

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI



Filozofická fakulta

Katedra anglistiky a amerikanistiky

Bc. Miluše Hauerlandová

Pohádka v britské literární tradici

PhDr. Libor Práger, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní
předepsaným způsobem všechnu použitou literaturu.

V Olomouci dne

Děkuji vedoucímu diplomové práce PhDr. Liboru Prágerovi, Ph.D. za cenné rady, připomínky, trpělivost i čas, který mi věnoval při tvorbě práce. Rovněž děkuji svým rodičům za velkou podporu během studia.

Obsah

<u>ÚVOD</u>	2
<u>1 POHÁDKA JAKO ŽÁNŘ</u>	4
1.1 DEFINICE POHÁDKY	4
1.2 VZNIK A PŮVOD POHÁDEK	4
1.3 AUTORSKÁ POHÁDKA	7
1.4 ZÁKLADNÍ ROZDÍLY MEZI TRADIČNÍ A AUTORSKOU POHÁDKOU	10
1.5 PSYCHOLOGICKÝ VLIV POHÁDEK	12
1.6 ADRESÁT POHÁDKY	17
<u>2 BRITSKÁ LIDOVÁ POHÁDKA</u>	18
2.1 PRVNÍ SBĚRATELÉ	18
2.2 ČASTÁ TÉMATA BRITSKÝCH LIDOVÝCH POHÁDEK	19
<u>3 AUTORSKÁ POHÁDKA VE VELKÉ BRITÁNII</u>	24
3.1 PŘEHLED NEJVÝZNAMNĚJŠÍCH AUTORSKÝCH POHÁDEK	24
3.1.1 ALENKA V KRAJI DIVŮ	25
3.1.2 ŠŤASTNÝ PRINC A JINÉ POHÁDKY	27
3.1.3 PETR PAN	29
3.1.4 LETOPISY NARNIE	30
3.1.5 HVĚZDNÝ PRACH	32
3.1.6 JEHO ŠERÁ HMOTA	36
3.1.7 HARRY POTTER	37
3.1.8 KRVAVÁ KOMNATA A JINÉ POVÍDKY	38
<u>4 PROMĚNY A ROLE NARATIVNÍCH PRVKŮ V AUTORSKÝCH POHÁDKÁCH</u>	41
4.1 ZRCADLO	42
4.2 RŮŽE	44
4.3 ALTERNATIVNÍ SVĚTY	46
4.4 MAGICKÉ PRVKY	48
4.5 ODLOUČENÍ STÍNU OD TĚLA	50
<u>5 SUMMARY</u>	52
<u>6 ZÁVĚR</u>	63
<u>7 ANOTACE</u>	66
<u>8 BIBLIOGRAFIE</u>	67

ÚVOD

Cílem této diplomové práce je poukázat na specifickou roli pohádky v rámci britské literární tradice a na konkrétních příkladech doložit, čím se tyto pohádky vyznačují a co je pro ně charakteristické. Důraz je kladen na rozdílnost tradiční a autorské pohádky.

První část jsem zkoumala pohádkový žánr všeobecně. Nejprve se zabývám definicí pohádky a poté následuje stručný historický vývoj, a to jak lidové, tak i autorské pohádky. V další krátké kapitole uvádím, v čem se navzájem odlišují. Pohádky mají obrovský vliv na dětskou psychiku, a proto se dále věnuji této oblasti. Snažila jsem se objasnit, proč jsou pro děti tak důležité a v čem konkrétně spočívá jejich přínos. Pozornost je věnována i tomu, co musí pohádka splnit, aby dítě zaujala a proč mají děti tendenci se s hlavním hrdinou či hrdinkou identifikovat.

Všeobecně se předpokládá, že adresátem pohádky jsou právě malé děti. S tímto tvrzením ale zásadně nesouhlasil britský spisovatel a filolog J. R. R. Tolkien, a proto dále uvádím jeho argumenty, kterými se snažil přesvědčit širokou veřejnost, že by pohádky měly být adresovány primárně dospělým čtenářům.

Druhá část je věnována britské lidové pohádce. Na úvod zmiňuji nejvýznamnější sběratele lidové slovesnosti a následně rozebírám nejčastější témata, která se v lidových pohádkách objevují, jako je například lidská hloupost, šťastná náhoda nebo důležitost matčina požehnání.

Další část práce představuje přehled vybraných autorských pohádek: *Alenka v kraji divů*, *Petr Pan*, *Šťastný princ a jiné pohádky*, *Letopisy Narnie*, *Krvavá komnata a jiné povídky*, *Hvězdný prach*, *Jeho šerá hmota* a *Harry Potter*. Každá zmíněná pohádka obsahuje popis toho, čím je charakteristická a jedinečná. Nejvíce pozornosti je věnováno *Hvězdnému prachu* od Nela Gaimana, kde jsem mimo jiné provedla srovnání knižní a filmové verze, abych ukázala, že změny,

které byly provedeny ve filmu víceméně odpovídají tradičnímu pojetí pohádky a to tak, jak je popsal Vladimir Propp ve svém díle *Morfologie pohádky*.

V poslední kapitole se zabývám určitými prvky, které se v autorských pohádkách často opakují, ale vždy hrají jinou úlohu. Takovými prvky jsou například zrcadla nebo růže. Dále zkoumám i všeobecnější a abstraktnější prvky, jako je používání magie či existence alternativních světů.

