoretických základech se pokusíme stanovit, jaké žánry existují v ruském folkloru. Omezíme se přitom zatím na oblasti lidové tvorby, jež jsou z tohoto hlediska nejsložitější, to jest na epickou a lyrickou poezii. Poezie dramatická, a také častušky, přísloví, pořekadla, hádanky a zaříkadla, se snad stanou tématem jiné práce. Neklademe si za cíl sestavit úplný katalog všech žánrů. Pokusíme se však aspoň o předběžný náčrt, který může být v budoucnu obměňován, doplněn, přiveden k vyšší dokonalosti.

Nejsnazší záležitostí je studium výpravné (epické) poezie. Podle své formy se přirozeně člení na dva rozlehlé oddíly: na básnictví prozaické a básnictví veršované.

Lidová próza je ohraničená a lehce vyčlenitelná oblast lidové tvorby, ačkoli ani v teoretických a historických folkloristických pracích, ani v učebnicích se tohoto termínu neuzívá. Avšak „lidová próza“ ještě není žánr. Próza je jedna z oblastí lidové tvorby.

Jaké rody a druhy patří do této oblasti a které z nich můžeme pokládat za žánry?

Jeden z takových rodů lidové prózy je nepochybně pohádka. Méně už je jasné, podle jakých příznaků může být vyčlenění pohádky zdůvodněno vědecky.

<sup>1</sup> Tato teze je podrobněji rozvedena ve studii V. Proppa *Principy klasifikace folklorních žánrů* z r. 1964.

Základní příznak pohádky určil už Belinskij. Tento příznak záleží v tom, že vypravěč ani posluchač nevěří, že to, o čem se vypráví, se skutečně událo. Na první pohled se může zdát, že to není podstatný příznak, protože neurčuje charakter pohádky jako takové. Může se dokonce zdát, že tu nejde o vlastnost pohádky, ale jejích posluchačů: záleží na nich, zda věří nebo nevěří. Ale je to zcela jinak. Pohádka je založena na záměrném výmyslu, a to není ani druhořadý, ani náhodný příznak. Do značné míry určuje veškerou poetiku pohádky. Z formálně logického hlediska je tento příznak stanoven správně, poněvadž všechny ostatní druhy lidové prózy (pověst, bylina, lidové vyprávění [skaz]) jsou založeny na snaze podat zprávu o realitě. Pokud jde o ně, lid věří ve skutečnost toho, o čem se v nich vypráví.

Otázku o pojmu žánru v aplikaci na pohádky necháme zatím stranou a budeme se zabývat otázkou, jak stanovit druhy, skupiny nebo kategorie pohádek.

Mezi četnými druhy pohádky se přirozeně vyčleňují pohádky kouzelné. Přívlastek „kouzelné“ je čistě konvenční označení tohoto druhu pohádek, protože kouzelný charakter mohou mít i jiné druhy: také tam existují fantastické postavy (např. čert) a dochází k událostem v reálném životě nemožným. Kouzelné pohádky se neodlišují příznakem kouzelnosti nebo zázračnosti, jak soudil Aarne, ale svou naprosto vyhraněnou kompozicí, svými strukturálními příznaky, svou tak říkajíc syntaxí, která se dá vědecky velice přesně stanovit. Jednota kompozice tzv. kouzelné pohádky je příznak stálý, historicky zákonitý a podstatný. Jeho vyčlenění se zdá být formální. Při pozorném studiu se však ukáže, že jednota struktury odpovídá jednotě celé poetiky kouzelné pohádky a jednotě světa idejí, emocí, obrazů hrdinů, který je v pohádce vyjádřen, a také jednotě jejích jazykových prostředků.

Když jsme se však už jednou dali cestou vymezení druhů pohádek podle strukturálních příznaků, musíme věnovat pozornost tomu, zda nejsou ještě další druhy pohádek, které se dají vyčlenit podle strukturálních příznaků, odlišných ovšem od příznaků pohádek kouzelných.

Takové pohádky existují. Máme na mysli pohádky kumulativní.<sup>2</sup>

Nejjednodušším příkladem kumulativních pohádek mohou být obecně známé pohádky O velké řepě, Koblížek, Muší domeček, Kohoutek a slepička aj. Jsou vybudovány na mnohonásobném opakování jednoho a téhož článku, takže postupně vzniká v jedné skupině nahromadění (Muší domeček), v druhé řetězec (O velké řepě), ve třetí následnost setkání (Koblížek) nebo odkazů jinam (Kohoutek a slepička) atd. Určit jejich umělecký princip nedělá potíže, jejich počet v ruském pohádkovém re-

<sup>2</sup> Viz studii *Kumulativní pohádka*, v této knize na str. 298n.

pertoáru je poměrně nevelký. Patří k nim osobitá kompozice a styl, bohatý a barvitý jazyk, mají tendenci k rytmickému uspořádání a k rýmu. Tyto pohádky tvoří zvláštní druh nebo skupinu a mohou být podrobeny velmi podrobnému zkoumání.

U ostatních druhů pohádek, odlišných od kouzelných a kumulativních, je kompozice neprozkoumána, takže vymezit je podle tohoto principu zatím není možné. Pravděpodobně ani jednotnou kompozici nemají. Je-li tomu tak, pak za základ další systematizace musíme zvolit nějaký princip jiný. Takový princip s vědecko-poznávacím významem může představovat vymezení podle jednajících osob.

Už dávno byly jako zvláštní skupina vyčleněny pohádky o zvířatech. Poprvé tak postupoval Afanasjev. Při systemizaci materiálu jednal nasepo, intuitivně, a pro svou klasifikaci neuvedl žádné argumenty. Je správná?

Rozdělení pohádek jednak na kouzelné a kumulativní, jednak na pohádky o zvířatech vypadá nelogicky, protože je provedeno podle znaků, které se navzájem nevylučují. Ale není tomu tak. Vyčlenění kouzelných a kumulativních pohádek podle příznaku kompozice předpokládá, že ostatní kategorie tento příznak nemají. Proto ty kumulativní pohádky, kde jsou jednajícími osobami zvířata (např. Muší domeček) se podle příznaku kompozice řadí k pohádkám kumulativním, nikoli k pohádkám o zvířatech. V příručkách, učebnicích, rejstřících a studiích věnovaných této otázce panuje jistý zmatek, i když vyznat se v tom je celkem jednoduché. Pohádky o zvířatech představují historicky ustavenou, ucelenou skupinu, a jejich vyčlenění je z každého hlediska oprávněné. Jejich další dělení může být provedeno podle typů zvířat (o divokých zvířatech, o zvířatech domácích, o ptácích, rybách, plazech atd.). Takové členění umožní snadnou orientaci v jejich syžetovém repertoáru.

K pohádkám o zvířatech se přirozeně připojují pohádky o rostlinách (např. o válce hub), o neživé přírodě (o větru, řekách, mrazu, o slunci a větru atd.), o předmětech (Fazole, sláma a uhlí). Takových pohádek je velmi málo, i když i ony vytvářejí samostatnou skupinu.

Logicky je nutno položit otázku, můžeme-li ustavit skupinu pohádek o lidech. Takový druh pohádek bývá skutečně zaváděn. Nemyslíme přitom na fantastické postavy kouzelné pohádky jako je carevič, baba Jaga, Koščeja a jiní, ale na postavy reálných lidí – mužiky, jejich ženy, tuláky, vojáky atd. Oddíl pohádek „o lidech“ nenajdeme ve vědeckých pracích ani v rejstřících, i když tento název vymezuje povahu takových pohádek s dostatečnou přesností. Byl pro ně přijat název pohádky realistické, ze života (bytovyje) nebo novelistické. Na všech těchto označení se lze podměněně shodnout, i když příslušná díla nejsou realistickými novelami. Jejich podrobnější členění se může provádět podle typů postav z hlediska

jejich jednání. Tak například lze snadno vyčlenit pohádky o obratných nebo chytrých řešitelích hádanek, o moudrých rádcích, o šikovných zlodějích, o zbojnicích, o zlých nebo vůbec špatných manželkách, o hospodářích a čeledi, o popech, o hlupácích atd. Takový princip je přijatelný. Je však možné, že se podaří roztrdit tyto pohádky i podle typů syžetu: o obtížných úkolech, o osudu, o rozchodu a setkání, o oklamaných a napálených atd. Konec konců by se tyto dva principy měly zhruba shodnout. Tak jsou syžety pohádek o obratných nebo moudrých řešitelích hádanek založeny na syžetech o obtížných úkolech; pohádky o špatných manželkách se kryjí s pohádkami o manželské nevěře; pohádky o čeledínovi a hospodáři se zakládají na vyprávěních o tom, jak byl někdo napálen atd.

Mluvíme-li o pohádkách ze života nebo realistických, musíme se zmínit o anekdotách. Afanasjev je umístil na konci své sbírky. V jeho stopách končí svůj rejstřík anekdotami také Aarne. Jsou anekdoty skutečným druhem pohádkové tvorby? Anekdota je kategorie čistě formální. Podle našeho názoru netvoří zvláštní druh lidové tvorby, který by se lišil od novelistických pohádek o lidech. Z čeho například vycházel Aarne, když pohádku o Nikolovi Duplenském zařadil mezi anekdoty?<sup>3</sup> Při pozornějším studiu novelistických pohádek se přesvědčíme, že ve folkloru hranice mezi pohádkami ze života a anekdotami není vytyčena. Je možné, že se anekdoty dají vyčlenit jako zvláštní odrůda těchto pohádek.

Nepochybně zvláštní druh pohádkové tvorby tvoří zato lhářské báchorky (nebylicy), tj. vyprávění o událostech v životě nemožných, jako třeba o tom, jak člověk zapadne po krk do bažiny, na jeho hlavě si kachna postaví hnízdo a naklade tam vejce, přichází vlk a pochutnává si na nich atd. Na takových báchorkách se zakládají příběhy o dobrodružstvích barona Prášila, známé po celém světě a z velké části závislé na folkloru.

Nakonec musíme ještě připomenout škádlivky (dokučnyje). Nejsou to vlastně pohádky, ale říkadla nebo šprýmy na odrazení dětí, když příliš neodbytně vyžadují, aby se jim vyprávěly pohádky. Je jich několik typů. Je to jakýsi doplněk pohádkových žánrů.

A to jsou už všechny základní druhy pohádek.

Nyní se můžeme vrátit k otázce žánrů. Z hlediska toho vymezení žánru, které bylo podáno výše, pohádka žánrem není, neboť poetiky například pohádek O ptáku Ohniváku, O lišce a vlku nebo Tvrdohlavá žena nemají navzájem nic společného. Z hlediska vědecké terminologie jsou žánry ty druhy pohádek, které jsme tu uvedli – kouzelné pohádky, kumulativní, o zvířatech, o předmětech a živlech, o lidech (ze života),

<sup>3</sup> N. P. Andrejev, *Ukazatel skazočnych sjužetov po sisteme Aarne*, Leningrad 1929, str. 84.

lhářské báchorky a škádlivky. Každý z těchto žánrů může být předmětem detailního výzkumu a může být dále rozčleněn.

Jako doplněk k tomu, co bylo o pojmu žánru řečeno výše, je nyní třeba připojit, že žánr je jeden z článků klasifikace. Poezie lyrická, dramatická a epická jsou rody lidové tvorby. Rody lze rozdělit na oblasti. Tak epika se dělí na oblast epické prózy a epické poezie veršované. Oblasti se dělí na druhy. Pohádka patří do oblasti lidové prózy, je to jeden z jejích druhů. Tento druh se rozpadá na pohádky kouzelné, kumulativní, o zvířatech, o lidech atd. To jsou žánry. Jako další, ještě užší termín můžeme navrhnout slovo „typ“; typy se dělí na syžety, syžety na verze a varianty. Tak např. pohádka Mrazík (Morozko) patří do rodu epické poezie, oblasti lidové prózy, druhu pohádek, žánru kouzelných pohádek, typu pohádek o pronásledované nevlastní dceři. Takovým způsobem lze vybudovat přesnou terminologii.

Jiným druhem lidové prózy jsou taková vyprávění, jejichž obsah je přijímán jako skutečný. Rozdíl těchto dvou druhů lidového básnictví není formální, je dán odlišným vztahem ke skutečnosti jako objektu umělecké tvorby; estetické normy těchto dvou druhů tvorby jsou hluboce rozdílné.

V oblasti nepohádkové lidové prózy se svým obsahem vyčleňují vyprávění etiologické povahy, tj. vyprávění o původu vesmíru, země a všeho, co je na Zemi. Sem patří mýty o stvoření světa, lidí, zvířat a rostlin. Na ruské půdě je jich málo, ale jsou.

Existují vyprávění o vlastnostech zvířat: proč žijí ryby ve vodě, proč má datel silný zobák, proč jsou vrány černé atd. Tyto příběhy ztělesňují naivní pokusy vysvětlit svět, dát mu smysl.

Pohanské představy o mytických bytostech a lidech nadpřirozenými schopnostmi se promítly do jiného žánru, který ruský lid označuje slovy „byli“, „bylički“, „byvalščiny.“ Odráží se v nich lidová demologie. Ve většině případů jsou to příběhy strašidelné: o lesních mužích, rusalkách, domácích skřítcích, nebožtících, viděních, zakletých pokladech atd. Již jejich název vypovídá o tom, že se jim věří. (*Byl* je etymologicky to, co skutečně bylo, pozn. překl.) Sem patří také vyprávění o čertech, vlkodlacích, vědmách, čarodějích, zaříkávačích atd.

Představy spjaté se státním náboženstvím předrevoluční Rusi, s pravoslaviem, jsou předmětem dalšího žánru, to jest legendy. Jednajícími osobami lidových legend jsou různé postavy Starého a Nového zákona jako Adam a Eva, Noe, Šalamoun, proroci, Kristus a jeho apoštolové (např. Jidáš), a dále svatí – Mikuláš, Jegorij, Kasjan aj. K témuž žánru patří také vyprávění o velikých hříšnících, kteří se káli a stali se askety, o poustevnících, o různorodých hrdinských činech zbožnosti. Afanasjev odlišoval takové syžety od pohádek a vydal je ve zvláštním sborníku s titulem *Ruské lidové legendy*. Aarne a podle něho Andrejev, jakož i J. M.

Sokolov ve své knize *Ruský folklor* je počítají mezi pohádky, pokládají je však za pohádky zvláštního druhu, za „pohádky legendární“. Vskutku, v jednotlivých případech je obtížné vést hranici mezi pohádkami a legendami, ale výzkum každého takového nejasného syžetu může nakonec rozhodnout, kam má být zařazen.

Odlišnost legendy od pohádky není tedy vždy na první pohled jasná, to však neodporuje tvrzení, že pohádka a legenda jsou dva odlišné žánry.

Legendami jsou u nás někdy nazývána také ústní folklorní vyprávění o historických činitelech a osobách. Tak se můžeme setkat např. s výrazem „legenda o Štěpanu Razinovi“. Takové označení je nezdařilé. Slovo „legenda“ pochází z římské církve. Etymologicky znamená „to, co má být čteno“; v klášterním provozu označovalo takové texty náboženského obsahu, které byly předčítány při společném stolování v refektářích nebo při bohoslužbách. Pro vyprávění o historických osobnostech to není vhodné označení. Takové příběhy je nejlépe označovat jako pověsti nebo historické pověsti. Sem patří ústní lidová podání o Razinovi, Pugačovovi, o Petru I., děkabristech atd. Je nutno dodat, že výskyt historického jména nerozhoduje o žánru pověsti. Historicky doložená jména se mohou dostat i do pohádky. Tak známe pohádku o (Ivanu) Hrozném a jeho setkání se zloději aj.

Konečně můžeme položit otázku, zda do folkloru náleží také obyčejná vyprávění ze života, vzpomínky, vyprávění o neobvyklých setkáních a událostech. Revolucionáři, účastníci válek a staveb vyprávějí o tom, co zažili. O tom, co v životě viděli a slyšeli, vypravuje většina lidí. Podstatná specifická vlastnost takových vyprávění záleží v tom, že jsou to sdělení očitých svědků, tj. vyprávění o tom, co se vskutku stalo. Taková vyprávění možná nejsou vždy přesná; jak putují od úst k ústům, obrůstají zajímavými přimyšlenými detaily, jejich podstatou je však reprodukce skutečných faktů. V tom je specifická vlastnost tohoto žánru. Ve folkloristice takové projevy dostaly jméno lidová vyprávění (skaz). Přísně vzato, lidová vyprávění některé znaky folkloru nemají: nevytvářejí celonárodní, na velký prostor rozšířené varianty. Vyprávějí je očití svědkové, někdy jsou reprodukována posluchači, kteří vypouštějí detaily; postrádají však schopnost šířit se samovolně mezi lidmi. Předrevoluční folkloristika vyprávění tohoto druhu skoro úplně ignorovala. Opomíjet je však není na místě. Nemluvě o tom, že mnohé z nich mají hodnotu faktického materiálu (ústně sdělované paměti), přísluší mnohým z nich také příznak uměleckosti. V současné době máme zapsáno jisté, pravda nevelké množství takových lidových vyprávění (vyprávění dělníků o Leninově příjezdu do Petrohradu, příběhy o Čapajevovi atd.). Ať už taková vyprávění jsou nebo nejsou součástí folkloru ve vlastním smyslu slova, folkloristé jsou zavázáni se jimi zabývat.

Uvedený výčet prozaických epických žánrů (etiologická vyprávění, „byli“, legendy, historické pověsti, lidová vyprávění) nevyčerpává všechno bohatství žánrů lidové prózy, ale přesto má orientační význam, dává možnost vyvarovat se množství chyb, k nimž v této oblasti dochází; může být i výchozím bodem pro další bádání.

Druhou velkou oblastí výpravné tvorby lidu je epická poezie veršovaná.

Rozdíl prozaického a veršovaného básnictví naprosto není jen vnější. Je pravda, že prozaické dílo se dá převést do veršů. Takové případy se ve folkloru vyskytují. Známe byliny, které jsou vlastně pohádkami, jejichž způsob provedení byl převzat z bylin. Jsou i opačné případy: byliny přednášené prózou. Takové případy však vždycky představují narušení původních uměleckých forem, které vede k jejich zkomolení. Pohádky o Iljovi Muromci nikdy nedosahují umělecké hloubky a monumentality bylin. Byliny s pohádkovými syžety (Zamlčený sen) nejsou nikdy tak poutavé, výrazné, jazykově dokonalé jako pohádka.

Jeden ze specifických rysů veršovaných folklorních děl je v tom, že ať náleží ke kterémukoli žánru, vždycky se tato díla zpívají.

Pro porozumění umělecké tvorbě lidu je tento příznak velice důležitý. Při studiu veršované výpravné poezie nelze nechat stranou hudební provedení. Zpěvnost vyjadřuje lyrický vztah k předmětu zobrazení. Je to podstatná složka poetiky. Ač ke každé bylině o sobě nepatří její zvláštní nápěv (různé byliny mohou být přednášeny jediným nápěvem a naopak), styl hudebního provedení bylin je v jistých hranicích jednotný a na ostatní druhy epické tvorby se nedá uplatnit.

Literární vědec je bohužel nucen omezit se na studium básnického folkloru jako díla umění slovesného, protože výzkum nápěvů je speciální muzikologickou záležitostí. V sovětské hudební vědě posledních let bylo však pro studium lidové hudby vykonáno mnohé, a folklorista zabývající se slovesnou stránkou lidových výtvorů může využít těchto výsledků.

Jeden z druhů písňové epické poezie je bylina. Empiricky všichni velice dobře vědí, co to bylina je, podat vědecké vymezení je však podstatně obtížnější. Prozatím se takovému vymezení vyhneme a budeme se napřed věnovat materiálu. Obsah bylin je velice rozmanitý a pestrý; podobně jako pohádka, ani bylina jako taková není žánrem. Vskutku, co má společného bylina o vyhnaní Tatarů (Ilja a Kalin-car) s bylinou o Sadkovi a se šprýmovnou farcí o Terentiině hostu? Bylina není žánr, ale soubor několika různých žánrů. Stanovení těchto žánrů je obtížnější než u pohádky. Zatímco existuje spousta pohádkových syžetů, které mají navzájem mnoho společného a které je snadné spojit v jednotlivé žánry, byliny se vyznačují rozmanitostí příběhů, které se jeden druhému vůbec nepodobají. Badatel stojí před dilematem: buď rozdrobit bylinu na množství

drobných skupinek, nebo vytvářet širší kategorie a vystavit se nebezpečí, že se do jedné skupiny dostanou výtvoři velice rozdílné.

Pokusíme se probrat byliny ve skupinách podle syžetů, spojených dále i stylem a způsobem vyprávění. Jednu z takových velkých skupin tvoří byliny hrdinské. Sem lze započíst několik různých druhů nebo typů bylin. Jsou to „klasické“ byliny, jejichž obsahem jsou hrdinské skutky ruských národních hrdinů. Před konáním svých skutků hrdina někdy zázračně získává mimořádnou sílu. Ve velice dávné bylině získává Ilja bohatýrskou sílu od Svjatogora, v pozdější bylině mu ji poskytnou tři starci. Takové byliny tvoří jakýsi prolog k opěvování následujících hrdinství. Mezi hrdinské byliny patří především byliny válečnické, tj. takové, v nichž se různými způsoby vypráví o bitvách s hordami Tatarů nebo jiných nepřátel. Připomeňme si byliny jako Ilja Muromec a Kalin-car, Bitva na Kamě, Vasilij Ignatjevič a Batyga, Danilo Ignatjevič, Surovec, Bratři Dorogoviči, Dobryňa a zlá síla, Dobryňa a Vasilij Kazimirovič, Litevský vpád a některé další. Tyto byliny vznikají v různých dobách, lze zaznamenat historii tohoto druhu, vývoj stylu i obsahu. Mezi pozdní byliny tohoto typu patří bylina o bohatýru Suchmanovi, ve které vpád Tatarů netvoří zápletku a kde k jejich vyhnání dochází jaksí neočekávaně.

Zvláštní syžetovou skupinu hrdinských bylin tvoří ty, ve kterých se vypráví o utkání mezi jednotlivci. Nejčastěji je to souboj s jednotlivými Tatary nebo jinými nepřáteli (Aljoša v boji s Tatarem, Aljoša a Dobryňa bojují s Tatarem, Ilja Muromec a turecký chán a několik dalších). Jsou ojedinělé byliny, ve kterých se hrdinové navzájem nepoznají, potkají neznámého, pokládají ho za nepřítele, zápasí s ním a teprv potom se navzájem poznají (Ilja a Dobryňa); sem patří tragická bylina o Iljově setkání s vlastním synem a jejich souboji.

V jiné skupině hrdinských bylin má ústřední postavení boj s nějakou nestvůrou. Tyto byliny jsou starší než byliny o válečných střetnutích, lze prokázat, že jsou východiskem jejich vývoje. Jsou to byliny o boji Dobryni Nikitiče s drakem, o Aljošovi Popoviči a Tugarinovi Drakoviči, o Iljovi a Slavíku Loupežníku, Iljovi a obludě jménem Idolišče, Ďukovi a obru Šarkovi.

K hrdinským bylinám patří i takové, v nichž hrdina podněcuje vzpouru sociální povahy. To jsou byliny o Iljově vzpouře proti Vladimírovi, o Iljovi a krčmenní lúze, o bohatýru Bujanovi, o Vasiliji Buslajevičovi a lidech z Novgorodu a o smrti Vasilije Buslajeviče.

Jeden ze znaků hrdinských bylin spočívá v tom, že tu hrdina jedná v zájmu státu. Z tohoto hlediska patří k hrdinským bylinám nepochybně i bylina o Dunajovi a jeho cestě pro Vladimírovu nevěstu.

Co je vhodnější – pokládat každou z těchto skupin za samostatný žánr, nebo bez ohledu na rozmanitost syžetů pokládat všechny hrdinské byliny

za žánr jediný? Druhá eventualita je lepší, neboť o žánru nerozhodují ani tolik syžety jako společenství poetiky – stylu a ideového zaměření, a toto společenství je zde zřejmé.

Druhou velkou skupinou jsou byliny pohádkového charakteru. Hrdinovým antagonistou je v těchto případech žena. V pohádkách jsou ženy zcela jiné než v bylinách, jsou to nejčastěji bezmocné bytosti, které hrdina zachraňuje např. před drakem a s kterými se ožení, nebo jsou to moudré rádkyně a pomocnice hrdinů; v bylinách jde nejčastěji o stvoření záludná a démonická. Ztělesňují jisté zlo, a hrdina je zničí. Sem patří Potyk, Luka Danilovič, Ivan Godinovič, Dobryňa a Marinka, Gleb Volodjevič, Šalamoun a Vasilij Okulovič a některé jiné. Jsou to právě byliny, nikoli pohádky. Pohádkově je zabarvují kouzelnické čáry, vlkodlakovství, všelijaké zázraky; jejich syžety jsou však příznačné pro byliny a neodpovídají poetice syžetů pohádkových. Zároveň s tím v rámci bylinných eposů obíhají také pohádky přednášené bylinným veršem. Taková díla mezi byliny nepatří. Jejich syžety figurují v rejstřících pohádek (Zamlčený sen, Stavr Godinovič, Vaňka syn Udovky, Sluneční království aj.). Pohádkami tohoto druhu se musíme zabývat jak při studiu pohádek, tak v rámci bylin, ale začlenit je mezi byliny jen proto, že se v nich užívá stejného verše jako v bylinách, je vyloučeno. Takové byliny obvykle nemají varianty. Zvláštní případ představuje bylina o Sadkovi, kde se nevyskytuje hrdinův antagonistu typu úskočných žen z bylin jiných. Nicméně Sadko naprosto zřejmě náleží mezi pohádkové byliny.

Můžeme soudit, že byliny pohádkového charakteru tvoří s hrdinskými bylinami jediný žánr? Podle našeho názoru je to nepřijatelné. I když je tu ještě potřeba speciálního výzkumu, už teď je dost jasné, že např. bylina o Dobryňovi a Marince je zcela jiné povahy než bylina o litevském vpádu, a že tedy tato díla patří k různým žánrům, i když bylinný verš se objevuje v obou.

Třetím druhem repertoáru bylin jsou byliny novelistické. Tento případ je nejobtížnější a nejspornější. Na jedné straně styl novely a styl monumentální, herojské nebo pohádkové byliny jsou neslučitelné. Na druhé straně však je mezi bylinami jistý počet realisticky zabarvených vyprávění, jejichž syžety mají podstatně jinou povahu než ty, o nichž byla řeč výše. Můžeme se dohodnout, že takové byliny budeme nazývat novelistické. Jejich počet je nevelký, vyznačují se však velkou rozmanitostí. V některých se vypravuje o námluvách, které po překonání překážek končí k všeobecné spokojenosti (Slavík Budimirovič, Choten Bludovič, Aljoša a sestra Petrovičů). Na předělu mezi pohádkovými a novelistickými bylinami stojí bylina o Dobryňově odjezdu a o nezdařilé svatbě Aljošově. Bylina o Aljošovi a sestře Petrovičů je na přechodu od byliny k žánru balady. Totéž platí o Michajlo Kozarinovi. Baladickou povahu má také

bylina o Danilu Lovčaninovi, později, při výkladu o baladách, se k ní ještě vrátíme. Jiné syžety, obvykle zahrnované k bylinám, bychom raději přiřadili do okruhu balad (Čurila a nevěrná žena kupce Bermjaty).

Syžety novelistických bylin by bylo možno rozdělit do skupin, ale tady se tím nebudeme zabývat. Žena hraje v těchto bylinách velkou úlohu, jsou však také novelistické byliny odlišné povahy, jako například bylina o soupeření Ďuka s Čurilou nebo o Vladimírově návštěvě u Čurilova otce.

Zdaleka jsme ještě nevyčerpali celé bohatství bylin, nám však běží o princip určující jejich žánrový repertoár. Jsou případy, které nelze určit na první pohled, případy přechodné a pomezí. Tak bylina o čtyřiceti poutnících a jednom patří spíše k duchovní poezii než k bylinám, bylina o Rachtovi Ragozerském směřuje do oblasti pověstí atd. V úhrnu můžeme v oblasti básnictví bylin zaznamenat tři žánry: byliny hrdinské, pohádkové a novelistické. Tuto tezi může další zkoumání zpřesnit, pozměnit, zde ji předkládáme jako výchozí a počáteční.

Snadněji se dá určit zcela jiný žánr epické písňové lyriky, a to epické verše duchovní. Lid je velice dobře odlišuje od bylin a nazývá je „verši“ (stichi). Sem patří písně o světcích a jejich skutcích, např. o Jegoru Chrabrém, o Fjodoru Tironovi, o Dmitriji ze Soluně, Alexeji člověku božím aj. V těchto verších lid vyjádřil své náboženské představy. To je možná důvod, proč se sovětská věda o tato díla málo zajímala. Ale světový názor v nich vyjádřený se nekryje vždy s církevně náboženským názorem a někdy je mu dokonce protikladný. Duchovní poezie má i jistý historický obsah; k tomu zaměřili pozornost někteří badatelé, kteří studují písňový folklor s historickým obsahem. Tato poezie se vyznačuje značnými uměleckými hodnotami. V době, kdy architektonické a malířské památky staré Rusi všichni uznávají za výtvořiny velikého umění, pečují se o ně v muzejích, zkoumají se, restaurují a publikují v reprodukcích, odpovídající díla slovesná dosud zůstávají stranou pozornosti našich badatelů. Zatím nejsme s to vyplnit tuto mezeru, alespoň tedy na ně poukazujeme jako na osobitý žánr dávného epického umění lidu.

Naprostým protipólem duchovní poezie je tvorba potulných skomoročů (skomorošiny). To jsou písně o veselých příhodách nebo příhodách, které samy o sobě sice veselé nejsou, jsou však humoristicky traktovány. Systematika tohoto žánru nepatří mezi naše úkoly. Jeho typy jsou velice různorodé. Mezi písně skomoročů patří tak rozmanité syžety, jako jsou písně o nevěrné ženě, která předstírala nemoc a poslala muže do města, s pomocí skomoročů však byla odhalena a potrestána (Terentiin host), píseň o tom, jak družina veselých zbojníků okradla bohatého sedláka (Vousy), o tom, jak lidé podržili a rozdělili mimořádně velikého býka a co z toho vzešlo (Starina o velikém býku), a všelijaké jiné písně s ob-

sahem ne vždy právě nevinným. Existuje zvláštní typ skomorošských písní lhářských (skomorošiny-nebylicy) a parodických. Některé písně skomoročů jsou prostoupeny ostrou společenskou satirou (Pták). Skomorošské písně se nadržují vždycky přísně epického principu. Někdy je jejich předmětem komická situace, která není dále rozvíjena. Také písně skomoročů, stejně jako ostatní žánry, mohou být detailněji systematizovány. Jejich jednota je dána především společenským styly. Poezie skomoročů jako žánr není u nás skoro vůbec prozkoumána. Byly zkoumány jen jednotlivé písně a jednotlivé syžety, předmětem studia byli také sami skomoroši jako jev staroruského života.

Ruská epická poezie zná také žánr balady. Ruská balada se výrazně liší od lidové balady západoevropské, i když s ní má některé styčné body. Nejvlastnější oblastí ruské lidové balady je svět lidských vášní pojímaných tragicky. Balady milostného a rodinného obsahu tvoří jeden ze základních druhů baladické tvorby.

Bylina má za svůj předmět život národa a státu, vlasti. Balada líčí individuální, soukromý a rodinný život lidí. Vyvstává před námi obraz rodinného života v ruském středověku, a je to život plný hrůzy. Hlavní hrdinkou tohoto druhu balady je trpící žena.

Jednající osoby v baladě patří do středních a vyšších vrstev viděných očima rolníků. Balada je zaměřena k zobrazení strašlivých událostí. Láska a žárlivost, vzájemná nenávisť uvnitř rodiny vedou k tragickým konfliktům, které se vyvíjejí krvavými zločiny. Jedním ze základních syžetů je tu vražda nevinné ženy. Vrahem je přitom příslušník téže rodiny, manžel, tchyně nebo bratr. Kníže Roman zabíjí svou ženu a slibuje dětem novou, mladou matku. Děti usvědčují otce (Kníže Roman). Stejně může jednat i kozák nebo vozka. Děti volají mračno a hrom, aby prorazil hrob a matku vzkřísil (Kozák vrahem ženy, Fjodor a Marfa aj.). Často muž zabíjí ženu podle návodu své matky. Tchyně lítě nenávidí svou snachu. V jedné baladě se muž vrací po tříleté službě a matka mu namluví, že žena utýrala děti, zpusťovala hospodářství a utekla z domova. Muž ženě srazí hlavu, načež se ukáže, že byla bez viny (Pomluvená manželka aj.). Jindy jsou zdrojem pomluv náhodně potkané stařeny. Když vidí, čeho se dopustil, spáchá muž někdy sebevraždu. Jindy tchyně svou snachu sama zahubí. Za synovy nepřítomnosti vypaluje v lázni z lůna své snachy děťátko. Někdy otráví oba: jak syna, tak jeho ženu nebo nevěstu, případně milenku (Vasilij a Sofie). Z hrobů milenců vyrůstají cypríše a propletou své vrcholky. Jako vrah může vystupovat také bratr, pokud zjistil, že jeho sestra někoho tajně miluje. V baladě se střetávají dvě generace, mladší a starší. Starší nesnášejí žádnou podobu živé, přirozené lidské lásky a fanaticky pronásledují jakékoli její projevy. Obětí této nenávisti se stává milující žena nebo dívka. Dívka se může stát obětí nejen příslušníků



staršího pokolení, ale i krutého podvodníka nebo svůdce, žárlivce nebo dokonce svého ženicha.

Jsou však i takové písně, kde se obětí stává nikoli dívka či žena, ale muž – ženich nebo manžel. Zrádná žena sprovodí ze světa svého muže kvůli jinému. Vraždí ho s rafinovanou krutostí: upálí ho nebo věší v lese. Aby zahubila nevěrného partnera, vyrývá kořeny nebo mu podsouvá hadí jed. Vypočítávat všechny syžety tohoto okruhu není nutné. Balady rodinného nebo erotického obsahu tvoří jakýsi cyklus.

Jiný cyklus baladických syžetů je založen na dlouhé nepřítomnosti některého z členů rodiny: muže, syna, bratra. Při nečekaném náhodném setkání se partneri navzájem nepoznají, a z toho vyplynou tragické události. Klasickým příkladem takového typu balad jsou Bratři zbojníci a sestra. Vdova má devět synů. Stanou se z nich zbojníci. Vdova má ještě dceru, která je provdána do vzdáleného kraje. Dcera jede navštívit rodiče, cestou ji přepadnou zbojníci, zneuctí ji a jejího muže zabijí. Jsou to její bratři. Po dokonání zločinu se jí nejmladší zbojník vyptává a pravda vyjde najevo. Tato píseň je velmi rozšířená, zapsal ji Puškin. Jinak probíhá děj v těch případech, kdy se člen rodiny po mnohaleté nepřítomnosti vrací domů. Nepoznají ho ihned; poté co k poznání dojde, nadchází šťastný konec: vrátil se muž, syn, nebo oba zároveň.

Ačkoli balada vždy líčí životy lidí uvnitř rodiny, odrazily se v ní i jisté vnější, historické události života státu. Takové balady můžeme nazvat baladami historickými. Také ty tvoří zvláštní druh nebo cyklus ruských balad. Tak například mohou v baladě vystupovat Tataři. Jestliže však v bylinách jsou Tataři vždy reprezentováni vojskem, které uskutečňuje útok na ruskou zem, pak v baladě osaměle unášejí ženy, berou je do zajetí a odvázejí k sobě. Baladický styl se uchovává i v těchto polohistorických námětech. V situaci tatarského zajetí může dojít k nečekaným setkáním. Například Tatar unese ruskou ženu, vezme si ji za manželku a má s ní děti. Po několika letech se jako zajatkyňe zmocní staré ženy, a ukáže se, že je to její matka. Pro stařenu se smíšené manželství její dcery jeví jako tragédie, její dcera sama to však tragicky neprožívá. Smírný vztah k Tatarům je možný jedině v baladě. V bylině je něco takového vyloučeno. V baladě jsou možné dokonce takové případy, že se ruský muž ukáže jako vyvrhel, zatímco Tatar svou ženu miluje a pečuje o ni.

Uvedené příklady dávají jistou představu o syžetovém repertoáru ruských balad. Jejich charakteristickým příznakem je nějaká zápleтка nebo fabule erotického nebo rodinného obsahu. Kde tento příznak chybí, lze sotva mluvit o baladě. V rozporu s některými badateli nemůžeme například počítat mezi balady píseň o tom, jak tři synové losují, kdo má jít na vojnu, přičemž los padne na nejmladšího. Není to balada, ale vojenská píseň. K baladám nepatří ani píseň o uvězněném zbojníkovi, kterého ni-

kdo nechce vykoupit; někdy bývá zařazována k baladám také bylina o Dobryňovi (nebo jiném bohatýru) a řece Smorodině duchovní píseň o vojáku Anikovi, historická píseň o smrti Stěny Razina atd. Jestliže tedy pro nás nepřítomnost erotické zápletky nebo erotického koloritu v epické písni znamená, že nejde o baladu, pak na druhé straně erotický nebo rodinný obsah v písních heroické povahy dává těmto písním baladický charakter. V bylinách eroticko-rodinný element zpravidla není: bohatýři, pravda, se někdy žení s bohatýrkami, které porazili v boji, ale o individuální lásce ani o následujícím rodinném životě tam není řeči. Přece jen však existují jednotlivé byliny odlišné povahy. V bylině Danila Lovčanin kníže Vladimír zahoří nečistou vášní k Danilově ženě. Posílá ho na nebezpečný lov a pak nařizuje, aby byl zrádně zabit. Poté se domáhá ruky jeho ženy. Žena dává falešný souhlas, ale těsně před svatbou se na manželově hrobě sama usmrtí. Tato hluboce tragická bylina by podle svého syžetu mohla patřit k baladám. Prostředky své poetiky a charakterem své hudebnosti se však řadí mezi byliny. Mezi baladou a ostatními žánry nelze vždy vést ostrou hranici. V daném případě můžeme mluvit o baladické bylině nebo o baladě s výstavbou bylin. Takových přechodných a pomezních případů mezi baladou a bylinou, baladou a historickou písní nebo baladou a písní lyrickou můžeme najít několik, i když zajisté ne mnoho. Zavádět tu umělé hranice nemá smysl. Bylinu a baladu lze odlišit i podle jejich stránky hudební. Bylina má vyhraněný veršový typ a nápěvy polorecitativní povahy. Veršové rozměry balady jsou velmi různorodé, právě tak jako nápěvy. Z hudebního hlediska balada jako žánr folklorní hudby neexistuje.

Z výkladu vyplývá, že charakter balad je natolik specifický, že je můžeme pokládat za žánr. Výrazné rozdíly, jaké jsme poznali mezi různými žánry v rámci repertoáru bylin nebo pohádek, tu neexistují. Rozdíl mezi rodinnými baladami, baladami o nečekaných setkáních a tzv. historickými baladami je rozdíl typů, nikoli žánrů.

Otázka žánrového charakteru historických písní je velmi složitá. Už název „historické písně“ ukazuje, že se tyto písně vymezují z hlediska obsahu: předmětem historických písní jsou historické osoby nebo události, které jsou částí ruské historie nebo přinejmenším mají historický charakter. Jakmile však přistoupíme k výzkumu toho, co bývá běžně nazýváno historickou písní, zpozorujeme mimořádnou rozmanitost a pestrost básnických forem. Tato rozmanitost je tak značná, že chceme-li žánr vymezit příznakem společné poetiky, historické písně nelze pojímat jako jeden žánr. Jsme tu ve stejné situaci jako u pohádky a byliny, kterým jsme také nemohli přiřknout statut žánru. Je pravda, že badatel má právo si vyhradit určitou terminologii a nazývat historické písně žánrem na základě dohody. Taková terminologie by však neměla poznávací vý-

znam; B. N. Putilov proto jednal správně, když svou knihu věnovanou historickým písním pojmenoval *Ruský historicko-písňový folklor 13.–16. století* (1960). Nicméně historická píseň existuje, ne-li jako žánr, pak jako souhrn několika různých žánrů z rozdílných epoch a rozmanitých forem, přičemž všechny tyto žánry jsou sjednoceny svým historickým obsahem. Úplné a přesné vymezení všech žánrů historické písně nemůžeme pokládat za úkol této studie. Ale i na základě zběžného pohledu, bez speciálního a prohloubeného studia můžeme rozeznat alespoň několik druhů historických písní. Povaha historických písní je dána dvěma činiteli: časovým obdobím vzniku a společenským prostředím, které je vytvořilo. To umožňuje alespoň načrtnout základní kategorie historických písní.

Nejranější historická píseň je nesporně píseň o Ščelkanovi Dudenteviči. Spadá do 14. století a svou formou patří k písním skomorochů. Historické písně tohoto druhu se skládaly i později (Kostrjuk, Platov v Napoleonově stanu), podstatně se však liší od písně o Ščelkanovi. Bere me tedy na vědomí žánr rané historické písně skomorošského typu, který prozatím zastupuje jen jediný syžet.

Následující etapu vývoje historické písně představují písně o Ivanu Hrozném z 16. století. Je to takzvaná „starší“ historická píseň. Jde o píseň o Hrozném, vytvořené v moskevském městském prostředí nebo mezi dělostřelci (Hněv Ivana Hrozného na syna, Kostrjuk, Dobyání Kazaně a některé jiné, méně často se vyskytující písně). Lid je nazývá „stariny“. Jsou to písně vytvořené básnickými prostředky bylin. Tvoří speciální žánr. Ve svém dalším vývoji historická píseň jakékoli sepětí s bylinou ztrácí. Od písní o Hrozném se zřetelně odlišují písně o událostech na Rusi od konce 16. do počátku 18. století. Také ty vytvořil drobný městský lid v Moskvě, ale je to už jiná etapa vývoje. Můžeme tu jmenovitě uvést písně o zabiti Dmitrije a panování Borise Godunova, o smrti Otrepevově, o Skopinovi-Šujském, o Zemském sněmu a dobytí Smolenska, o obléhání Solovčického kláštera, o vzpouře střelců a některé jiné. Jsou to písně vyhraněného prostředí a doby. Výzkum jejich poetiky ukáže, do jaké míry je můžeme pokládat za jednotné. Ale už předběžné seznámení s nimi vede k názoru, že při vší rozmanitosti v nich lze rozeznat jednotu epických postupů.

Když se stal hlavním městem Petrohrad, přestává být tento typ městských písní o vnitřních událostech ruských dějin produktivní. V Petrohradě vznikají jednotlivé písně o povstání děkabristů, o Arakčejevovi a několik dalších, v 19. století je však tento žánr na ústupu. Písně této skupiny vytvořilo městské prostředí, odtud později pronikají mezi venkovský lid.

Naprosto jinak vypadají písně, které složili v 16. a 17. století kozáci. To už nejsou epické, ale spíš lyrické písně o vůdcích volného kozáctva

a o selských válkách: o Jermakovi, Razinovi, Pugačovovi, Někrasovovi. Celý jejich poetický systém se veskrze liší od systému písní předchozí skupiny. Je pro ně typický sborový zpěv, většina patří mezi „táhlé“ (protažnyje) písně. Ve shodě s tím je jejich text krátký. Existuje rozdíl mezi písněmi o Jermakovi a Razinovi na jedné straně a písněmi o Pugačovovi na straně druhé. Obraz Pugačovův je realističtější než Razinův. Písně o Pugačovovi byly částečně ovlivněny vojenskými písněmi. Nicméně písně volného kozáctva tvoří naprosto zřetelný cyklus nebo druh historických písní, po všech stránkách odlišný od starších i mladších cyklů, vytvořených v jiném sociálním prostředí.

Po vzniku regulární státní armády se ve folkloru objevuje zvláštní druh historických písní, které složili vojáci. Jsou to vojenské historické písně 18.–20. století. Tento druh historické písně se postupně stává dominantní. Počínaje písní o poltavské bitvě, ruský voják provádí písní všechna válečná střetnutí: sedmiletou válku, válku 1812–1815, krymské tažení, turecké války, válku s Japonskem i méně významné kampaně. Počet těchto písní je značný. Svým stylem se řadí k lyrickým písním z vojenského života, zároveň se však od nich podstatně liší. Vojensko-historické písně tvoří speciální druh historických písní, odlišných jak od písní o Ivanu Hrozném, tak od městských písní 17. a 18. století a od písní kozáckých.

Rozvrstvení historických písní podle období a sociálního prostředí s následným studiem jejich poetiky a forem hudebního přednesu povede nakonec ke stanovení žánrového repertoáru historických písní. V této práci předkládáme pouze první náčrt a poukaz v daném směru. Podle naší představy tedy jsou tyto základní žánry historických písní: raná píseň skomorošského typu, písně o Hrozném využívající poetiky bylin, písně o událostech od konce 16. do první půle 18. století, písně volného kozáctva a selských válek a povstání, vojenské písně 18. až 20. století.

Nejobtížnější a nejspornější je pravděpodobně otázka žánrů písní lyrických. Lyrická píseň představuje v rámci lidové tvorby obrovskou oblast. Je to oblast různotvárná, plná pohybu a proměn. Dá se zkoumat z nejrůznějších stran a hledisek. Z hlediska způsobů existence a přednesu jsou tu písně chorovodové (spjaté se skupinovým tancem), herní, taneční, a pak ty, jež se zpívají bez souvislosti s tanečním nebo jakýmkoli jiným pohybem a u nichž jediným prostředkem realizace je hlas. Podle užití v rámci životního provozu máme písně pracovní, písně zpívané na táčkách, o svátcích, při svatbách atd. V tématech písní se projevují různé stránky lidského života – láska, rodina, odloučení od rodné země, nevolnická závislost, vězení, život vojenský, zbojnický úděl. Písně mohou vyjadřovat určitý vztah ke světu, a tehdy mluvíme o písních satirických,

žalobných (ukorjajuščije) nebo naopak oslavných (veličalnyje), o pláčích neboli planktech (oplakivajuščije, setujuščije). Z hlediska tempa a hudebního přednesu jsou písně táhlé<sup>4</sup>, rychlé a střední (polotáhlé). Konečně existují písně různých sociálních skupin: rolnické, burlacké, vojenské, dělnické. Které z těchto skupin písní můžeme pokládat za žánry? Kterýkoli z jmenovaných druhů písní může být předmětem monografického výzkumu. Je možné samostatně zkoumat například chorovodové písně, písně zbojnické nebo satirické atd., a takové monografie jsou velice potřebné a užitečné. Badatel může kterýkoli druh, který si zvolí, označit za žánr, dát tomuto slovu libovolný význam a nestarat se o to, v jakém vztahu je zkoumaný druh k druhům ostatním. Jinak to však vypadá, jakmile od studia jednoho z druhů přejdeme ke zkoumání lyrické písně jako celku. Pak si vymezení žánru žádá přesné terminologie a správných postupů systemizace. Nevyhovíme-li těmto požadavkům, dostáváme zkreslený obraz a naše závěry a koncepce budou nesprávné.

Otázka žánrů lyrické písně je úzce spjata s otázkou její klasifikace. Na tomto poli je situace velmi nepříznivá. Tak např. v sedmismazkovém souboru A. I. Sobolevského *Velkoruské lidové písně* (1895–1902) je druhý a třetí svazek věnován písním rodinným, ve svazku sedmém jsou písně žertovné. Takové členění by bylo v pořádku, kdyby neexistovaly žertovné písně o rodině; ale takové písně existují. Četné písně o starých manželech mají výrazně humorný charakter. Mají se zařadit mezi rodinné, nebo mezi žertovné? Takové členění je chybné, neboť je provedeno podle příznaků, jež se navzájem nevylučují. A tato chyba se houževnatě udržuje až do poslední doby. V přednáškách V. I. Čičerova (*Ruská lidová tvorba*, 1959) v kapitole Žánrový repertoár písňové lyriky jsou mezi základními žánry uvedeny chorovodové písně a písně humoristické a satirické. Ale právě chorovodové písně mají často humornou a satirickou povahu. Jeden druh je vymezen podle způsobu přednesu, druhý podle vztahu k zobrazenému předmětu, ale tyto příznaky se navzájem nevylučují, takže výsledkem bylo chybné členění: chybné nejen z hlediska logiky, ale i proto, že vytváří nesprávnou představu o povaze písní. V knize N. P. Kolpakovové *Ruská lidová píseň ze života* (1962) jsou kromě jiných jmenovány i písně herní a lyrické. Termín „ze života“ (bytovyje) je nevhodný, protože navozuje představu, že kromě písní „ze života“ jsou ještě nějaké jiné, které do života nepatří. Tento termín je třeba zcela odstranit z vědeckého užívání, protože je příliš široký a postrádá proto vyhraněný smysl. Všechny písně jsou zjevně „ze života“, ať už proto, že žijí a fungují

<sup>4</sup> V muzikologické literatuře se jako „táhlé“ (protjažnyje) označují písně, v nichž se celé hudební motivy zpívají na jedinou slabiku textu (vnutrislogovyje raspevy). Filologové pokládají za „táhlé“ jakékoli písně elegické povahy, zpívané v pomalém tempu.

v životě, nebo proto, že se v nich život ruské vesnice přímo či nepřímo odráží. „Ze života“ jsou zrovna tak koledy jako vojenské písně pochodové nebo ukolébavky; rozdíl je jen v tom, které stránky ruského života se v nich přímo či nepřímo odrážejí. Mimo život písně neexistují. Dělení na „herní“ a „lyrické“ písně je nesprávné proto, že lyrika je široký pojem, do něhož spadají nejrůznější druhy lidových neepických písní. Uvedené členění vychází z úzkého chápání „lyriky“ jako výrazu hluboce osobních a intimních citů. Na folklor se takové chápání lyriky uplatnit nedá. Lyrika spolu s epikou a dramatikou je jedním z rodů básnické tvorby; nejde v ní pouze o osobní city stesku, lásky atd., ale i o všelidové pocity radosti, smutku, hněvu, odvahy, a to vše je vyjádřeno v nejrozmanitějších formách. Tyto formy vytvářejí žánry, ale „lyrika“ žánrem není. „Herní“ písně jsou zase jednou ze speciálních forem přednesu písní. Stavět proti sobě „lyrické“ a „herní“ písně a předpokládat, že táž píseň nemůže patřit do obou kategorií, je stejně nesprávné, jako pokládat za inkompatibilní pojmy stromu a břízy.

S neschopností rozlišovat rod a druh jakož i s užitím klasifikačních tříd nesouměřitelných co do šířky (rozsahu) se vůbec setkáváme velmi často. Lze říci, že takový způsob rozvrhování materiálu u nás převládá. Materiál se člení do tříd bez dalšího jemnějšího členění nebo větvení, přičemž se na jednu úroveň dostávají jevy velice široké a velice úzké. Vzniká výčet bez odstupňování a větvení. Přitom bychom se mohli vystríhat mnohých chyb, kdybychom pro širší třídy přijali příznaky jednoho druhu, jiné příznaky pro nižší třídy (podtřídy); to je logicky vhodnější způsob než užívat těchto příznaků souřadně, na jedné úrovni, kde se navzájem nevylučují.

Je zcela zřejmé, že pokud existují podobné chybné představy o soustavě ruského folkloru, o kategoriích této soustavy a o jejich vzájemných vztazích, otázka ruské písně nebude vyřešena.

Jak můžeme překonat tyto obtíže? Vyjdeme ze dvou teoretických předpokladů. Podle prvního je ve folkloru v jednotě nebo sepětí obsahu a formy prvotní obsah; obsah si vytváří formu, nikoli naopak. Taková teze zůstává správná bez ohledu na filozofické spory, co je to forma a co obsah.

Druhý předpoklad záleží v tom, že různé společenské skupiny vytvářejí různé, nikoli stejné písně. Oba tyto předpoklady jsou navzájem úzce spjaty. Předpokládáme, že rolníci, vesnická chudina, vojáci, dělníci vytvářejí písně různé svým obsahem, a že v důsledku této různosti obsahů budou odlišné i formy. To znamená, že členění podle příznaku sociální příslušnosti nebude v rozporu s členěním podle příznaku systému poetiky. Takové členění naopak umožní zavést do pestrého a různotvárného světa písně nějaký systém.

Aniž bychom předem rozhodovali, co v oblasti lyrické poezie pokládat za žánr a co ne, pokusíme se rozčlenit písně podle příznaku společenské příslušnosti. Z tohoto hlediska lze rozlišit tři velké skupiny: 1. písně rolníků, kteří konají zemědělskou práci, 2. písně rolníků, kteří jsou od zemědělské práce odtrženi, 3. písně dělníků.

Zastavíme se nejprve u písní v pravém slova smyslu rolnických.

Tradiční dělení rolnické lyriky na obřadní a neobřadní je logicky i fakticky správné. Skutečnosti odpovídá také další členění obřadní lyriky na kalendářní a tu, která je spjata s obřady rodinnými.

Název „kalendářní písně“ užitý na lyriku není zrovna nejzdařilejší. Jde o písně velkých lidových svátků zřetelně zemědělského charakteru. Vhodnější proto bude nazvat souhrn těchto písní zemědělskou obřadní lyrikou. Písně tohoto druhu se snadno a ve shodě se svou podstatou člení podle svátků, pro něž byly určeny. O Vánocích se zpívaly koledy, písně, které oslavovaly hospodáře a vinšovaly jim bohatou úrodu, hojnost skotu, zdraví a všechno nejlepší. Odměnou za tato blahopřání, jimž byla někdy připisována síla zaklínadla, hospodáři koledníky obdarovávali. Před Novým rokem se zpívaly věštní písně (podbljudnyje). Tyto písně doprovázely věštění budoucnosti, které se provádělo tak, že do mísy (bljudo) s vodou se vhodilo několik prstenů a přitom se zpívaly krátké písničky, předpovídající svatbu, rozchod, smrt, cestu atd. Za zvuků písně se prsteny vytahovaly z vody, a ta, jejíž prsten byl vyňat, vztahovala obsah právě znějící písně na sebe.

Přicházíme k masopustním písním. Jejich počet není velký, málo se jich dochovalo. To jsou veselé písně při masopustní slavnosti a průvodu. Na sv. Jegora v středním pásmu Ruska vyháněli v tom roce poprvé krávy na pastvu. Při té příležitosti se zpívaly speciální písně, svatojegorské; jejich obsah se omezoval na zaklínání nebo zařikávání na ochranu skotu před vlky, před dobytčím morem a nedostatkem krmení. Kolem jarní rovnodennosti se slavil příchod jara. V ten den se pekly a rozdávaly dětem housky ve tvaru ptáčka (žavoronki, kuliki). Děti je přivazovaly na proutky nebo na stromy, což mělo představovat přilet ptáků, a k tomu zpívaly zvláštní písně zvané „vesňanky“. Přivolávaly v nich a vychvalovaly jaro. Sedmý čtvrtek po Velikonocích se nazýval „semik“. V ten den mládež strojila břízu, tancovala pod ní sborové tance a zpívala písně na její oslavu. Dívky se vzájemně pokmotřovaly, a o tom se také zpívalo. Tyto písně se jmenovaly podle svátku, „semiku“. Obřadové motivy se tu proplétají s milostnými. Je známo, že zvláštní svatojánské písně se zpívaly v době letního slunovratu, na svátek sv. Jana (Ivan Kupala), ale v Rusku se takové písně nedochovaly. Konečně při žních se zpívaly písně žatevní. Mluvílo se v nich o brzkém ukončení práce a o pohoštění, které na žence čeká. Patřilo k nim velebení hospodáře, majitele role, na které ženci pracovali.

Mohli jsme tedy rozlišit koledy, věštní písně, masopustní písně, „vesňanky“, svatojegorské písně, písně při svátku břízy (semik) a písně žatevní. Všechny patří do obřadové zemědělské lyriky, přísluší jim však různý obsah a různá forma, jejich přednes je rozmanitý, zařazují se k různým datům kalendáře a liší se svými nápěvy. Každý z těchto druhů představuje zvláštní žánr, tj. má společný systém poetiky a jeho přednes probíhá na stejný den, stejnými formami a týmž hudebním stylem. Je možno je ještě dále členit. Tak např. můžeme rozlišit několikero typů koled, věštních písní, „vesňanek“, ale tyto typy už nejsou dalšími žánry.

Druhá velká oblast obřadové poezie jsou písně rodinně-obřadové. Sem patří písně pohřební a svatební.

Pohřební smuteční písně (plači, pričitanija, lid. vopli) provázejí všechny okamžiky pohřebního obřadu: oblékání nebožtíka, loučení před tím, než je přenesen přes práh, spouštění do hrobu, návratu rodiny domů do prázdného stavení. Každý z těchto okamžiků může být provázen písní odpovídajícího obsahu, ale může se zpívat i nezávisle na průběhu obřadu. Metrická stavba smutečních písní je zcela jiná než metrická stavba všech ostatních druhů lidové lyriky. Klasická forma smutečních písní má trochejský rytmus s daktylským zakončením, jednotlivé verše jsou dlouhé, čtyř- až sedmistopé (podle zpěvačky). Každý verš je syntakticky uzavřený, po každém následuje dlouhá pauza, v níž zpěvačka vzlyká a běduje.

Svatební poezie se v základě také skládá z naříkání (pričitanije). Naříká nevěsta, a pokud to neumí, tedy profesionální plačka (plakaščica). Každý základní prvek svatebního obřadu, jako je svatební dohoda, loučení se svobodou v předvečer svatby, svatební den a jiné, má svá naříkání. Nevěsta prosívala, aby ji neprovdávali, aby svatbu odložili, projevovala obavy ze života v novém domě, kde ji čeká těžká práce a nevládné zacházení. To vše ukazuje, že svatební naříkání představuje docela jiný žánr než nářky pohřební. Nevěsta zpívala žalostné písně, ostatní mládež vyzpěvovala zvesela. Sem patří svatební písně na oslavení mladých, jejich rodičů a svatebních hostů. Na adresu družby, starosvata, dohazovačky se naopak zpívaly písně výsměšné; když se chtěli zbavit tohoto výsměchu, museli se vykoupit. Družba dělala dobrou náladu, ale nezpíval, nýbrž pronášel různé proslovy, jejichž obsahem bylo vítání a pozdravování. Tyto proslovy byly někdy provázeny posměšky dívkám, dětem nebo třeba nabručeným stařenám, které by bylo nejlíp strčit za pec atd. Družbovy projevy tedy nejsou písňové. Jsou přednášeny rýmovanou prózou, prošípanou všelijakými výpady a žertíky.

Nevěstiny nářky, oslavné svatební písně, družbovy proslovy a písně posměšné tedy tvoří základní žánry svatební poezie.

Přicházíme k lyrice, která není spojena s obřady, což je nejbohatší

typ lidové písňové tvorby. Když jsme se zmínili o naříkání v rámci obřadů, musíme se zabývat i naříkáním mimo tento rámeček.

Máme na mysli nářky nebo pláče, které se týkají různých neštěstí a běd, jimiž rolnický život oplýval. Tvoří tyto pláče jeden žánr s nářky pohřebními?

Jedním z takových neštěstí je to, když je mladík odveden na vojnu a pak když je povolán k vojsku. Tuto chvíli provázely nářky, kterým se obvykle říká nářky rekrutské. Ale nářky mohly být podníceny jakýmkoli jiným hořkým okamžikem rolnického života: když vyhořel, když některého z členů rodiny museli odvézt do nemocnice; různé příčiny k nářkům na osud měla vesnická chudina nebo sirotci; naříkali a oddávali se vzpomínkám na svou minulost.

Za Velké vlastenecké války se ozývaly nářky žen, kterým přišla zpráva o smrti manžela, syna nebo bratra. Uprchlíci se oddávali nářkům, když při návratu spatřili svůj dům v troskách.

Obvykle se všechny druhy nářků spojují do jednoho žánru, přičemž se rozlišují tři druhy: pohřební, rekrutské a svatební. Výše jsme viděli, že žánrová samostatnost pláčů nevěsty je nesporná. Více důvodů je pro spojení rekrutských a jiných pláčů s nářky pohřebními. Veršový typ tu bývá ve všech případech skutečně naprosto totožný, zvláště když se nářkem vyjadřuje jedna a táž osoba. Tak proslulá Irina Fedosovová přednášela stejným způsobem pohřební i rekrutské nářky. Rozdíl se zde zdánlivě týká pouze tematiky, a to ještě není důvod, abychom v tom viděli rozdílnost žánrů. Z našeho hlediska ovšem shoda v metrickém systému nepostačuje, abychom tyto projevy prohlásili za žánrově totožné. Pohřební pláče jsou typickou částí obřadové poezie, jejíž kořeny sahají až do pohanských dob. Kompozice obřadových nářků je předurčena průběhem obřadu, a proto je stereotypní, zatím co kompozice pláčů na obřadu nezávislých je různotvárná, jako jsou různotvárná její životní východiska. Značně rozmanité jsou také světy představ, obrazů, které v nich vystupují, a tedy i jejich slovní zásoba. Odlišují se i svým fungováním v životě, a to, jak jsme viděli, je jeden z příznaků žánru. Dospíváme tak k závěru, že v oblasti nářků jsou žánry tři, dva obřadové, tj. svatební a pohřební, a jeden neobřadový, kam spadají rekrutské a jiné nářky, spjaté s útrapami vojny a války, a dále pláče reagující na rozličná neštěstí rolnického života.

Jedna z hlavních nesnází při zkoumání rolnické lyrické písně vyplývá z její neobvyklé pohyblivosti a schopnosti proměn. Příznačné rysy jednotlivých písní jsou natolik nestálé, že jednotná, obecně přijatá terminologie neexistuje; lid sám také má pro své písně spoustu různých pojmenování. Tato pojmenování by stála za speciální studium a komentář. (Zde vypouštím řadu ukázek těchto pojmenování, která jsou ne-

snadno přeložitelná a pro českého čtenáře málo informativní. Pozn. překl.)

Lidová označení nemůžeme plně využít, protože jejich významy se kříží, není v nich systém. Mnohé písně nepatří pod žádné skupinové označení. Hojnost takových termínů je však důkazem, že lid má jisté velice vyhraněné představy o žánrech a jejich rozlišení, že mezi svými písněmi dělá vědomé rozdíly a že různé druhy písní označuje velice trefně a výrazně.

Ale co my, co my máme učinit základem vymezení a členění?

Na první pohled se zdá, že nejprostší a nejpřirozenější způsob je dělení podle témat. Ale není tomu tak. Téma nebo obsah sám o sobě nemůže být vždy příznakem žánru. Tak například písně o starém manželovi mohou být tragické a zpívat se jako táhlé písně, ale písně se stejným tématem mohou být i žertovné, rozverně a zpívat se při tanci, při hře nebo při chorovodech. Písně milostné, rodinné, písně o rozloučení, o odvedených vojácích, o smrti v cizině a jiné se mohou vztahovat k naprosto rozličným i ke stejným poetickým systémům. Tematiku písní musíme studovat co nejpečlivěji, ale rozdíl témat ještě neznamena rozdíl žánrů a naopak: totéž téma může vystupovat v rámci různých žánrů. Založit dělení na tématu jako na určujícím příznaku tedy není možné.

Základem členění učiníme zcela jiný příznak, a to formu přednesu. Podle formy přednesu můžeme v klasické rolnické lyrické písně zřetelně odlišit dva velké druhy: na jedné straně jsou písně, které se realizují s doprovodem různých tělesných pohybů: v zásadě jde o písně chorovodové, písně k párovému tanci a písně herní; na druhé straně jsou písně, jejichž realizace se omezuje jen na hlas, bez tělesných pohybů tanečního nebo mimického rázu; ty se přednášejí vestoje nebo vsedě, při jistých pracovních úkonech, na táčkách, sborově nebo sólově. Tyto písně nemají žádné vědecké označení. Rimskij-Korsakov ve své sbírce *Sto ruských lidových písní* (1877) označil tyto písně jako „hlasové“ (golosovyje). Termín „hlasové písně“ se dá přijmout dohodou, s vědomou podmíněností, jako výraz toho, že realizace písní je výlučně hlasová, nezahrnuje pohyb. Rozdíl mezi těmito dvěma velkými skupinami lze tedy učinit východiskem prvního dělení písní. Jejich podrobný výzkum zatím nemůže patřit mezi úkoly této práce. V dané chvíli nám postačí, když stanovíme jejich obecné rysy. Chorovodové, herní a taneční písně se vyznačují osobitým stylem. Obvykle mají strofickou stavbu, což neplatí o písních hlasových. Strofické písně mají příznačné kompoziční zákonitosti. Tak například poslední řádky každé sloky se mohou opakovat, přičemž jedno nebo dvě slova se obměňují. V první sloce jedné z písní ve sbírce Rimského-Korsakova (č. 55) dívka zpívá, že jí upadl věneček, a volá tatíčka, aby jí ho zvedl, ale on ho nezvedá; ve druhé sloce se totéž odehrává s matičkou, až ve třetí dívce věneček podá její milý. Kompoziční postupy chorovodových

písni jsou velice zřetelné a přístupné výzkumu. Chorovod může svým pohybem vytvářet různé figury. Balakirev rozlišuje chorovodové písně „kruhové“, při nichž se sbor tanečníků pohybuje dokola, a krokové (chodovyje), při nichž účastníci stojí nebo chodí za sebou. Lze rozeznávat i další druhy chorovodů. Herní písně jsou svým obsahem spjaty s hrou, kterou provázejí (zajíček, vrabčák aj.). Mimo hru nemají tyto písně smysl, i když si je třeba také někdo zpívá jen tak, například jako vzpomínku na hry svého dětství. Hry a herní písně se rozlišují také podle toho, zda se provozují pod střechem nebo venku. Zimní hry doma a letní v polích nebo na návsi jsou navzájem odlišné. Herní písně jsou těsně spjaty s příslušnými hrami i v tom smyslu, že z textu písně se dá poznat, co bylo obsahem hry. Herní píseň lze určit bez ohledu na to, zda ji sběratel jako herní ve svém zápisu označil. Hranici mezi chorovodovými a herními písněmi nedokážeme ve všech případech stanovit jednoznačně, neboť i chorovod je svého druhu hra. U tanečních písní je obsah spjat s tancem méně těsně, než je obsah herní písně spojen s hrou. Jakákoli rychlá píseň může být využita jako taneční. Přesto ne na každou rychlou píseň se doopravdy tancuje. Je-li herní píseň rozeznatelná i bez příslušného údaje, taneční píseň podle textu nerozeznáme. Z toho vyplývá, že taneční písně nejsou v pravém slova smyslu žánrem. Nicméně využití písně při tanci je důležitým rysem celé řady rychlých písní.

Přesné vymezení chorovodových a herních písní je znesnadněno ještě i tím, že chorovody v průběhu desetiletí odumírají. Text a nápěv písní se přitom udržují. Přednesem mimo chorovody se takové písně začínají proměňovat a někdy kazit. Ztrácejí strofickou stavbu, opakování veršů i jiné příznaky klasické chorovodové písně. Slyšíme-li nebo čteme takovou píseň poprvé, její někdejší příslušnost ke skupinovému tanci už někdy nerozeznáme. K chorovodovým písním můžeme počítat jen ty, které se ve své původní a úplné podobě zpívaly při chorovodech. Může nastat i opačný případ: účastníci chorovodu zpívají píseň, která svým charakterem chorovodová vůbec není. Sběratelé takové písně sice někdy takto označují, ale znamená to jen tolik, že slyšeli danou píseň v chorovodu zpívat.

Při přechodu k „hlasovým“ písním musíme i zde stanovit nějaké elementární skupiny. V této kategorii se velice ostře odlišují typické táhlé a typické rychlé písně. Rozdíl v tempu je zároveň i rozdílem v povaze písní, v naladění, které je v nich vyjádřeno. Táhlé písně jsou svým obsahem lyrické, vyjadřují hluboké intimní prožitky zpívajících. Obsahem jsou to truchlivé, elegické písně. Rychlé písně naopak mají veselý, humorný ráz, jejich obsah může mít satirické zabarvení. Vyjadřují spíše kolektivní než individuální city. Ne všechny písně však jsou zcela výrazně táhlé nebo rychlé. Někteří sběratelé a vydavatelé sborníků zavádějí kategorii písní „polotáhlých“. Z logického hlediska není námitek, ale nějak

zvlášť nezbytné takové označení není. „Polotáhlé“ jsou ty písně, pro jejichž povahu nemá tempo rozhodující význam. Pokud píseň nemá vyhraněné tempo, nemusí se při studiu písňového repertoáru s tempem počítat. Veselí, humor a satira jsou typické pro rychlé písně, ale naopak to platit nemusí. Jsou možné veselé, radostné a dokonce satirické písně, které nepatří mezi rychlé. Proto při charakteristice písně se vedle tempa musí také vyznačit, zda má humornou nebo satirickou povahu. Píseň musí být konečně charakterizována i z hlediska obsahu nebo tématu. Jak už bylo řečeno, samotné téma nemůže být příznakem žánru. Nicméně pro pochopení smyslu písně je téma nebo obsah záležitostí základní. Většina pravých rolnických písní, ať už jsou to chorovodové a herní, nebo hlasové, se zabývá láskou nebo rodinným životem. Totéž platí o četných humorných rychlých písních. Ale obsah písně se tím nevyčerpává, výzkum musí stanovit i ostatní témata lyrických písní. Tak známe táhlé písně o nevolnictví, jsou rychlé satirické písně o kněžích, písně o lenivých nebo paličatých ženách, o zahalečích a smolařích atd.

Když se probíráme Sobolevského antologií nebo jakýmkoli jiným sborníkem, povšimneme si, že sběratelé a editoři obvykle označují píseň nějakou jednoslovnou charakteristikou. O některých písních se např. říká, že jsou „chorovodové“, o jiných „posideločnyje“ (k večerním táčkám), o třetích „párové“, o čtvrtých „táhlé“ atd. Takový postup nedává orientaci v mnohosti druhů rolnických lyrických písní. Je třeba dávat jim označení ne podle jediného příznaku, ale podle souboru několika příznaků.

Minimálně, pro počáteční vymezení písní, je nutno každou určit z pěti hledisek:

1. Především je nutno stanovit, zda jde o chorovodovou píseň nebo o píseň realizovanou toliko hlasem. V případě pochybností, když píseň pozbyla svého chorovodového rázu, lze její původní příslušnost k chorovodu zjistit pomocí konfrontace variant.

2. Zvlášť nutno vyčlenit herní písně nebo jejich herní (chorovodově-herní) užití, nebo jejich užití při večerních táčkách.

3. Táhlý nebo rychlý přednes charakterizuje dva zcela odlišné typy písní, takže tempo přednesu, je-li zřejmé a zřetelně vyjádřené, musí být u písně vyznačeno. Přejídné formy, jak jsme ukázali, nemají podstatný význam pro vymezení písní a není nutno je zvlášť uvádět.

4. Rychlé písně mají zároveň obvykle humorný nebo satirický ráz, což je velice důležité pro vymezení jejich typu. Humorný charakter mohou mít i písně, které nepatří mezi rychlé, a také v tom případě je nutné to zaznamenat.

5. Jakkoli téma nebo obsah nerozhodují o žánru písní, je nezbytné je vyznačit, zapojit je do vymezení; je to prospěšné pro pochopení vzájemných vztahů mezi formou a obsahem.

Vyznačení všech pěti příznaků není ve všech případech nezbytné, při charakteristice je však nutno každou píseň posuzovat podle všech.

Jaké jsou tedy žánry v rámci této bohaté sféry lyrické písně? Repertoár vlastních rolnických neobřadových písní je z hlediska poetiky tak bohatý a různotvárný, že zahrnuje různé písně, které nelze započítat k jednomu a témuž žánru.

Soudili bychom, že chorovodové, herní a taneční písně tvoří žánr, přičemž jejich vzájemné rozdíly jsou podkladem pro existenci skupin, podskupin atd. Poněkud odlišný obraz poskytují písně hlasové. Rychlé písně nepochybně tvoří zvláštní žánr, neboť se odlišují nejen rytmem, ale i obrazy, celou svou poetikou. Především je můžeme pokládat za žánr. Jiný žánr tvoří písně, jež nepatří mezi rychlé, a mezi nimi jsou osobitým druhem písně táhlé. Pro první orientaci tak můžeme vyčlenit následující žánry rolnické lyrické neobřadové písně: 1. chorovodové a herní, 2. hlasové rychlé, 3. hlasové nerychlé včetně táhlých.

Každá z těchto skupin se rozpadá na odrůdy, které se mohou stát předmětem speciálního výzkumu rolnické lyrické písně. Další dělení může být provedeno podle témat. Chorovodové a herní můžeme rozdělit na písně milostné a rodinné; tím se jejich tematika skoro vyčerpává. Rychlé lze rozdělit stejně, přibývají tu však písně satirické a humorné o popech, lenivých ženách atd. Podobně i všechny ostatní žánry a jejich druhy se dají rozdělit podle témat. Při takovém členění se budou táž témata u každého žánru opakovat. To není žádné neštěstí. Takové dělení bude mít vpravdě vědecký charakter. Pro praktické cíle (např. při systemizaci materiálu pro sborníky, pro přehledy atd.) lze základem dělení učinit téma nebo obsah: písně o lásce, o rodině, o smrti v cizím kraji, o nevolnictví atd., a takto vzniklé skupiny pak rozčlenit podle žánrů: milostné písně hlasové táhlé a jim blízké hlasové rychlé, chorovodové a herní. Analogické rozvržení je možné i u ostatních témat; v těch případech se bude vždy znovu opakovat žánrové označení. Ukáže se přitom, že mezi tématy a žánry je úzká souvislost. Tak je například naprosto zřejmé, že jsou nemožné rychlé, herní nebo chorovodové písně o smrti v cizím kraji, zrovna tak nemůže být táhlá píseň o taškařicích chytré manželky, která se snaží oklamat svého starého muže. Taková píseň nemůže být jiná než rychlá. Porušení těchto vztahů je možné jedině v písních parodických. Píseň o chamtivosti nebo opilství popů se může zpívat jako táhlá s využitím motivů kostelního chvalozpěvu.

Osobitý svět představuje dětský písňový folklor. Je to málo prozkoumaná oblast, ačkoli by si zasloužila soustředěné pozornosti. Byly tu vytvořeny hodnoty, kterých se podnes využívá ve výchovném procesu.

Je třeba odlišit písně zpívané dospělými pro děti nebo alespoň ty, které zpívají starší mladším a nejmenším. Jiné písně zpívají samy děti.

Ukolébavky jsou velmi rozmanité jak svým obsahem, tak formou a způsobem přednesu. Nejdůležitější je v nich klidný, konejšivý rovný nápev. Slova mají podřízený význam, ukolébavky se často skládají z pouhého řazení různých obrazů ze života lidí a zvířat.

Jiné písně jsou různorodé hříčky a říkadla určená k zábavě těch nejmenších. Lidé přitom děti houpají na špičkách nohou, nechávají je padat mezi náhle roztaženými koleny, hrají si s jejich dlaněmi („pacičky“) a prstíky.

Jiné písně zpívají samy děti. Především jsou to písně zpívané při hrách. Dětské herní písně jsou něco zcela jiného než herní písně dospělých. Doprovázejí některé momenty v průběhu dětských her a bez znalosti těchto her jsou nepochopitelné. Radu takových her popsal Šejn<sup>5</sup> (na luňáka, na krále, mák, křen aj.) a uvedl přitom i písně, které jsou jejich součástí.

Speciální druh písní při hrách jsou rozpočítadla. Rozpočítadla se vždycky nezpívají a řadit k písním je můžeme jen s výhradou. Bohatství slovesné rytmičké tvořivosti a všemožných výmyslů, ukrytých v rozpočítadlech, je předvedeno ve sborníku G. S. Vinogradova *Ruský dětský folklor* (1930). Děti se rády navzájem škádlí a zpívají všelijaké posměšné popěvky. Škádlivé a posměšné písně jsou zvláštní, velice zábavný a zajímavý druh dětské tvořivosti.

Konečně stejně jako dospělí zpívají písně o svém životě, také děti zpívají své písně o všem, co ve vsi uvidí a zaslechnou, a samy si je skládají. Tyto písně často sestávají z nakupení slov, obrazů, úryvků řeči bez jakékoli logické souvislosti; mají však svou vlastní logiku, jinou než je logika dospělých. Většina z nich má veselý, humorný ráz a není vždy možné je odlišit od písní škádlivých a posměšných. Šejn otituloval oddíl věnovaný těmto písním poněkud těžkopádně: „Písňové hříčky a průpovídky, jimiž děti vyšedší již z batolecího věku začínají samy sebe těšiti a zabavovati.“ To jsou dětské písně o okolním životě.

Každý uvedený druh dětského písňového folkloru představuje samostatný žánr. Žánrové bohatství a rozmanitost tohoto druhu rolnické tvorby jsou velmi významné.

To je obecný žánrový repertoár rolnické lyriky ve vlastním slova smyslu.

Všechny druhy rolnické lyriky jsou přímo či nepřímo spjaty se zemědělskou prací, s každodenním životem, s životem a obyčejí staré ruské vesnice.

Lyrická píseň neodráží veškerou tíhu rolnického života v podmínkách carského systému a feudálního vykořisťování. Byl to život tak těžký, že

<sup>5</sup> P. B. Šejn, *Velikorus v svojich pesnjach, obrjadach, obyčajach, verovanijach, skazkach, legendach i t. p.*, 1898.

mnoho lidí vyháněl z jejich vesnických domovů. Část odcházela legálně vydělat něco navíc, část utíkala, měnila se v tuláky, dávala se na zbojnickví a dostávala se do vězení. Na celá léta odtrhávala rolníky od půdy vojenská služba. Konečně, jak sílil kapitalismus a tovární výroba, někteří rolníci odcházeli do měst a postupně se měnili v budoucí proletariát.

Jistou část rolníků násilím odtrhávala od zemědělské práce sama jejich vrchnost. Byli posíláni do služby na statcích, v městských sídlech se stávali lokaji. Obě skupiny vytvářejí svůj vlastní folklor, odlišný od rolnického. Písň dvorské čeledě tvoří nepochybný, značně specifický žánr. Na jedné straně se v nich odráží hrůza, ponížení rolníka, který je náhle po všech stránkách závislý na pánově libovůli a který za nejmenší poklesek dostává krutý výprask. Na druhé straně jsou v nich prvky jakéhosi frivolního či nevázaného tónu, který je pravým rolnickým písním docela cizí a který svědčí o demoralizaci rolníkova duševního života pod vlivem „civilizovaného“ panského prostředí. Ještě silněji zní tento tón v městských lokajských písních, kterých není mnoho, ale které nepochybně také tvoří zvláštní žánr.

Rolník odtržený od půdy mohl ještě po jistou dobu zpívat své staré písně zaslechnuté v dětství. Tyto písně však neodpovídaly jeho novým životním podmínkám. Zkoušel zpívat o svém životě nové písně, přičemž zprvu využíval starý poetický arzenál, postupně však vytvářel písně nové jak obsahem, tak i formou. Tyto písně dostávají vyostřené sociální zaměření.

Burlacké písně doprovázejí práci burlaků. V soudobé jazykové praxi označení burlak přísluší těm, kdo tahají po řece lodě proti proudu. Lid tak však jmenoval všechny, kdo odcházeli na sezónní práce, aby si přivydělali. Obyčejně odcházeli a pracovali seskupení do pracovních sdružení, artělů. Nejčastěji odcházeli právě na říční práce, ale ve starších dobách, kdy se ještě mýtil les na pastviny, dávali se burlaci najímat při kácení lesů. Takové písně se zpívaly v případech, když přišlo na řadu společné vynakládání sil v rytmických poryvech, např. při vyprošťování lodě, která najela na mělčinu, při zarážení nebo vytahování pilotů, při dopravě poražených stromů, při dobývání pařezů apod. Píseň nahrazovala rozkaz, a někdy rozkaz se stával její součástí. To jsou tedy písně pracovní. Znají je mnohé národy.

Od burlackých pracovních písní musíme odlišovat písně o burlacích. O burlacích se zpívá v ženských rolnických písních. Dívka si vzala burlaka, protože ho měla za svobodného člověka, který dobře vydělává. Popravdě však „nemá nic než grošík v ranci, přes rameno hůl“. Takovéhle písně o burlacích patří k žánru hlasových táhlých písní milostného obsahu.

Od 16. století se šíří úteký do pohraničních území. Soldateska, válečná zpusťošení, hlad, epidemie, nesnesitelný útisk, to vše vedlo k vytváření kozáckých osad. Ale všichni uprechlíci z vesnic až do pohraničí nedorazili. Mnozí se stávali zbojníky. Zbojník se nevolnému rolníkovi jevil jako někdo, kdo se vytrhl z pout a dobyl svobody. A nadto tím, že olupoval boháče, jednal zbojník po právu, neboť tím obnovoval pošlapanou společenskou spravedlnost. Zbojník se tak měnil v hrdinu. Pozadím takových písní bývají široké volžské prostory. Zbojníci jedou po Volze, chytanou a odpraví gubernátora. Na cestách chystají léčky, alegoricky se nazývají rybáři, kteří loví jesetery, čímž jsou míněni kupci. Nebo se v jiné písní s výsměchem a šprýmy vypráví, jak „vousatci“, tj. zbojníci, oloupili bohatého sedláka: „Pole neorá, ale zrno prodá, ruble sebere, do kasičky schová.“ Takové písně můžeme nazvat „udatné“ (udalyje), podle Sacharova, od něhož toto pojmenování převzal Bělinskij. Zpívají se v rychlém tempu. Ale jsou zbojnické písně zcela jiného charakteru. Při opěvování udatných hrdinů lid nejasně tušil, že zbojnickví není formou společenského boje, která by mohla změnit život a společenský systém. V takových zbojnických písních jsou četné motivy vězení, popravy, šibenice. Zbojník vždy znovu naráží na mašinérii státu, a stát vždycky zvítězí. Zbojník ví, že jednou bude popraven, a lid zobrazuje tuto popravu jako spravedlivý akt. Tak zbojnické písně odrážejí tragiku a bezvýchodnost situace rolníka, který uprchl a stal se zbojníkem. Co do přednesu patří takové písně mezi táhlé. Jsou to písně tragického obsahu a tragického tónu. Patří k nim například proslulá píseň „Nešum máti zelená, doubravino“, píseň o sirotkovi, který prchl na Volhu mezi zbojníky, a nyní sedí v žaláři a vypráví o své minulosti. Zbojnické písně jako takové tedy ještě netvoří žánr. Patří k nim písně přinejmenším dvou žánrů – „udatné“ písně a písně táhlé. S táhlými písněmi jsme se už setkali mezi hlasovými rolníckými písněmi. Nicméně celá poetika zbojnických písní se liší od poetiky táhlých písní milostných a rodinných; jsou tu jiné obrazy jednajících osob, epiteta, lexika i metafory, než v písních rolníků spjatých s půdou. Zobrazuje se tu jiná skutečnost a jiný postoj k ní. To vše posiluje názor, že táhlé zbojnické písně jsou jiný žánr, než jsou táhlé písně milostné a rodinné.

Samostatný žánr lidové lyriky představují též vojenské písně. Je možné, že speciální monografické studium také tady odhalí několik různých žánrů nebo žánrových skupin. Vojenské písně – na rozdíl od zbojnických – nelze dělit na táhlé a veselé. Folklorní vojenské písně, pokud jsou nám známy, patří více méně jednoznačně mezi táhlé. V těchto písních se odráží celý vojákův život, od odvodu až po smrt na bojišti. Vojákově nic neříkají blankytné kytičky a tráva jako hedváb, a také je v jeho písních nenajdete. Voják zpívá o verbířích, o cvičáku a manévrech, o těžké vojenské službě s hlídkami, pochody, tížící výstrojí, potem a zimou, o nelidském



zacházení, o moři krve a o mrtvolách po bitvě. Zároveň však se tu jen nenaříká a nesténá. Tyto písně jsou pravdivým obrazem života. Voják přes všechno ví, že plní povinnost ke své vlasti, a slouží věrně. To vše nás zavazuje dívat se na vojenské písně jako na zvláštní žánr lidové písně. Předmětem těchto písní je voják ve svém běžném životě, uprostřed vojenské každodennosti. Tito vojáci se svým tvrdým a těžkým životem, vzdáleni svým rodištím a rodinám, nesou na zádech celou tíhu historických vítězství ruských zbraní. To však už jsme u písní, které se týkají historických bojů a velitelů, u odlišného žánru vojenských historických písní, které skládali účastníci tažení. Na druhé straně mezi vojenské písně nepatří písně dívek a manželek, které zpívají o rozloučení s milým, zverbovaným do armády. To jsou písně o vojácích, ne však písně vojenské. Patří do žánru milostné táhlé rolnické lyriky.

Písně z vězení, nucených prací a vyhnanství jsou co do výstavby různorodé. Můžeme rozlišit dva zcela odlišné druhy. V prvním se zpívá o uvězněném mládenci. Za co se dostal do vězení, o tom se většinou nic neříká, a když, pak zcela nezřetelně; můžeme se domýšlet, že mladíka (někdy dívku) přivedla do vězení láska. Formou přednesu patří tyto písně mezi táhlé. Jejich hlavní motivy jsou touha po svobodě a prosba k rodičům, k ženě nebo milenci, aby uvězněného vykoupili. Vězeň vyhlíží mřížemi, vidí cestu, vidí svého koně. Ruce a nohy má v okovech, okovy řinčí a drásají kůži.

Druhý typ vězeňských písní vypadá zcela jinak. To jsou písně zločinců, kteří se holedbají svou minulostí. Tyto písně nejsou táhlé. Skládali je lidé napůl gramotní. Výstavba a styl písní svědčí o literárních vlivech. Metrum písní je trochejské, ponejvíce čtyřstopé, ale není zachováno přísně. Sem tam, náhodně, se vynoří a zase zmizí rým. Obrazy a motivy jsou zcela jiné než v táhlých vězeňských písních. Za zhárství, zlodějství nebo prostopášnosti vedou přestupníka k potrestání. Popisuje se výprask karabáči, vidíme siluetu kata. Strašlivé podrobnosti kontrastují s žertovným tónem písní a slohem řeči. Trest tuláka karabáčem se líčí ve stylu taneční písně.

Nutno připomenout, že písně politických vyhnanců nepatří do oblasti folkloru, byť některé z nich se značně rozšířily. Zčásti je složili básníci a profesionální skladatelé, zčásti sami vyhnanci.

Ještě několik slov o písňovém folkloru městském. Tato oblast je prostudována velice nedostatečně. Maloměstské prostředí má svůj vlastní folklor. Mimořádnými uměleckými hodnotami nevyniká, ač upřímnost citů, někdy velmi tragických, je naprosto nepochybná. Toto prostředí vytvořilo žánr drastické romance; jsou to písně literárního typu, jejichž obsahem je zpravidla tragicky ukončená nešťastná láska. Svými syžety jsou některé z těchto písní blízké baladám.

Posledním článkem ve vývoji ruské lidové písně jsou písně dělnické. Je to jev principiálně odlišný od toho, čím jsme se zabývali dosud. Jejich poetika je zcela jiná než poetika písní rolnických. Vztah ke skutečnosti a způsoby jejího zobrazení jsou tu právě tak odlišné, jako odlišný je i obsah těchto písní.

Jak rolník, který odešel do města a do továrny, ztrácí své sepětí s vesnicí, tak se mění i povaha jeho písní. Zprvu se v dělnických písních využívá aparátu staré táhlé písně. Mají na začátku oslovení jako „Ach vy lesy, moje lesy černé...“ nebo tradiční incipity typu „Za večera dobrý mládec...“, „Ach, má náš car tatíček...“ apod. Lze mluvit o existenci jistého počtu táhlých dělnických písní. Žánrově však se nekryjí s táhlými písněmi rolníků: celý svět obrazů a obsah mají jiný. Dělníci naříkají, připusíme to, zcela po vesnicku, nenaříkají však ze stesku po děvčeti, ale pro hořkost svého života. Množství takových táhlých písní je velmi omezené, ale jsou tu, a je to zcela zákonité a vysvětlitelné.

Vcelku však dělníci vytvářejí svou píseň nikoli na základě tradic přicházejících z rolnické lyriky, ale na základě tradic literárních. V 18. století, kdy v poezii vládl klasicismus, nebo začátkem 19. století, kdy byl pánem Žukovskij a kdy se ruská poezie v osobě Dělviga, Merzljakova nebo Neledinského–Meleckého sama opírala o falešně pojatou rolnickou píseň, nemělo ovšem dělnictvo v profesionální poezii co hledat. Přesto odtud přešlo dva principy: princip rytmizace a princip rýmu. Rozměry rané dělnické poezie nejsou příliš bohaté: je to čtyřstopý trochej, který později bude východiskem ke vzniku častušky. Rým dobývá písně pozvolna a stává se stále ostřejší a nápadnější.

*O, se gornyje raboty,  
Skažem gornyje raboty,  
Oni vsjem dajut zaboty.*

*(Jo, ta práce v hloubi štoly,  
viš, ta práce v hloubi štoly,  
po té záda rádně bolí.)*

Tak začíná stará hornická píseň z konce 18. nebo začátku 19. století zapsaná v Zmeinogorsku na Altaji. Ale do dělnického repertoáru mocně proniká klasická literatura. Písní se stávají básně Rylejevovy, Puškinovy, Ogarjovovy, Pleščejevovy, Někrasovovy i jiných autorů, do sboru se připojují talentované verše profesionálních revolucionářů, jako byli Mačtet, Klemenc, Olčin, Moisejenko aj. Nic z toho nepatří do folkloru, tyto písně však ovlivňují vznik a vývoj skutečného dělnického folkloru. Ten vytvářejí jednotlivci mezi dělníky, jejichž jména někdy jsou a někdy ne-

jsou uvedena. Tyto písně poznáváme z folkloristických zápisů, z letáků a podzemních sborníků revolučních písní, z policejních archivů, kde sloužily jako věcné důkazy. Tyto písně nezapadají plně do kategorie folkloru, která se zakládá na studiu poezie rolnické. Ale není to ani literatura ve smyslu běžném mezi literárními historiky. Je to taková oblast lidové tvorby, kde literatura a folklor splývají. Čím širě tu stanovíme hranice svého badatelského zájmu, bez umělých pokusů o vytyčení hranic mezi folklorem a literaturou, tím bude naše zkoumání plodnější.

Přistoupíme-li k dělnické písni takto široce, pak v ní – vedle výše už uvedených táhlých písní folklorního typu – rozeznáme tři druhy písní.

Zaprvé jsou to písně, které vytvořili sami dělníci, ať už lyrické, epické nebo smíšené (lyricko-epické). Tyto písně tvoří vymezený žánr, v jehož rámci lze zjišťovat vývoj a zdokonalování jak z hlediska vnější formy, tak z hlediska ideově revolučního obsahu. Vývoj ideového obsahu dělnické písně probíhá od naivní víry v dobrého hospodáře až k pochopení skutečných příčin společenské nerovnosti a nutnosti ozbrojeného povstání jako jediného způsobu likvidace této nerovnosti. A umělecká stránka těchto písní zraje od rýmovaných veršů po revoluční písně plné dramatismu, rytmicky bohaté a skládané s velkým rozmachem.

Druhým žánrem dělnické poezie jsou písně satirické. Se satirickými elementy se shledáme už v raných dělnických písních, jako samostatný žánr se však satirická píseň objevuje až později a svého plného rozvoje dosahuje až v období první revoluce roku 1905. Vývoj satirické písně odpovídá vývoji třídního vědomí dělnictva. Na počátku se nenávidí a výsměch zaměřuje proti dozorcům, později proti mistrovi, inženýrovi, řediteli závodu, po krvavém potlačení petrohradské dělnické manifestace 9. ledna 1905 se terčem stává car a jeho ministři, vysoké duchovenstvo, a konec konců systém třídního státu, v jehož čele car stál.

Zdaleka ne všechny tyto písně lze pokládat za umělecky dokonalé. Konfrontujeme-li však poezii dělníků s básnictvím rolnickým, musíme mít na zřeteli, že známá nám rolnická lyrika je vrcholný (a v 20. století už upadající) stupeň vývoje tohoto druhu lidové tvorby; poezie dělnická je však první stupeň zcela nové kvality poezie, která za krátkou dobu dosáhla vysokého stupně dokonalosti, ale do níž patří i výtvoř formálně méně dokonalé; i ty však plnily historickou úlohu při formování a vyjadřování revoluční uvědomělosti dělnictva.

Konečně při dělnické poezii nesmíme opomenout tzv. „hymnickou“ poezii. Není to právě zdařilé slovo, ale už se vžilo. Patří sem písně jako Marseillaisa a její ruská přepracování, Internacionála, pohřební pochody (Otroctvím těžkým zdolán, česky přeloženo Poslední sbohem; V oběť jste padli) a některé jiné písně. Všechny mají své autory, do folkloru nepatří, staly se však vskutku masovými, lidé je zpívali, aniž měli tušení o auto-

rech, hrály důležitou úlohu při velkých shromážděních, demonstracích, májových pochodech, ve vyhnanství; při rozšířeném pojmání podstaty dělnické poezie a dělnické písně musí být zkoumány v jejím rámci.

V dělnické poezii můžeme tedy zaznamenat několik skupin, které mají povahu žánrů: jsou to táhlé písně folklorního typu, lyricko-epické veršované písně s narůstajícím revolučním uvědoměním, satirické výtvoř, o nichž platí totéž, a hymnická poezie, která už překračuje hranice folkloru.

„Proppovy knihy nikdy nebyly přijímány jednoznačně, měly své příznivce i odpůrce, nikdy však nenechaly nikoho lhostejným. Jeho díla podněcují tvůrčí myšlení, postupně se k nim vracejí a ještě dlouho budou vracet nová vědecká pokolení.“  
V. I. JEREMINOVÁ

Životopisná data někdy klamou. V případě Vladimira Jakovleviče Proppa (1895–1970), jedné z nejpozoruhodnějších osobností folkloristiky 20. století, napovídají přímočarou, nijak neobvyklou dráhu univerzitního badatele. Propp vystudoval v rodném Petrohradě historicko-filologickou fakultu a od roku 1918 vyučoval po řadu let němčinu. V té době také začal úzce spolupracovat s několika institucemi, které se zabývaly etnografickými, folkloristickými a historickými výzkumy. Na univerzitní půdě, již jako člen katedry románských a germánských jazyků, stanul opět roku 1932. Po jmenování profesorem (1938) a po obhájení doktorské dizertace (1939) vedl nejprve katedru folkloristiky, později řídil pracoviště ruské literatury. Univerzitní působení ukončil v roce 1969 a krátce nato se uzavřela i jeho životní pouť. Strohé údaje však mlčí o dlouhých letech obtížného studia rozsáhlého materiálu, o hledání i pochybnostech, jež provázejí každé vědecké poznání a tvoření. O těchto jedinečných a svým způsobem i vzrušujících stránkách života vypovídá až Proppovo dílo, dodnes živé a podnětné.

V době, kdy V. J. Propp vstupoval na vědeckou dráhu, urazila již folkloristika velkou část cesty za poznáním folklorní prózy, zvláště pohádek a mýtů. Značná suma poznatků a stále rostoucí fond látek se však začaly projevovat také jako břemeno, které do jisté míry svazovalo další studium. Střety, křížení i vzájemné doplňování různých badatelských teorií se spojovaly v kruhu, z něhož bylo možné z různých stran nahlížet, nikoli však zodpovědět klíčovou otázku vzniku a původu folklorních narácí. Poloměr vzdálenosti, daný souhrnem metodologických premis a postupů, zůstával v podstatě stále stejný. Na konci 19. století se na této pomyslné kružnici vytvořily dvě výrazné pozice. Jednu reprezentovali němečtí badatelé (W. Mannhardt, W. H. Roscher, H. Usener), kterým byly blízké postupy filologické komparace a kteří pod vlivem Darwinovy evoluční teorie zvolili metodu diachronního zkoumání pohádek a mýtů. Naproti tomu u anglické školy ustupoval historický proces vý-

voje určitých jevů poněkud do pozadí. Její představitelé (E. B. Tylor, později Radcliffe-Brown), kteří rozvíjeli antropologickou teorii A. Langa, zdůrazňovali spíše synchronní přístup, při němž se do centra pozornosti dostávaly shodné prvky, znaky a funkce folklorní tvorby u různých etnických skupin. Obě teorie, doprovázené řadou dalších, více či méně podobných přístupů, sice obohatily a rozšířily faktografický základ historického studia folkloru, nebyly však s to zažehnat příznaky jeho krize. Stovky látek, shromážděných staršími sběrateli i mladšími školenými folkloristy, představovaly skvělý studijní materiál, který však téměř ztrácel cenu bez vědeckého popisu a utřídění. Popudy k této práci vycházely především z řad četných stoupců tzv. finské geografické školy. Vydání první verze katalogu pohádkových syžetů *The Types of the Folktale* (1910), který zpracoval finský badatel A. Aarne, bylo proto plným právem pokládáno za historický mezník studia folklorních podání. Zároveň však toto dílo odhalilo i slabiny a dosud zanedbávaná témata folkloristiky.

V houštině problémů, které se utvořily kolem popisu a klasifikace pohádkových syžetů, se ztrácela perspektiva dalšího studia folklorních narácí. Tato situace se stala předmětem kritiky, s níž v úvodu své první knihy – *Morfologia skazki* (1928) – vystoupil začínající badatel V. J. Propp. Poukazoval především na nevhodný systém klasifikace a na víceméně náhodný výběr distinktivních znaků pohádkových syžetů. Došel k závěru, že obojí postrádá exaktní základ, který může být vytvořen jen znalostí poetiky, struktury a vnitřní zákonitosti lidových podání. Pouhá kritika však nebyla Proppovým cílem. Jejím prostřednictvím upozorňoval na nebezpečí nesprávných a zkreslených závěrů, k nimž docházelo povrchní klasifikací syžetů při zkoumání jejich geneze a historie. Podle Proppa bylo třeba tento bludný kruh prolomit. Propp svoji představu vyjádřil v úvodní části *Morfologie pohádky* těmito slovy: „Studium pohádky bylo až dosud převážně genetické povahy, většinou chyběly pokusy o předběžný systematický popis... hovořit o genetice bez speciálního řešení problémů popisu je totiž zbytečné. Dříve než osvětlíme otázku, odkud se pohádka bere, musíme dát odpověď na otázku, co vlastně pohádka je.“ Propp tento požadavek nevztahoval jen k řešení dílčího problému klasifikace syžetů. Exaktní popis logické struktury pohádek chápal také jako jednu z hlavních podmínek proměny folkloristiky ve skutečný vědní obor, jenž by se objektivitou svých metod vyrovnal klasickým disciplínám.

Proppovo zaujetí strukturou pohádkového syžetu bylo ve folkloristice 20. století bezesporu novým, nikoli však zcela ojedinělým přístupem. Ve stejné době dospěl k pozoruhodným výsledkům strukturně morfologického studia také A. I. Nikiforov.<sup>1</sup> Ve stati, která byla napsána již v roce

1926, zformuloval několik morfologických zákonů o uspořádání jednotlivých prvků pohádky a upozornil také na analogii mezi vytvářením pohádkových dějů a tvorbou slov v jazyce. Není bez zajímavosti, že Nikiforovo gramatické schéma postav, dějů a kompozičního uspořádání pohádek předběhlo o plných čtyřicet let „strukturální model prvků“, který v knize *Strukturální sémantika* (1966) vytvořil francouzský lingvista A. J. Greimas.

Popisem pohádky se zabýval také R. M. Volkov.<sup>2</sup> Jeho metoda spočívala v rozložení syžetů na motivy, které převáděl na alfabetské a číselné znaky, z nichž potom klasifikoval a sestavoval schémata pohádkových syžetů. Propp sice připouštěl příbuznost Volkovovy práce se svým postupem, nicméně poukazoval na nepřesnosti a vágní výsledky této metody. Polemizoval zejména s názorem, že syžet je konstantní a pro zkoumání pohádky výchozí jednotkou. V otázce základní strukturní jednotky se ostatně rozcházel i s jinými badateli, jejichž práce si jinak velmi vážil. Kriticky například přistupoval k pojetí motivů jako „nejjednodušší jednotky vyprávění“ podle teorie syžetů N. A. Veselovského nebo k Bédierově metodě rozkladu pohádek na konstantní a variabilní prvky. Propp toto rozlišení sice ve svých pracích aplikoval, avšak celkový přístup francouzského badatele k formálnímu popisu považoval již za překonaný (srov. J. Bédier, *Les fabliaux*, Paris 1893).

Proppova morfologická analýza pohádek se neutvářela jen pod vlivem průkopnických prací starších badatelů. Podněty čerpala rovněž z metodologicky inspirativních prací tzv. ruských formalistů, k nimž patřili mnozí Proppovi současníci – V. M. Žirmunskij, N. S. Trubeckoj, J. N. Tyňanov, B. M. Ejchenbaum, R. Jakobson, P. Bogatyrev, M. M. Bachtin a další. Společná platforma byla v některých případech patrná již z názvu děl (D. K. Petrov, *Morfologie novely*, 1927), jinde se manifestovala shodným zájmem o některé otázky a způsob jejich řešení (V. Šklovskij se v *Teorii prózy* zabýval i problémy pohádkových motivů a syžetů) nebo ji alespoň naznačovala velice blízká metodologická východiska, jako tomu bylo například u fundamentální studie moderní folkloristiky a etnografie *Folklor jako zvláštní forma tvorby*, kterou v roce 1929 publikovali R. Jakobson a P. Bogatyrev.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A. I. Nikiforov, *Skazočnyje materialy Zaonež'ja, sobranyje v 1926 godu*, Obzor rabot Skazočnoj komissiji za 1926 g., Leningrad 1927. O motivech jako o základních opakujících se jednotkách psali v téže době také němečtí badatelé K. Spiess, *Das deutsche Volksmärchen*, Leipzig-Berlin 1917, a F. von der Leyden, *Das Märchen*, Leipzig 1909. K strukturální typologii směřoval také A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle 1929.

<sup>2</sup> R. M. Volkov, *Skazka. Rozyskanija po sjužetosloženu narodnoj skazki 1. Skazka velikoruskaja, ukrajinskaja, beloruskaja*, Odessa 1924.

<sup>3</sup> P. Bogatyrev–R. Jakobson, *Folklor als eine besondere Form des Schaffens*, In:

Ve své první knize *Morfologie pohádky* z roku 1928 se Propp zaměřil – podobně jako formalisté – na odhalení vnitřní struktury zkoumaného jevu. Z mnohotvárného celku lidových podání zvolil syžety tzv. kouzelných pohádek, neboť v nich shledal nejvíce specifických znaků (např. nadpřirozené prvky), výraznou a podle určité zákonitosti skloubenou kompozici, zřetelnou typologii postav a v podstatě ustálený okruh motivů. Kromě toho pokládal právě tento typ za původní pohádkový útvar, starší než vyprávění vzniklé na základě facetií nebo mající novelistický charakter.

Na základě morfologické analýzy více než stovky syžetů ruských pohádek a studia dalšího mezinárodního pohádkového materiálu dospěl Propp k závěru, že základními prvky kouzelných pohádek nejsou motivy, nýbrž strukturní jednotky, které tvoří jádro motivů. Tyto prvky, které Propp nazval funkcemi, se stále opakují a představují společného jmenovatele motivů, jimiž se jinak pohádky od sebe liší. V syžetech kouzelných pohádek se vyskytuje ustálený počet jednatřiceti funkcí, které jsou spjaty s účinkujícími postavami. Na tomto základě Propp zformuloval definici kouzelné pohádky a vytvořil jeden model její struktury. Druhým, méně rozpracovaným modelem je schéma sedmi postav, které vychází z dalšího konstantního prvku kouzelných pohádek – z úlohy hlavních pohádkových aktérů. Obě schémata podle Proppa tvoří základní síť struktury kouzelných pohádek, obě také umožňují postihnout zvláštnosti kompozice, motivů, postav a syžetových variant pohádek jako celku.

Ačkoli sám autor nepovažoval morfologickou analýzu pohádek za cíl studia, nýbrž za první, metodologicky nezbytný krok k dalšímu poznávání geneze a historického vývoje pohádky jako žánru, byla jeho kniha považována za typicky formalistické dílo. V kontextu sovětské vědy 20. a 30. let přesahovalo takové označení rámec věcné vědecké diskuse, protože bylo interpretováno především v souvislostech ideologického boje proti buržoaznímu myšlení. V těchto intencích se formalismus měnil v nebezpečný doklad vědeckého postoje, který nerespektuje marxisticko-leninskou tezi o podmíněnosti uměleckých projevů vývojem ve sféře sociální, výrobní a politické. Od samého počátku byl tak nad Proppovu vědeckou dráhu zavěšen ze strany oficiální sovětské vědy Damoklův meč, hrozící jejím přetnutím.

Paradoxně, bez ohledu na tento ideologicky motivovaný tlak, sám Propp tíhнул k pohledu, který by do předmětu zkoumání zahrnul celý komplex vztahů mezi skutečností uměleckou a historickou. Proto také reagoval vstřícně na odbornou kritiku V. M. Žirmunského, jenž byl také

*Verzameling van Opstellen door oud-leerlingen en Bevriende Vakgenooten Donum natalicium Schrijnen 3. Mei 1929, Nijmegen-Utrecht 1929, str. 900–913. Česky ve sborníku Souvislosti tvorby, Praha 1971, str. 36–48.*

redaktorem prvního vydání *Morfologie pohádky* a s velkým zájmem a pochopením sledoval vznik tohoto neobvyklého díla. Byl to právě on, kdo jako první autora upozornil na málo zřetelný vztah výkladu k historickému kontextu sledovaných jevů. Propp, který tyto otázky musel řešit v nepublikované analytické části své práce, si byl tohoto „nedostatku z nutnosti“ vědom, a proto také zprvu akceptoval návrh Žirmunského, aby k *Morfologii pohádky* připojil ještě kapitolu o její historii. Posléze však musel od tohoto záměru upustit, neboť se ukázalo, že šíře materiálu a koncepce zpracování, které si téma vyžadovalo, nebylo možné vtěsnat do jedné kapitoly.

Cesta k odhalení geneze, historického vývoje a žánrové specifiky pohádek si vyžádala dalších deset let náročného studia. Výsledky systematického rozboru pohádkových motivů, syžetů a komparace etnografického materiálu, nikoli již jen ruského, nýbrž interetnického, byly jako celek publikovány v druhé Proppově knize *Istoričeskije korni volšebnoj skazki* (1946). Kromě toho uveřejnil Propp v tomto období ještě sedm studií, z nichž první (*Transformacia volšebnych skazok*, 1928) představuje názornou ukázkou aplikace morfologické analýzy při sledování proměn několika pohádkových motivů. Všechny další studie jsou specifickými sondami do velkého tématu geneze motivů a syžetů a zřetelně vyznačují Proppovo postupné směřování ke komplexnímu pohledu na folklorní narace.<sup>4</sup>

Těžiště knihy *Historické kořeny kouzelné pohádky* spočívá v podrobném genetickém rozboru hlavních pohádkových motivů. Autor se zaměřil na dvě základní otázky: 1) z čeho vznikly jednotlivé motivy, z nichž se skládá pohádkový syžet, 2) proč a jakým způsobem se z nich vytvořil právě žánr pohádky. V souladu s Engelsovou tezí o závislosti sociálního, duchovního a politického vývoje společnosti na dosaženém stupni výrobního způsobu a na celkovém materiálním základu chápe Propp pohádku jako nadstavbu. Proto se také soustředil na zkoumání závislosti syžetové výstavby i jednotlivých motivů pohádek na určitých stadiích vývoje celé společnosti.

Z metodologického hlediska je stále podnětná úvodní partie knihy (*Předpoklady*), v níž autor podává podrobný výklad teoretických východisek a základních principů „paleontologické“ analýzy širokého komplexu historických jevů spjatých s kořeny kouzelných pohádek. Přejít od synchronní metody, uplatněné v *Morfologii pohádky*, k metodě diachronní zařadil Proppovu druhou knihu do širšího badatelského kontextu studia vztahů mezi folklorní prózou a historickou realitou, které mělo na

<sup>4</sup> Všechny tyto studie byly zařazeny do sborníku *Folklor i dejstviteľnosť*, Moskva 1976, a odtud převzaty pro náš výbor.

domácí ruské půdě svou dlouholetou tradicí, reprezentovanou zejména starší historickou školou Vsevoloda F. Millera. Propp na její slabiny, spočívající v nesprávném pojetí pojmu historičnost a v neznanosti vnitřní stavby pohádkových syžetů, upozornil již v úvodu své první knihy. Přesto i z tohoto badatelského okruhu čerpal cenné podněty, které se přímo či nepřímo odrazily v jeho koncepci historického studia pohádek. Například při výkladu transformací pohádkových syžetů se mohl Propp opřít o starší teorii A. N. Veselovského, která – v návaznosti na Buslajevo myšlenku o vrstevnatosti ruského folkloru – kladla proměny mýtů, pohádek a eposů do souvislosti s proměnami tvořivých schopností lidu v různých historických etapách.<sup>5</sup>

V Proppově novátorském pojetí stadiálního vývoje pohádek lze však také vysledovat vztah k myšlenkám obsaženým v dílech německých badatelů filologicko-kritického směru, zejména W. Mannhardta a H. Usenera. Velkou oporu při pronikání k nejstarším vrstvám mýtů, magie a náboženství poskytlo Proppovi monumentální dílo J. G. Frazera *Zlatá ratolest*.<sup>6</sup> Neméně cennými byly pro něho i práce L. Lévy-Bruhla (např. *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1922), který etnografické přístupy rozšířil o aspekty tzv. kolektivního vědomí („prelogické“ mentality). Často také bývá za předchůdce Proppovy paleontologické analýzy označován francouzský folklorista Paul Saintyves, který s určitými výhradami pokračoval v linii etnografické školy A. Langa. Saintyves vytvořil vlastní ritualistickou teorii, která vysvětlovala pohádkové motivy a postavy v podstatě literárně, jako přetvořené „vzpomínky“ na staré dávné rituály, zejména na obřad iniciace, a z tohoto hlediska vyložil původ syžetů Perraultovy sbírky.<sup>7</sup> Příbuznost Saintyvesovy metody s Proppovou paleontologickou analýzou je však pouze zdánlivá, byť se oba badatelé shodně zaměřili na historické formy myšlení a společenských institucí, z nichž se vyvíjely pohádky a mýty. Zásadní rozdíl mezi nimi, ale také mezi Proppem a ostatními badateli, kteří se zabývali otázkami geneze folklorních narací, spočívá v chápání pojmu historická skutečnost. Pro V. J. Proppa to vždy byla neodlučitelná jednota vzájemně se podmiňujících složek materiálního a duchovního vývoje, jehož objektivní poznání, opřené o studium konkrétních historických jevů, bylo hlavním úkolem badatele.

Propp překročil horizont soudobé vědy také přístupem k pramennému materiálu. Ve folkloristice a etnografii 30. a 40. let přežíval odkaz pozitivistického požadavku na vyčerpávající úplnost materiálu a na jeho

<sup>5</sup> Srov. A. N. Veselovskij, *Poetika sjužetov, Sobranije sočinenij ser. 1 (Poetika)*, díl II, sv. 1, Sankt Peterburg 1913.

<sup>6</sup> J. G. Frazer, *The Golden Bough*, London 1922. Česky: *Zlatá ratolest*, Praha 1994.

<sup>7</sup> P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits paralleles*, Paris 1923.

striktní vymezení národnostními nebo jinými umělými hranicemi. Propp naproti tomu vycházel z přesvědčení, že folklor je mezinárodní jev a že není v silách jednotlivce, aby ho uchopil a prozkoumal v celé jeho šíři. Poukazoval přitom na práce, v nichž pozitivistický důraz na kvantitu znemožnil postihnout jeho obecné rysy a dospět k závěrům. V této souvislosti se zmiňoval např. o Jiřím Polívkovi, jehož komparativních studií si jinak velice cenil a přikládal jim fundamentální význam pro některé své výzkumy. Proppovo zcela opačné stanovisko k materiálu se opíralo o morfologickou analýzu pohádek. Skutečnost, že celou košatou rozmanitost syžetů kouzelných pohádek lze zredukovat na společné schéma dějových funkcí a jednajících postav, bořila všechny až dosud respektované bariéry mezi látkami. Zároveň však kladla požadavek, který Propp nepřestával zdůrazňovat: při studiu syžetů nelze oddělovat jeden od druhého, neboť vždy se musí přihlížet k jejich komplexu. Proppovým cílem tudíž nebyl vyčerpávající popis jednotlivostí, nýbrž odhalení obecných zákonitostí.

Poučen nezdary svých předchůdců i současníků řídil se Propp ve vztahu k materiálu zásadou, že zákonitost platí pro celek, prokáže-li se platnost pro určitou část. Přitom si však uvědomoval, že zdar tohoto postupu závisí na správném výběru materiálu i jeho morfologicky přesném vyhodnocení, dále též na jednoznačné formulaci termínů a výchozích předpokladů. Této „přípravné práci“, v níž se kromě teoretických premis zabýval hlavně materiálem, věnoval prvořadou pozornost. Při zkoumání geneze jednotlivých motivů se mu například jako velice funkční jevílo jejich členění do tří skupin – na materiál zkoumaný, na materiál, který je prostředkem zkoumání, a konečně na materiál kontrolní. V souvislosti s tímto dělením došel Propp také k novým poznatkům o rozdílech ve vypovídací hodnotě mezi skupinou archaických mýtů (amerických, částečně oceánských a afrických) a mýtů kulturně vyšších národů Evropy a Asie, z nichž folkloristika tradičně čerpala. Na základě zjištěných odlišností pak prameny rozdělil na přímé (archaické mýty) a nepřímé (kulturní, např. antické mýty). Třebaže tedy Propp založil zkoumání historických kořenů kouzelných pohádek převážně na ruském materiálu, odhalil řadu zákonitostí obecně platných pro vznik a historický vývoj kouzelné pohádky jako specifického žánru světového folkloru.

Současná ruská folkloristika přirovnává význam *Historických kořenů kouzelné pohádky* k vlivu, který ve své době mělo Frazerovo dílo *Zlatá ratolest*. Nebylo tomu tak vždy. V letech 1947–1948 vyvolala i tato Proppova kniha ostrou kritiku, aniž by se jí dostalo uceleného a odborně fundovaného zhodnocení v odborném tisku. Světlou výjimkou byla recenze V. M. Žirmunského v časopise *Sovětská kniha* z roku 1947. Žirmunskij, který také k prvnímu vydání *Historických kořenů kouzelné po-*

*hádky* napsal předmluvu, vyzdvihl velký význam této práce, ale zároveň zpochybnil oprávněnost důrazu, který Propp kladl na vývoj pohádky z obřadu iniciace. Teprve o mnoho let později upozornil na tvůrčí přínos tohoto díla J. M. Meletinskij, který v knize *Geroj volšebnoj skazki* (Moskva 1958) dále rozvinul některé Proppovy postupy a závěry. V tomto směru následovala Meletinského řada sovětských i zahraničních folkloristů, etnografů a historiků.

Další velké dílo V. J. Proppa, *Ruský hrdinský epos* (1955), do značné míry navazuje na historickou analýzu kouzelných pohádek.<sup>8</sup> Z širšího hlediska Proppovy koncepce zkoumání folkloru jej lze však také chápat jako projev zásady, že studium specifiky národní tvorby může následovat až za poznáním obecných zákonitostí vývoje a utváření folklorních projevů.

Propp si v duchu tohoto přístupu zvolil za cíl objasnit genezi hrdinského eposu. Podobně jako při zkoumání původu kouzelné pohádky se soustředil nejprve na popis poetické struktury. Přitom charakteristický rys eposu shledával v jeho vztahu ke skutečnosti, který je jiný než u ostatních žánrů, zvláště u historické písně. Srovnáním bylin s naracemi národů Sibíře došel k závěru, že právě k nim se vztahuje nejstarší vrstva bylinných syžetů. Na pozadí těchto souvislostí objasnil archaickou etapu historického vývoje ruského eposu, jeho žánrové zvláštnosti i často diskutovanou otázku historismu bylin.

První část knihy, jež následuje po úvodním vymezení zkoumaného předmětu, je příznačně nazvaná *Epos v období rozkladu prvobytně společné společnosti*. Propp v ní metodou historické srovnávací analýzy zkoumá utváření specifických rysů eposu pod vlivem celého komplexu faktorů, od sociálních až po rituální a mytologické. Široké řečiště mezi-syžetových typologických rozborů se však již v další části zužuje na okruh ruského hrdinského eposu a postupně se vytrácí směr, naznačený v úvodní partii. Místo toho vystupují do popředí jednotlivé syžety ruských bylin, u nichž autor položil důraz hlavně na jejich společenský a politický kontext (*Ruský lid v boji s tatarsko-mongolskou nadvládou* – 3. část; *Osud eposu za kapitalismu* – 5. část). Třebaže Proppova monografie o ruském eposu patří dodnes k základním dílům svého druhu, právě v ní si vybral svou daň i deformující ideologický tlak, doléhající na sovětskou vědu.

Studium historie pohádek a eposu završil Propp dvěma významnými edicemi. V novém vydání Afanasjevových pohádek (1957, 1958) původní sbírku zredigoval, opatřil komentářem a provedl klasifikaci jednotlivých typů na základě Andrejevova katalogu *Ukazatel skazočnych sjužetov po sisteme Aarne* z roku 1929. Druhým, neméně záslužným edičním

<sup>8</sup> V. J. Propp, *Russkij geroičeskij epos*, Leningrad 1955.

činem bylo vydání textů ruských bylin ve spolupráci s B. N. Putilovem (1958).

V další knize se Propp opět vrátil k svému nejlustnějšímu tématu, k historické analýze folkloru. Při sondách do kulturních, společenských a ekonomických vrstev, v nichž shledával kořeny folklorních narací, vystoupily na povrch i jevy zdánlivě okrajové. Jedním z nich byly například způsoby magického a náboženského citění vyjádřeného formou svátku. Propp jim věnoval nejprve studii (1961), kterou později rozšířil v monografii *Ruské agrární svátky*.<sup>9</sup>

Z materie historického studia pohádkových motivů a syžetů těží rovněž kniha *Problémy komična a smičhu*, v níž se autor pokusil, třebaže ne vždy zcela přesvědčivě, propojit v širším záběru jevy folkloru, literatury, obecné estetiky a psychologie. Dílo vyšlo posmrtně až v roce 1976, stejně jako Proppova poslední kniha *Ruská pohádka* (1984), jež vznikla přepracováním a úpravou přednášek ze šedesátých let.<sup>10</sup> Autor ji koncipoval s pedagogickými zřeteli jako studijní pomůcku o všech hlavních otázkách původu, vývoje a klasifikace pohádek.

Z řady edičních komentářů, časopiseckých statí a recenzí, jež převažovaly v Proppově publikační činnosti druhé poloviny 50. let, vybočují rozsahem i zaměřením čtyři studie: *Folklor a skutečnost* (1963), *Principy klasifikace folklorních žánrů* (1964), *Žánrová soustava ruského folkloru* (1964) a *O historičnosti folkloru a metodách jeho zkoumání* (1968). Samotné názvy studií připomínají klíčové otázky, které si Propp kladl na počátku své badatelské dráhy. Odpověď na ně se stala cílem dlouhé, téměř čtyřicetileté cesty. Jednotlivé její etapy, vyznačené poznáváním vnitřní stavby kouzelných pohádek, paleontologickou analýzou pohádkových motivů a syžetů či popisem a rozbořem ruského eposu, to vše byly pouze stupně, po kterých Propp stoupal stále výš, až k bodu, z něhož již mohl obsáhnout strukturu folklorní tvorby jako celku. Teprve z tohoto nadhledu se odvážil formulovat obecnou zákonitost existence především těch žánrů, kterým zasvětil největší část svého zkoumání. Proppův hledačský duch se však nespokojil s dosaženou metou. Ke studiu a zodpovězení nových, specifických i obecných otázek ho vyzývala další témata, například zajímavý žánrový typ tzv. kumulativní pohádky (viz stejnojmenná studie), severská epická poezie (viz *Kalevala ve svete folklora*) či folklorní prameny motivu drakobijství (*Zmejeborstvo Georgija v svete folklora*).

<sup>9</sup> V. J. Propp, *Russkije agrarnyje prazdniki*, Leningrad 1963.

<sup>10</sup> V. J. Propp, *Problémy komizma i smeča*, Moskva 1976; *Russkaja skazka*, Leningrad 1984.

Životní a tvůrčí aktivitu V. J. Proppa podtala v roce 1970 smrt. Nezmařila však životnost myšlenek, které jako štafetu převzala nová generace sovětských folkloristů a etnografů, z nichž mnozí byli Proppovými žáky. Péčí B. N. Putilova, který vybral a redigoval příslušné stati, byl redakcí vedenou D. A. Oľdenroggem v roce 1976 vydán sborník všech hlavních studií V. J. Proppa od roku 1928 až k zmíněným posledním pracím, které za autorova života nebyly publikovány. Tímto dílem získala odborná i širší veřejnost ucelený přehled klíčových témat Proppovy celoživotní vědecké práce.<sup>11</sup>

Není náhodou, že pro titul celého sborníku byl převzat název studie *Folklor a skutečnost*. Vztah mezi oběma pojmy tvoří totiž uzlové místo Proppových prací, je průsečíkem, k němuž směřují závěry všech jeho historických studií i obecněji pojatých teoretických výkladů. Propp byl přesvědčen, že vztah mezi folklorem a skutečností je dán určitou zákonitostí, která se promítá do celé struktury folklorní tvorby, a její odhalení si stanovil jako cíl. Sám o tom v jedné studii říká: „Tam, kde čistý empirik vidí roztržštěná fakta, empirik-filosof vidí odraz zákona.“ (viz pozn. 12, str. 134) B. N. Putilov k tomu v předmluvě k sborníku *Folklor a skutečnost* dodává: „ ‚Spatřit zákon‘ – v těchto slovech je obsažen hlavní smysl všech Proppových výzkumů v oblasti folkloru, patos jeho práce...“ Propp šel za tímto cílem s metodologickou důsledností, která mu také umožnila vymezit folkloristiku jako historickou disciplínu, jejímž posláním není jen určit jednotlivý fakt, nýbrž vysvětlit jeho vývoj a vztahy k celku ostatních jevů. Úlohu, kterou při tom sehrála marxistická koncepce, je třeba nahlížet ze dvou úhlů. Totalitní ideologie ve zpolitizované, demagogické podobě tísnila a deformovala přirozenou svobodu tvůrčího myšlení v celé oblasti vědy. Proppovo dílo nese stopy tohoto tlaku hlavně v terminologii, ale také ve zdůrazňování jednoznačné závislosti duchovních projevů na materiální sféře. Naproti tomu nelze přehlédnout, že Proppově badatelské orientaci na zákonitosti zkoumaných jevů nebyla blízka jen strukturalistická metodologie, ale že z noetického hlediska odpovídala jeho představám o utváření společenských struktur i marxistická idea dialektického vztahu mezi uměním a realitou. Obě koncepce – marxistická a strukturalistická – jsou u Proppa dvěma stranami téže mince a patří ke specifice jeho vědeckého díla.

V době, kdy Proppovo analytické zkoumání geneze a historie prozaického folkloru dozrávalo v syntézu obecných zákonitostí vývoje syžetů a žánrů, v mezinárodním kontextu řady humanitních oborů – zejména v lingvistice, literární vědě a v psychologii – dominovala a dále se rozvíjela metoda strukturální analýzy, jež se zásluhou prací francouzského

<sup>11</sup> Srov. výbor: V. J. Propp, *Folklor i dejstviteľnosť*, Moskva 1976.

etnografa Clauda Lévi-Strausse rozšířila také v etnografii a folkloristice.<sup>12</sup> V padesátých letech, kdy měla tato metoda už četné stoupence, věděl však jen málokdo, že tytéž zásady strukturální analýzy formuloval a prakticky ověřil již před třiceti lety ruský folklorista V. J. Propp. Světová odborná veřejnost se o tom přesvědčila poprvé až v roce 1958, kdy vyšel anglický překlad *Morfologie pohádky*. Proppovi, jenž si ve své vlasti vydobyl i přes četné překážky místo uznávaného odborníka, získalo toto dílo mezinárodní věhlas a vzbudilo zájem také o jeho další práce.

Všeobecně pozitivní přijetí *Morfologie pohádky* nepostrádalo však ani polemické odstíny. Kriticky reagoval na Proppovu knihu zejména C. Lévi-Strauss ve studii *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp* (1960). Mezi oběma badateli existovaly četné shody, ale také hluboké rozdíly dané především tím, že Propp se zaměřil na kouzelnou pohádku, jejíž zárodečnou formu shledával v rituálu, zatímco Lévi-Strauss, zabývající se mýtem, pokládal pohádku za poněkud „oslabený“ mýtus. Hlavní výhrady C. Lévi-Strausse však pramenily z mylného přesvědčení, že Proppův ryze formalistický přístup nebere v úvahu etnografický kontext, což považoval za stejnou chybu, jako tvořit gramatiku bez lexika. Nehledě na to, že Propp již v *Morfologii pohádky* vysvětlil, že cíl své práce spojuje s typologicko-historickým výzkumem folklorních žánrů a že morfologická analýza je mu pouze předstupněm k dalšímu studiu, ztrácejí výtky Lévi-Strausse své opodstatnění především tváří v tvář knize *Historické kořeny kouzelné pohádky*, kterou francouzský badatel v té době neznal. V tomto smyslu také Propp odpověděl na polemiku v dodatku k italskému překladu *Morfologie pohádky* v roce 1966. Přitom také poukázal na četné nepřesnosti a vynechávky v anglické verzi díla, které byly zřejmě příčinou některých nesprávných interpretací jeho pojetí. Podstatné však je, že ani polemické zaměření recenze nebránilo jejímu autorovi v úvahách o možnostech prohloubení a určitých modifikacích Proppova schématu kouzelných pohádek. Právě tato skutečnost je výmluvným příkladem, že *Morfologie pohádky* byla, i přes dílčí výhrady, přijímána jako fundametální a zároveň nesmírně inspirativní dílo, což nejlépe dokládají četné práce, které z morfologické analýzy pohádek buď přímo vycházejí nebo se s ní alespoň nepřímo konfrontují.

Značnou pozornost věnovali Proppově metodě francouzští strukturalisté. Například A. J. Greimas, jenž v jednom cyklu svých prací srovnával některé typy sémantických rozborů mýtů, usiloval o určitou syntézu metodiky Proppovy a Lévi-Strausse.<sup>13</sup> Z poněkud jiného hlediska pracoval

<sup>12</sup> C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris 1958; *La pensée sauvage*, Paris 1962 (česky: *Myšlení přírodních národů*, Praha 1996) aj.

<sup>13</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de methode*, Paris 1966.



s morfológickou analýzou C. Bremond. Vycházel ze stejného pojetí funkcí jako Propp, ale na rozdíl od něho vyvozoval z těchto logických vztahů obecná pravidla rozvíjení narativních žánrů. Tento zúžený pohled, nerespektující specifiku žánrů, vyústil však v příliš abstraktní, od konkrétního materiálu odtržený model. Stejným směrem se ubíraly také práce R. Barthesa a T. Todorova.

Půdu k přijetí Proppova díla americkou etnografií a folkloristikou připravily již práce strukturalistů, zejména R. Jakobsona a Th. Sebeoka. Morfológická analýza však silně zapůsobila i na etnografy, kteří vycházeli ze sociologicky orientované teorie modelů kultury. Jeden z představitelů této školy, Melville Jacobs, byl také prvním recenzentem anglického překladu *Morfologie pohádky*. Tato kniha inspirovala i další badatele (R. P. Armstronga, J. L. Fischera) k vytvoření obdobných morfológických schémat kouzelných pohádek a mýtů v souvislosti s výzkumem různých typů sociálního chování a hodnotového systému. Nejdůsledněji však aplikoval Proppovu metodu Alan Dundes. V knize *The Morphology of North American Indian Folktales* (1964) postupoval v podstatě stejnou cestou jako Propp, volil pouze jinou terminologii a vytvořil poněkud jednodušší schémata, která odpovídají žánrovému synkretismu mytických a pohádkových narací.

Také pro rumunské badatele byla Proppova metoda silným impulsem k výzkumu prozaického folkloru. Z morfológické analýzy, jež mu byla oporou při rozboru stylu, vycházel například M. Pop při určování syžetového paralelismu a antitezí rumunských pohádek. Pozoruhodné typologicko-analytické studie publikovali také N. Rosianu a G. Vrabie.

Nesrovnatelně slaběji rezonovaly Proppovy práce v kontextu československé etnografie a folkloristiky. *Morfologii pohádky* zpřístupnil širší odborné veřejnosti až slovenský překlad z roku 1971, aniž by však vyvolal odpovídající tvůrčí odezvu. Tím více je třeba vyzdvihnout práce brněnského folkloristy Bohuslava Beneše, který u nás zatím aplikoval Proppovo morfológické schéma při výzkumu moravských lidových vyprávění, kramářských písní a balad.<sup>14</sup> Osamocen zůstal také pokus využít Proppovu metodu při zkoumání vztahů mezi folklorními pohádkami a středověkou rytířskou skladbou.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> B. Beneš, *Lidové vyprávění na moravských Kopicích. Pokus o morfológickou analýzu pověrečných povídek podle systému V. Proppa*, Slovácko VIII–IX, Uherské Hradiště 1966, str. 41–71; B. Beneš, *Kramářská balada ve střední Evropě*, Český lid 55, 1968, str. 259–274; B. Beneš, *Morfologická analýza pověrečných povídek z Bílých Karpat*, in: *Lidová kultura v Karpatoch*, Bratislava 1972, str. 357–367; B. Beneš – P. Popelka, *Lidová balada moravsko-slovenského pomezí. Pokus o morfológickou analýzu*, Slovenský národopis 32, 1984, str. 63–71; B. Beneš, *Žánrová problematika lidového vyprávění. Návrh morfológické analýzy nepohádkové prózy*, Národopisné informácie 2/87, Bratislava 1987, str. 5–24.

K renesanci *Morfologie pohádky* v Sovětském svazu nepochybně přispěl její mezinárodní vzhlas, avšak rozhodující podmínkou byl, tak jako v jiných zemích, rozvoj strukturální lingvistiky a sémiotiky. V druhé polovině 60. let se k strukturální typologii a k Proppově genetické analýze pohádek hlásili badatelé zabývající se širokým okruhem témat: V. V. Ivanov, J. M. Lotman, D. M. Segal (sémiotické výklady mýtů), B. F. Jegorov, J. K. Ščeglov (interpretace syžetů literárních děl), P. G. Bogatyrev (lidové divadlo), V. N. Toporov (lidové balady), G. L. Permjakov (pořekadla), S. J. Nekludovová, J. I. Smirnovová (epické písně). Přitom však studií věnovaných přímo morfológii pohádky vzniklo poměrně málo. Zatím nejpodrobněji a také nejfundovaněji se Proppovou metodou zabýval J. M. Meletinskij, jenž se soustředil zvláště na možnosti dalších morfológických interpretací kouzelné pohádky.<sup>16</sup> V jeho abstraktním modelu se kouzelná pohádka jeví jako hierarchická struktura binárních bloků složených z opozičních proppovských funkcí (boj-vítězství, úloha-řešení apod.). Meletinskij také na základě Proppova schématu vyčlenil několik základních syžetových typů, což má značný význam pro přesnější klasifikaci pohádkových syžetů.

Každý z výše zmíněných přístupů k morfológické analýze dokládá nejen životnost Proppovy metody, nýbrž také její neobyčejnou podnětnost pro studium různých syžetů slovesné tvorby. Někteří badatelé (Meletinskij, Dundes nebo Beneš) se jí chopili jako nástroje, který více či méně uzpůsobili specifické zkoumaného materiálu. Jiným se schéma pohádkových funkcí a postav stalo samo o sobě předmětem zájmu, východiskem pro teoretické kombinace, jež ve srovnání s empirickým základem Proppovy analýzy mají až scholasticky spekulativní ráz (Greimas, Barthes). V této souvislosti je na místě otázka, jaký vztah měl k morfológické analýze sám její tvůrce. Odpověď naznačuje kompaktní, souvislá linie problémů, které si Propp vybíral a v jednotlivých studiích a monografiích řešil. *Morfologie pohádky* byla v této logicky skloubené řadě prvním úkolem, k němuž se již dále nevracel. Představovala východisko k dalšímu studiu, nástroj, který měl v Proppových badatelských záměrech stejnou funkci jako dláto v ruce sochařově.

Ve stínu této téměř legendární prvotiny zdá se poněkud zanikat význam ostatních prací. Jen částečně je výjimkou kniha *Historické kořeny kouzelné pohádky*, která byla rovněž přeložena do několika jazyků a dočkala se i druhého ruského vydání v roce 1986. S odstupem času se však ukazuje, že nemenší pozornost si zasluhují také studie, které vznikaly jako

<sup>15</sup> H. Mirvaldová, *Kronika o Bruncvíkovi z hlediska folklorní pohádky*, Česká literatura 28, 1980, str. 146–154.

<sup>16</sup> J. M. Meletinskij, *Problemy strukturnogo opisanija volšebnoj skazki*, Trudy po znakovym sistemam 4, Tartu 1969.

přípravné práce velkých monografií nebo jako samostatné, obecněji zaměřené úvahy, k nimž Proppa vedlo hledání zákonů folklorní tvorby. Obsah sborníku *Folklor a skutečnost* dotváří tak představu o Proppově díle v celistvý obraz, z něhož vyvstává jak pozoruhodná kontinuita, důslednost a osobitost Proppova vědeckého myšlení, tak i jeho meze. Přesto – nebo spíše právě proto – patří toto dílo do současného vědeckého diskursu.

HANA ŠMAHELOVÁ

Překlady vybraných studií a jedné monografie představují průřez celoživotním dílem V. J. Proppa a poskytují přehled o zkoumaných problémech a metodách jejich řešení. Z hlediska cílů, které Propp v jednotlivých statích sledoval i z hlediska celkové metodologické linie jeho díla vyčleňují se v našem souboru dva oddíly.

První je vyhrazen Proppově nejznámější knize – *Morfologii pohádky*. Druhý oddíl tvoří studie ze tří tematických oblastí: 1) pohádky (*Transformace kouzelných pohádek*, dvě kapitoly z knihy *Historické kořeny kouzelných pohádek, Rituální smích ve folkloru – K původu pohádky o Nezasmálce, Kumulativní pohádka*), 2) mýty (*Motiv zázračného zrození, Oidipus ve světle folkloru*), 3) specifičnost uměleckého ztvárnění skutečnosti ve folkloru (*Folklor a skutečnost, Žánrová soustava ruského folkloru*).

S výjimkou *Morfologie pohádky* a dvou kapitol z knihy *Historické kořeny kouzelné pohádky* jsou všechny ostatní texty převzaty ze sborníku *Folklor i dejstvitelnost* vydaného v roce 1976 v Moskvě.

#### MORFOLOGIE POHÁDKY

*Morfologia skazki*, Leningrad 1928, 2. vydání Moskva 1969.

Překlady: *Morphology of the Folktale* (edice a úvod Svatava Pirková-Jakobsonová), Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publication Ten, Bloomington 1958. Druhé revidované vydání, předmluva L. A. Wagner, úvod A. Dundes, London 1968, 1970. – *Morfologia della fiaba* (s poznámkou Clauda Lévi-Strausse a s odpovědí V. J. Proppa), Torino 1966, 1969. – *Morfologia bajki*, Pamietnik literacki, r. LIX, zes. 4, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968. – *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux, et de L'etude structurale et typologique du conte de J. M. Meletinski*, Paris 1970. – *Morfologia basmului*, in: *Romaneste de Radu Nicolau*, Bucuresti 1970. – *Morfologia del cuento, seguida de las Transformaciones de los cuentos maravillosos*, Madrid 1971. – *A mese morfológiájának kerdései*, Budapest 1971, 1975. – *Morfológia rozprávky* (se studií J. M. Meletinského *Štruktúrálno-typologický výskum rozprávky*), Bratislava 1971. – *Morphologie des Märchens*, München 1972, Frankfurt (Main) 1975. – *Mukashibanashi keitaigaku*, Tokio 1972.

První a nejznámější kniha V. J. Proppa je objevným vědeckým dílem, které otevřelo nové přístupy k folklorním naracím, neboť se, na rozdíl od pozitivistických postupů, zaměřilo na poetiku, strukturu a logické členění pohádek. Propp na základě morfologické analýzy pohádkových syžetů formuloval definici tzv. kouzelné pohádky a vytvořil systematický popis její vnitřní stavby. Tím otevřel cestu genetickému studiu i racionálnějšímu způsobu klasifikace syžetů.

Vzhledem k mimořádnému postavení *Morfologie pohádky* v Proppově díle i ve světové folkloristice je třeba uvést podrobnější komentář překladatelů této práce:

Česká verze zakladatelského díla V. J. Proppa je revizí našeho překladu, který vyšel (nedistribován) jako 8. svazek knižnice Literárněvědné práce v Ústavu pro českou literaturu ČSAV v Praze roku 1970. Výsledkem revize jsou velice četné změny, včetně náhrady pojmenování předmětu rozboru: „volšebnaja skazka“ převádíme nyní jako kouzelná pohádka, zatímco původně jsme užívali přívlastku „fantastická“; nepohodlné vedlejší významy jsou spjaty s oběma adjektivy, a tak není důvod neužít toho, které je bližší originálu. Stejně jako poprvé přistupujeme i nyní k Proppově knize především jako k dílu závažnému pro jisté stadium vývoje moderní teorie slovesnosti. Snažili jsme se proto zachovat původní ráz autorova vyjadřování, nedomernizovat je užitím dnešní terminologie. Nijak jsme také nemínili zastírat ostré přechody mezi přísně klasifikujícím Proppovým stylem, který nese stopy autorova germanistického školení, a malebným slovním materiálem ruských pohádek, neboť tento rozpor pokládáme za jeden z půvabů původního textu. Při označování pohádkových bytostí a motivů jsme se důsledně vyhýbali hybridnosti, která by nutně vznikla ze směsi přepsaných ruských vlastních jmen (Koščej apod.) a obecných pojmenování přizpůsobených naší západní pohádkové nomenklatuře; „carevna“ proto zůstala carovou dcerou, pokládali jsme za nemožné udělat z ní princeznu.

Překládali jsme podle prvního vydání (Vladimir Propp, *Morfologia skazki*, knižnice Voprosy poetiki, sv. 12, vydal Gosudarstvennyj institut istoriji iskusstv v nakladatelství Academia, Leningrad 1928), neboť právě v této původní verzi se stala Proppova práce součástí světové teorie literatury a folkloristiky v řadě překladů od konce padesátých let. Autorovy nečetné škrtky v druhém vydání z roku 1969 (z tohoto vydání vychází slovenský překlad N. Čepanové, Tatran 1971, který je doplněn doslovem J. M. Meletinského) nepřejímáme a nevyznačujeme. Pro zachování informace o dobovém vědeckém kontextu a pramenech ponecháváme i původní citace odborné literatury. Druhého vydání využíváme všude tam, kde zpřesňuje text nebo opravuje jeho omyly. V závěru IX. kapitoly uplatňujeme konečnou formulaci posloupnosti funkcí, která představuje maximálně koncentrovaný vzorec Proppova pojetí kouzelné pohádky a která byla připojena až k druhému vydání. Také úvodní komentář k příloze I přejímáme z této pozdní verze, protože zde má podstatně instruktivnější formu. Jinak však pozdější opravy a poměrně široké doplňky v textu příloh užíváme jen tam, kde jde o nápravu chyb. Tabulky (příloha III) a poznámky k nim v zásadě ponecháváme v původním znění, neboť na několika místech druhého vydání došlo k novým odlišným interpretacím. Citáty v motech byly upraveny (s vyznačením Proppových výpustek) podle Goethových originálů; příslušná místa v Goethovi jsou určena v práci P. Steinera, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Cornell University Press: Ithaca/London 1984, str. 82; zde je i zajímavý výklad biologické metaforiky Proppovy metody. O našem přepisu Proppových písemných značek a jiných symbolů viz v úvodní poznámce k příloze IV.

#### TRANSFORMACE KOUZELNÝCH POHÁDEK

*Transformacia volšebnych skazok*, in: *Poetika. Vremeni ot dela slovesnyh iskusstv* IV, Leningrad 1928.

Překlady: *Les transformations des contes merveilleux*, in: T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1966. – *Transformace čarodějných pohádek*, in: *Poetika, rytmus, verš*, Praha 1968. – *La trasformazione delle favole di magia*, in: *Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino 1968. – *Transformációk a varázsmesében*, in: *Strukturalizmus I–II*, Budapest 1971. – *Las transformaciones del cuento maravilloso*, Buenos Aires 1972. – Stať je rovněž připojena

k německému překladu *Morfologie pohádky* (Mnichov 1972) a k francouzskému vydání téže knihy (Paříž 1970) – viz výše.

Studie je úzce spjata s *Morfologií pohádky*. Naznačuje další možnosti morfologické analýzy v procesu historického vývoje žánru a tím zároveň vytváří most mezi Proppovou první prací a knihou *Historické kořeny kouzelné pohádky*. Již v této studii je vyslovena myšlenka o zákonitě podmíněnosti změn, k nimž dochází uvnitř pohádky. Metodologický přínos spočívá mimo jiné v práci s folklorními texty, z nichž Propp vyděluje prvky základní a odvozené.

#### HISTORICKÉ KOŘENY KOUZELNÉ POHÁDKY

*Istoričeskije korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1946. Druhé vydání s terminologickou a bibliografickou revizí, Leningrad 1986.

Překlady: *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1949, 1972. – *Las raises historicas del cuento*, Madrid 1974. – *Les racines historiques du conte merveilleux* (s předmlouvou D. Fabreho a Jean-Claude Schmitta), Paris 1983. – *Radacinile istorice ale basmului fantastic*, Bucuresti 1983. – *Mahou mukashibanashi no kigen*, Tokio 1983.

Knihla vychází z ruského pohádkového materiálu a obsahuje historicko-genetické analýzy, které autor původně zamýšlel připojit k *Morfologii pohádky* jako doplňující část. Téma sledování historického procesu, v němž se tvořily podmínky pro vznik pohádkových motivů a funkcí, se však rozrostlo v náplň samostatného díla. Třebaže vyšlo až osmnáct let po *Morfologii pohádky*, souvislost obou knih zůstává neopominutelným faktem. Do našeho souboru jsme zařadili pouze dvě kapitoly, které tvoří teoretický rámec celé knihy. První, nazvaná „Předpoklady“, seznamuje s Proppovou metodou zkoumání kouzelných pohádek, závěrečná část – „Pohádka jako celek“ – naznačuje další vývoj pohádky jako samostatného folklorního žánru. Obě části na sebe myšlenkově navazují a lze je takto chápat jako studii. Český překlad vychází z druhého ruského vydání.

#### RITUÁLNÍ SMÍCH VE FOLKLORU. K původu pohádky o Nezasmálce

*Ritualnyj smech v folkloru. Po povodu skazki o Nesmejane*, Učennyje zapiski LGU, No. 46, seria filologičeskich nauk, vyp. 3, Leningrad 1939.

Studie je důležitým pokusem o interpretaci pohádkového syžetu na základě jeho historické analýzy. Metodologicky se přibližuje k *Historickým kořenům kouzelné pohádky*, neboť se snaží zachytit proces, v němž se epicky vyjádřený komplex archaických představ a společenských vztahů proměňuje v uměleckou strukturu pohádkového syžetu.

#### KUMULATIVNÍ POHÁDKA

*Kumuljativnaja skazka*. Studie byla poprvé publikována ve sborníku *Folklor i dejstvitelnoť*, Moskva 1976.

V pozůstalosti V. J. Proppa byly nalezeny dvě verze. V první je autorova poznámka z roku 1976 o revizi textu, v druhé, jež byla připravena jako diskusní referát, Propp zkrátil a upravil některé formulace. Tento text byl také zařazen do sborníku včetně plného znění pasáží, které byly v druhé verzi zkráceny.

V českém překladu vynecháváme druhou část studie, jež představuje úzce specializovanou aplikaci předcházejícího výkladu na konkrétním materiálu ruských pohádek. Při zkoumání kumulativních pohádek si Propp nevšímá jen jejich zvláštních žánrových znaků, nýbrž zajímá ho také souvislost struktury kumulativních pohádek s jejich poetikou, stylem a zvláště s ranými formami některých folklorních projevů. Z tohoto hlediska poskytuje stať velice cenné metodologické podněty k dalšímu studiu vztahů mezi folklorem a životní realitou.

## MOTIV ZÁZRAČNÉHO ZROZENÍ

*Motiv čudesnogo roždenija*, Učennyje zapiski LGU, No. 81, seria filologičeskich nauk, vyp. 12, Leningrad 1941.

Tématem této studie je hledání historických kořenů jednoho z nejrozšířenějších motivů světového folkloru. V. J. Propp zde zároveň dokazuje, že tento motiv nemá jen jediný pramen, ale že je spjat s celou řadou představ a odpovídá různým vývojovým stupňům společnosti. Z tohoto faktu také vyvozuje rozmanitost podob motivu zázračného zrození v uměleckém ztvárnění.

## OIDIPUS VE SVĚTLE FOLKLORU

*Edip v svete folkloru*, Učennyje zapiski LGU, No. 72, seria filologičeskich nauk, vyp. 9, Leningrad 1944.

Překlady: *Edipo alla luce del folklore: quattro studi di etnografia storico-strutturale*, Torino 1975.

Cílem rozsáhlé historicko-srovnávací studie je vysledovat v oidipovském syžetu odraz střetávání starých a nových společenských vztahů. Z tohoto hlediska jsou interpretovány klíčové momenty syžetu (například incest ve vztahu k formám následnictví). Propp ukazuje, jakých podob mohou nabýt tyto skutečnosti v uměleckém zpracování folklorní tradice i v Sofoklově dramatu.

## FOLKLOR A SKUTEČNOST

*Folklor i dejstvitelnoť*, Russkaja literatura 1963, No. 3.

Rukopisný variant této práce byl nalezen v Proppově pozůstalosti u materiálu k chystané knize *Poetika folkloru*. Specifika a různé podoby vztahů mezi folklorem, skutečností a literaturou představují klíčové téma Proppových teoreticky zaměřených úvah o umělecké povaze folkloru. Propp v této studii usiluje o vyjádření zákonitosti folklorních žánrů. Srovnává a diferencuje je z hlediska poetiky, výstavby syžetů, sleduje v nich projevy hodnocení skutečnosti, uměleckého výmyslu, všímá si způsobu zobrazení lidí, prostředí a celkového vztahu k empirickým jevům. Třebaže své teze vyvozuje z ruského materiálu, má tato práce obecně platný význam, neboť ukazuje folklor jako celek podměněný historickým vývojem společnosti.

## ŽÁNROVÁ SOUSTAVA RUSKÉHO FOLKLORU

*Žanrovij sostav russkogo folkloru*, Russkaja literatura, 1964, No. 4.

Teoretické principy klasifikace folklorních žánrů jsou zde dokumentovány na konkrétním materiálu. Vymezení žánrů a naznačení vztahů mezi různými žánrovými systémy je zajímavé a cenné zvláště pro studium folkloru Asie, Afriky a Jižní Ameriky.

Rejstřík obsahuje jména badatelů, spisovatelů a důležitějších historických osobností uvedených v textu včetně bibliografických odkazů a doslovu. Hesla se vztahují i k přídatným jménům odvozeným od jmen vlastních.

## JMENNÝ REJSTŘÍK

Aarne A. 18–20, 26, 99, 131, 177, 178, 237, 246, 273, 274, 298–303, 306, 308, 309, 338  
Afanasjev A. N. 13, 15, 18, 29, 88, 113, 135, 137, 139, 142, 143, 156, 178, 193, 196, 197, 199, 200–202, 207, 209, 214–216, 222, 223, 230, 233, 242, 247, 307–309, 344  
Aecolampadius 194  
Achelis H. 223  
Aischylos 245, 250, 263  
Alexandr Něvský 289  
Andersen H. Ch. 87  
Andersson W. 151  
Andrejev N. P. 18, 19, 177, 178, 246, 273, 298, 300–303, 308, 309, 344  
Anikin V. P. 272  
Arakčejev A. A. 284, 318  
Armstrong R. P. 348  
Astachovová A. M. 253  
Aufhauser J. B. 136  
Bachtin M. M. 339  
Balakirev M. A. 326  
Barthes R. 348, 349  
Báthory Štěpán 295  
Bátúchán 286  
Bauer 251  
Baumgarten W. 153  
Bazanov V. G. 290  
Bédier J. 22, 23, 27, 339  
Bělinskij V. G. 306, 331  
Beneš B. 348, 349  
Bergson H. 180  
Boas F. 161, 171, 172, 183, 184, 186, 213, 224, 228, 233, 234, 242  
Bogajevskij B. L. 195, 198, 200, 202  
Bogatyrev P. G. 339, 349

Bolte J. 13, 14, 18, 160, 197, 215, 246  
Bogoraz-Tan V. G. 174, 204, 210  
Borovkov A. K. 193  
Bremond C. 348  
Brentano C. 87  
Buslajev F. I. 255, 260, 342  
Clouston W. A. 25  
Cushing F. H. 184  
Čapajev V. I. 310  
Čechov A. P. 275, 284  
Černecov V. N. 161, 230  
Černyševskij N. G. 297  
Čičerov V. I. 320  
Čingischán 211, 249  
Darwin Ch. 131, 337  
Dělvig A. A. 333  
Diederichs V. 248  
Dietrich A. 180, 213  
Dimitrij Donský 289  
Dobrovolskij V. N. 240, 248, 255  
Doerr E. 217  
Dölger F. J. 223  
Dolgorukov V. A. 284  
Dorsey G. A. 170–174, 186, 231  
Dundes A. 348, 349  
Ejchenbaum B. M. 339  
Engels B. 153, 154, 156, 159, 165, 179, 190–192, 205, 341  
Erasmus Rotterdamský D. 194  
Eurípidés 252, 254, 261  
Fedosovová I. 290, 324  
Ferdinand Aragonský 276  
Ferrand G. 243  
Finamore J. 247  
Fischer J. L. 348  
Fluck H. 180, 181, 194  
Francev J. 204

Frazer J. G. 159, 189, 209, 211, 214,  
219, 224, 225, 241, 254, 265, 342  
Freidenbergová O. M. 180  
Freud S. 236  
Frobenius L. 93, 151, 162, 187, 208,  
211, 217, 222, 233  
Frynta E. 137  
Fustel de Coulanges N. D. 220  
Fülleborn F. 218, 230  
Geibel E. 162  
Gennep A. van 25  
Gillen F. 206, 230  
Godunov B. 318  
Godunovová X. 293  
Goethe J. W. 11, 13, 26, 77, 81, 87  
Gomme G. L. 21  
Gregorius Magnus (sv. Řehoř) 249, 267,  
269, 270  
Greimas A. J. 339, 347, 349  
Gressmann H. 250  
Grimmové J. a W. 13, 88, 185, 197,  
210, 246  
Gubernatis A. de 151  
Haaavio M. 299  
Hahn E. 195  
Hahn J. G. von 21  
Hambruch P. 228  
Hartland E. S. 205, 208–211, 223, 225,  
227, 228  
Haupt H. 246  
Hebbel Ch. F. 162  
Hérodotos 245, 252, 254, 258  
Hésiodos 199, 264  
Hnaňuk V. 249, 257, 258, 260  
Hoffmann–Krayner E. 24  
Holeček J. 256  
Homér 137, 162, 180, 199  
Huet G. 25  
Hugo V. 275  
Hyginus Gaius I. 253  
Chalanskij M. J. 25  
Charuzin N. 212  
Christensen A. 21  
Chudjakov I. A. 178, 196–198, 200,  
201, 233, 242, 246  
Ionov V. M. 190, 191  
Istrin V. 252  
Iustinus Marcus I. 258  
Ivan IV. (Hrozný) 277, 284, 293–295,  
310, 318, 319  
Ivanov A. A. 192  
Ivanov V. V. 349

Jacobs M. 348  
Jakobson R. 339, 348  
Jastremskij S. V. 187, 188  
Javorskij J. A. 204  
Jegorov B. F. 349  
Jensen P. 229  
Jeremias A. 229  
Jereminová V. I. 337  
Jermak T. 284, 293, 294, 319  
Jolles A. 339  
Kagarov J. G. 207  
Kahlo G. 273  
Karadžić V. S. 257  
Karamyšev S. K. 295  
Karel (švédský král) 296  
Karnauchovová I. V. 138  
Karsten R. 224  
Klemenc D. A. 333  
Klemens Alexandrijský 198  
Klinger W. 251, 258, 265  
Knoche W. 223  
Koehler R. 25  
Kolpakovová N. P. 292, 320,  
Kostomarov N. I. 258, 269  
Krickberg W. 211, 229, 231, 233  
Kroeber A. L. 161, 186, 231, 242  
Krohn K. 133  
Kunike H. 223  
Kutuzov M. I. 277, 278, 295, 296  
Kýros II. (perský král) 245, 249, 252,  
258, 263  
Lafargue P. 204, 205  
Lamanskij V. 246  
Lang A. 338, 342  
Lenin V. I. 158, 273, 310  
Lerner N. O. 137  
Leskov N. S. 284  
Lévi-Strauss C. 347  
Lévy-Bruhl L. 172, 174, 212, 213  
Leyden F. von der 25, 196, 339  
Liebrecht F. 249  
Lichačov D. S. 296  
Liljeblad E. 153  
Linné C. 20  
Lippert J. 98  
Lopuchin P. V. 296  
Lotman J. M. 349  
Lur'je S. J. 185, 240, 257  
Mackensen L. 152  
Mačtet G. A. 333  
Majkov L. N. 137  
Mamaj (chán) 286

Mann T. 237  
Mannhardt W. 180, 185, 187, 337, 342  
Marr N. J. 236  
Marx K. 153, 154, 159, 165, 179, 190,  
191, 205  
Masuccio T. G. 276  
Meier J. 231  
Meletinskij J. M. 344, 349  
Mercklin L. 180, 190  
Merzljakov A. F. 333  
Mikušev A. K. 290  
Miller O. 21  
Miller V. F. 15, 23, 25, 150, 154, 342  
Mirvaldová H. (viz Šmahelová H.)  
Moisejenko P. A. 333  
Moret A. 205  
Morgan L. H. 154  
Moszkowski M. 224  
Müller 180  
Nagiškin D. 271  
Napoleon I. 277, 278, 284, 293, 296,  
318  
Nansen F. 183  
Nedeľskij V. 204  
Negelein J. von 27, 93  
Neklundová S. J. 349  
Někrasov I. 319  
Někrasov N. A. 289, 333  
Neledinskij–Meleckij J. A. 333  
Neuhau R. 174  
Nikiforov A. I. 20, 23, 151, 338, 339  
Nilsson M. P. 202  
Nimuendaju–Unkel C. 213  
Norden E. 180, 188, 189, 205  
Novakovič S. 246  
Novikov I. N. 184  
Obert F. 239  
Ogarjov N. P. 333  
Oldenberg H. 209  
Oľdenburg S. F. 12, 22, 25, 160, 175  
Oľdenrogge D. A. 346  
Olchin A. A. 333  
Ončukov N. J. 142, 145, 198, 211, 214,  
229  
Oniščuk A. 248  
Otrepev G. B. 318  
Ovidius Naso P. 162, 208  
Panzer F. 133  
Peretec V. N. 12  
Permjakov G. L. 349  
Perrault Ch. 342  
Petersen E. 205

Petr I. 284, 293, 310  
Petrov D. K. 339  
Pischel R. 225  
Platov M. I. 293, 295, 318  
Plečšejev A. N. 333  
Plinius Gaius P. 189  
Pliseckij M. M. 271  
Plútarchos 254  
Polívka J. 13, 14, 18, 152, 153, 160,  
178, 179, 197, 215, 246, 343  
Pompeius Trogus 258  
Pop M. 348  
Popelka P. 348  
Popov A. A. 187  
Potanin G. N. 249  
Propp V. J. 12, 29, 123, 152, 156, 185,  
186, 191, 231, 236, 237, 256, 257,  
267, 268, 273, 299, 305, 337–350  
Pugačov J. I. 277, 284, 294, 295, 310,  
319  
Puškin A. S. 137, 142, 278, 333  
Putilov B. N. 293, 296, 318, 345, 346  
Radcliffe-Brown A. R. 338  
Rademacher L. 152, 153  
Rank O. 205  
Rasmussen K. 183  
Raum J. 218  
Razin S. T. 271, 284, 293–295, 310,  
317, 319  
Razumovová A. P. 290  
Reinach S. 180, 188–190, 198  
Reitzenstein F. 205, 206, 208  
Rimskij–Korsakov N. A. 325  
Rjabinin T. G. 279  
Robert C. 249, 250, 254, 256, 262, 264  
Rohde E. 219, 220  
Röhrich L. 273  
Romanov J. R. 268, 269  
Roscher W. H. 337  
Rosianu N. 348  
Rubcov F. A. 291  
Rylejev K. F. 333  
Sacharov I. P. 331  
Saintyves P. 205, 342  
Sargon I. (babylonský král) 249, 250  
Savčenko S. V. 14, 23  
Scott L. 123  
Scott W. 275  
Sebeok T. A. 348  
Segal D. M. 349  
Senkevič–Gudkovová V. V. 290  
Servius (gramatik) 220

Servius Tullius (římský král) 221  
Scheftelowitz J. 224–228  
Schmidt B. 264  
Schmidt K. 191  
Schmidt P. W. 184, 185  
Schubert R. 204  
Sibree J. 210  
Simrock K. 196  
Sittl C. 198  
Skopin-Šujskij M. V. 284, 293, 295, 318  
Smirnov A. M. 21, 197, 207, 211, 214,  
232, 239, 242, 246, 248, 260, 269  
Smirnovová J. I. 349  
Snegirev I. L. 234, 243, 251  
Sobolevskij A. I. 23, 320, 327  
Sofoklés 162, 238, 239, 240, 245, 247,  
252, 254, 255, 257–259, 261–263,  
265, 266, 267  
Sokolov J. M. 310  
Sokolovovi B. M. a J. M. (bratři) 142  
Spencer B. 206, 230  
Speranskij M. N. 13, 15, 94, 150  
Spiess K. 25, 133, 339  
Steinen K. von den 217, 222  
Stiebitz F. 239  
Strabón 190  
Ššeglov J. K. 349  
Šejn P. V. 300, 329  
Šeremetěv B. D. 296  
Šklovskij V. B. 22, 23, 28, 97, 339  
Šmahelová H. 349, 350  
Šor R. I. 23  
Šternberg L. J. 209, 210, 212, 221  
Taylor A. 205, 299  
Thimme A. 25  
Thompson S. 18, 178, 237, 246, 274,  
298–302  
Todorov T. 348  
Tolstoj A. N. 271  
Tolstoj L. N. 271, 277

Tonkov V. 214, 234  
Toporov V. N. 349  
Tronskij I. M. 160  
Trubeckoj N. S. 339  
Tudorovskaja J. A. 271, 272  
Turajev B. A. 206  
Turgenev I. S. 192  
Tylor E. B. 338  
Tyňanov J. N. 339  
Usener H. 165, 180, 190, 251, 337, 342  
Vergilius Maro P. 162, 189  
Veselovskij A. N. 21–23, 27, 28, 77,  
100, 150, 151, 204, 223, 291, 339,  
342  
Vikentjev V. M. 194  
Vindtová L. 16  
Vinogradov G. S. 329  
Vladimirov P. V. 21  
Vogel H. 217, 222  
Volkov R. M. 17, 19, 21, 23, 339  
Volkonskij N. R. 296  
Vrabie C. 348  
Wagner R. 162  
Warburg A. 163  
Wehrli F. 180, 187–189, 194, 195, 198,  
199  
Weicker G. 93, 226  
Wesselski A. 193  
Wheeler G. S. 226  
Wilamowitz-Moellendorf U. von 162  
Wundt W. 16, 19, 21, 27, 79, 93  
Zarathustra 189  
Zarubin I. I. 193, 221  
Zelenin D. K. 12, 142, 159, 175, 178,  
184, 197, 202, 205–207, 214, 215,  
232, 242  
Zelinskij F. D. 278  
Žirmunskij V. M. 12, 339–341, 343  
Žukovskij V. A. 333

aglutinace 282  
akce 41, 52  
alegorie 272  
amplifikace 140  
amulety 171–172  
anekdoty 308, 347  
asimilace 61–63, 88, 96, 145, 149  
atributy 77–80, 88, 98  
bajka 16, 138, 276  
balada 277, 283, 287–288, 294, 315–317  
bohyně – Ama-Terasu 196  
– Iechsit 187  
– Uzume 196  
byliny 200, 279, 286, 288, 311–314  
čas ve folkloru 281  
dárce 41–43, 47–48, 55, 61, 65  
demonologie 169  
dějový sled 55–56, 59–60, 69, 82, 84,  
90, 267–268  
drakobijství 62  
Edda 166, 194, 297  
epos 278–280, 285–287  
eschrologie 195  
fikce  
– poetická 288  
Finská škola 151  
folklor  
– americký 174  
– epický 281  
– korjacko-kamčatský 174  
– narativní 281, 284  
– vztah ke skutečnosti 271–272,  
296–297  
funkce 61, 63–67, 71, 77–78, 91  
– boj 50–51, 60  
– jednajících osob 26–27, 70–73, 132  
– likvidace neštěstí 51–53

– návrat 53  
– nedostatek 38, 62, 68–69  
– neoprávněné nároky 56  
– nepoznaný příchod 56  
– odeslání 61–62, 65, 68  
– odhalení 58  
– odchod 41, 60  
– odloučení 32, 58, 60,  
– označení 51  
– pomahačství 34  
– porušení zákazu 33  
– poslušnost 28, 55, 91–92, 94–96,  
261  
– poznání hrdiny 58  
– pronásledování 53–54, 60, 62–64  
– prostřednictví 39  
– přemístění 49–50  
– reakce hrdiny 43  
– splnění úkolu 58, 62  
– spojování 64–67  
– svatba 61  
– škůdcovství 35–38, 55–56, 60, 62,  
65, 67, 146  
– těžký úkol 57, 61–63  
– transfigurace 58  
– trest 59–60  
– úskok 34  
– vítězství 51  
– vyzrazení 33, 60  
– vyzvídání 33–34, 60  
– záchrana 54–55, 60  
– zázrak 32, 35  
– získání kouz. prostředku 44–46  
gesto  
– falické 196  
– obnažení 195, 198, 202  
historická skutečnost

- v eposu 280
- ve folkloru 235, 286–287
- hrdina 23, 27, 32, 34–35, 39–61, 67–69, 221, 284–285
- fiktivní 279, 296
- hledač 39–41
- pohlčený 267–269
- typy 284
- v eposu 284
- v oidipovském syžetu 260–270
- zázračně zrozený 207–214, 223, 228, 231–232
- hrdinský zpěv – viz píseň
- humor 275–276
- hybridy 236
- chorovody 325–328
- Illias 166
- informování 64–65
- iniciace 170
- intenzifikace – viz transformace
- kanibalismus 37, 222
- klasifikace – viz pohádky
- kolektivnost 288
- kompozice
  - eposu 278
  - folklorních žánrů 278, 295
  - lyrických písní 325–326
  - pohádky 98–99, 169, 172, 282, 300–303
- koruptela – viz transformace
- kouzelná pohádka 11, 15–20, 26, 29, 49, 69, 78–79, 87–88, 100, 136–137, 151–152, 272
- motivace 282
- prameny 92–93
- syžety 18–21, 60, 78, 98–99, 152–153, 172–173
- výstavba 92
- vznik 154, 172–173
- kouzelný prostředek 34–38, 42–44, 46–49, 53, 56, 61–62, 70–72, 282
- kouzelné bytosti 46
- krvesmilství 238, 266
- kult
  - ohně 217–219
  - předků 218–220
- legendy 309–310
  - o Gregoriově 267, 269–270
  - o Ondřejovi Krétském 267, 269–270
- magické schopnosti 251
- magické tance 170
- magické vlastnosti vody 211

- magický prostředek
  - pláč 193–194
  - smích 190, 192–193
- magie
  - imitativní 163, 209, 212
  - smíchu 193–203
  - totemická 169, 258
- Mahábhárata 166
- matriarchát 205
- matrilokální sňatek 260
- modifikace 143–144
- morfologická příbuznost 99
- morfologické bádání 24, 79, 93
- morfologický význam 61, 63, 93
- morfologie pohádky 11, 26
- motiv 20–24
  - hrdinova růstu 232–234
  - hrdiny na peci 214, 220–221
  - krvesmilného spojení 245–247
  - mrtvého jako pomocníka 219–220
  - nepřátelství k zeti 242
  - Nezasmálky 179
  - odstranění dítěte 247–248
  - odvedení dětí 168
  - otcovraždy 243–245, 263, 266
  - pokání 268–269
  - snědení mrtvoly (předka) 223, 225–226
  - spuštění na vodu 249–250
  - strachu z dcery 245
  - výchovy dítěte 251, 260
  - vyrobených lidí 228–230
  - zázračného zrození 204, 207, 210–216, 222–229, 232
- motivace 67–69, 145, 157, 282–283
- myšlení
  - archaické 281
  - prvohytné 163–164, 166, 205–213
- mytologická škola 79, 151
- mytologie 21
- mýty 24, 158–163, 170–175, 186
  - africké 233, 251, 258
  - americké 183, 234–235
  - etiologické 309
  - mexické 231
  - o Démětrovi a Persefóně 195
  - o dvou šamankách 187
  - o Mauim 186
  - o pohlčení rybou 186
  - o ukradeném slunci 233
  - o zázračném zrození 207–208
  - staroindické 209–210

- náboženství 135–136, 142–143
- nářky 289–290, 318–319
- následnictví 243
- Nevinný vrah (novela) 276
- Nibelungové 166
- obřad 156–159, 163, 173
  - iniciace 168, 170, 174, 185–186, 203, 231, 249, 251, 255–256, 258
  - pohřební 289
  - saturnálií 187
  - smíchový 203
  - snědení předka – viz motiv
- Odyssea 166
- pastýři 252
- píseň
  - burlacká 330
  - dělnická 333–335
  - herní 326–328
  - historická 284–286, 293–296, 317–319
  - lyrická 290–292, 319–335,
  - o Jermakovi 293, 294
  - o Razinovi 294, 295
  - vojenské 331–332
  - skomorochů 323
  - smuteční – viz nářky
  - zbojnické 331
- početí nepohlavní 206
- počítání ve folkloru 281
- poetika
  - folkoru 282–283, 287, 296–297
  - pohádky 280, 305–306
- poezie 288
  - dramatická 309
  - epická 287, 305, 309–315
  - lyrická 287, 290–292, 305
  - obřadová 291, 323–324
- pohádka
  - analýza 108–122
  - anekdotická 59
  - etiologická 16
  - expozice 35, 41, 55, 62–65
  - historická minulost 154–155
  - humoristická 50
  - indiánská 172
  - jako celek 81–100, 168–176
  - jako žánr 170–176, 273, 305–309
  - klasifikace 15–21, 24, 61, 71, 87–90, 298–299
  - kouzelná – viz kouzelná pohádka
  - kumulativní 282, 298–303, 306–307
  - lhářská 308

- motivace 67–69
- něněcká 234
- novelistická 307–308
- o dvou bratřích 223
- o Jemeljovi hlupákovi 39
- o neblahém nebožtíkovi 273–276
- o Nezasmálce 177–178, 182, 193, 195–204
- o zvířatech 15, 88, 143, 285, 307
- o žabce královně 282
- popis 21–23, 26
- postavy 71–76, 132
- přípravná část 35, 95
- ruská 231
- schéma 23, 32
- studium 14, 19, 150–153
- škádlivky 308
- tabelace 101–107
- transformace 131–149
- typy 19–20, 28–29
- vogulská 230
- vývoj 169–170
- vztah k mýtu 159–160
- vztah k náboženství 134–136, 144, 174
- vztah ke skutečnosti 136–137, 142, 275–276, 286
- ze života 285
- žertovná 16
- pohřbívání 216–219
- postavy
  - v literatuře a folkloru 277
  - v pohádkách – viz pohádka
- pověst
  - historická 310
- profanace 175
- prostor 53, 278, 280–281
- představy
  - o království mrtvých 226
  - o návratu zemřelého 232
  - o smrti 164, 168–169, 185, 203, 226
  - o znovuzrození 221
- převrácení – viz transformace
- redukce – viz transformace
- reinkarnace 212, 232
- retardace
  - epická 79
- Rigvéda 135
- rituály 134, 171, 173
- román 278
- sfinga 261–263
- skaz 310

Slovo o pluku Igorově 271  
smích 177–196  
– dárce života 186–195  
– při smrti (sardonický) 189–190  
– sarkastický 188  
– velikonoční 194  
substituce – viz transformace  
syžet  
– boje otce se synem 254  
– o Dobryňovi 312  
– o Kozarinovi 313  
– o Muromcovi 312  
– o neblahém nebožtíkovi 304–305  
syžety  
– folklorní 175  
– katalog 298  
– o Oidipovi 236–241, 250, 252,  
254–255, 257–270  
– ruských balad 316–317  
– varianty 99–100  
škůdce 33–38, 50–51, 55, 59, 62–63,  
67–68  
talisman 148  
totemismus 226, 228  
transformace 12, 77–80, 96, 131, 136,  
138, 145–149

– amplifikace 140  
– asimilace 145–146  
– intenzifikace 141  
– funkce a formy 146–149  
– koruptela 140  
– převrácení 140  
– redukce 139  
– substituce 141–144  
věštba 243–245, 247  
vyprávění ze života – viz skaz  
významové přehodnocení 157–158  
zasvěcení – viz obřad iniciace  
základní formy 138–146  
zrození  
– hrdiny 222  
– v antice 219–220  
– v pohádkách 207–212  
– zázračné – viz motivy  
zvířata 42, 45, 53–55, 71, 148  
žánry  
– epické 277, 289–290  
– folklorní 272–277, 305  
– klasifikace 320–321  
– vyprávěcí 288



---

**VLADIMIR  
JAKOVLEVIČ  
PROPP  
MORFOLOGIE  
POHÁDKY  
A JINÉ STUDIE**

---

Typografie Vladimír Nárožník  
Vydalo nakladatelství H&H,  
Vyšehradská, s. r. o.  
Komenského 236, Jinočany  
Odpovědný redaktor  
Viktor Bezdíček  
Jmenný rejstřík sestavila  
Marcela Pittermannová  
Věcný rejstřík sestavila  
Hana Šmahelová  
Technický redaktor Jan Boukal  
Sazba MU typografické studio  
Tisk Akcent, Vimperk  
Vydání tohoto souboru první, 1999  
ISBN 80-86022-16-1