1 Pohádka jako žánr

1.1 Definice pohádky

Pohádky představují jedinečný umělecký útvar. Obvykle se pohádkou rozumí „literární texty, které vznikly na základě rozmanité palety starodávných vyprávění, vstřebávajících při své pouti světem rozličné bájně představy lidstva, nadčasové životní pravdy, zejména věčnou touhu po naplnění dobra a víru v kouzelnou moc slova.“¹

Jiná definice říká, že pohádka, dříve nazývána též báchorka, je „prozaický žánr lidové slovesnosti, má poutavý děj, v němž dobrý, statečný a obětavý hrdina překonává nástrahy a nebezpečí, a to s pomocí nadpřirozených bytostí nebo kouzelných předmětů.“²

Existuje však mnoho případů, kdy nelze přesně určit, o který žánr se jedná. Hlavní příčinou je prolínání pohádkových prvků v bajkách, legendách či pověstech nebo naopak to, co je typickým znakem legendy či bajky nalezneme v pohádkách i lidových povídkách.³ Pokud bychom například do pohádky přidali přesné určení času i místa, mohla by se za určitých okolností stát pověstí. To stejné by platilo i naopak – jestliže by se z pověsti toto určení vytratilo, mohla by se stát pohádkou.

1.2 Vznik a původ pohádek

Pro vytváření nejstarších pohádkových osnov byla typická dávná víra v oživenou přírodu, v duše zemřelých předků a v kouzelnou moc slova. Tyto pohanské představy se postupně mísily s křesťanskými představami a lidová pohádka se sblížila s křesťanskými legendami. Na vznik pohádek mělo dále značný vliv středověké rytířství, společně s rušným a pestrým životem

¹ Jana Čeňková, *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury* (Praha: Portál, 2006) 107.

² Viktor Kudělka, *Malý labyrint literatury* (Praha: Albatros, 1983) 390.

³ Rudolf Lužík, *Pohádka a dětská duše* (Praha: Václav Petr, 1944) 8.

panovnických dvorů. Příkladem jsou pohádky, ve kterých neznámý hrdina vítězí nad svými soky a získává princeznu za ženu.⁴

Pohádkové motivy jsou na celém světě podobné. Ať už se jedná o postavy, kouzelné předměty nebo nadpřirozené bytosti. Otázkou zůstává, kde tyto pramotivy vznikly. O odpověď se pokusilo několik folkloristických badatelů, kteří přišli s různými teoriemi.

V 19. století se objevil ve folkloristice směr, známý jako mytologická škola, která chápala pohádky jako „zbytky zlatého národního věku z dob prehistorické kultury“.⁵ Mezi hlavní představitele patřili například Wilhelm a Jakob Grimmové, Karel Jaromír Erben nebo Alexandr Nikolajevič Afanasjev. Tito představitelé zastávali názor, že shody v pohádkách různých národů jsou výsledkem jejich společného původu. Důvodem byl fakt, že badatelé nacházeli velmi podobné pověsti a báje i na místech, která byla od sebe vzdálena stovky mil.

Podle českého folkloristy Oldřicha Sirovátky, mytologická škola vycházela z tzv. genetického principu, který předpokládal, že „folklorní shody etnicky příbuzných národů spočívají ve společném, jednotném kulturním majetku z období, kdy tyto národy ještě žily v etnicky a kulturně homogenním celku.“⁶

Další teorií, která vzápětí následovala, byla teorie migrační, která se opírala o dílo Theodora Benfeye. Tento německý badatel se snažil doložit indický prapůvod pohádkové sbírky *Pantchatantra* a popsal způsob, jakým se dostala do Evropy. Oldřich Sirovátka vysvětluje, že podstatou migrační teorie je existence „jediného prvotního textu folklorní skladby (monogeneze) která se z místa svého vzniku šířila dál a různým způsobem se přitom obměňovala.“⁷ Migrační teorii později nejvíce rozpracovali folkloristé ze Skandinávie a nazvali ji geograficko-historickou metodou.

Za zmínku stojí také antropologická teorie, podle které pracuje lidský duch všude na světě stejně, a proto látky vznikly nezávisle na sobě. Antropologická teorie vznikla na konci 19. století a zabývali se jí převážně

⁴ Jirí Horák, „Česká pohádka v lidové a sběratelské tradici“, *O pohádkách*, ed. Červenka (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960) 30.

⁵ Rudolf Lužík, *Pohádka a dětská duše* (Praha: Václav Petr, 1944) 16.

⁶ Oldřich Sirovátka a Milan Leščák, *Folklór a folkloristika* (Bratislava: Smena 1982) 59.

⁷ Oldřich Sirovátka a Milan Leščák, 60.

američtí badatelé, jako například E. B. Tylor, J. G. Frazer, Ruth Benedictová nebo E. C. Parsonsová. Tito vědci mimo jiné zkoumali slovesný folklor amerických indiánů a také některých afrických kmenů. Přínosem antropologické teorie bylo „upozornění na principy vzájemného kulturního kontaktu lokálních pospolitostí a jejich významu pro utváření a rozvíjení určitého kulturního typu.“⁸

Nejstarší písemný záznam, který obsahuje pohádkovou látku, pochází ze 13. století před naším letopočtem. Je jím pohádka psaná na egyptském papýru s názvem *O dvou bratřích*. Podle Hany Šmahelové se později z této pohádky dostalo do evropské ústní tradice několik motivů, jako například kouzelná proměna hrdinky. Mezi další významná díla z nejstaršího období patří *Ezopovy bajky* (6. století př. n. l.) nebo Apuleiův román *Proměny čili zlatý osel* (2. století n. l.).⁹

Ve středověku se pohádkové motivy objevují v hrdinské epice, zejména v ruských bylinách a v cyklu pověstí o králi Artušovi, ale také ve francouzské epické poezii a dvorských románech. Přibližně od 12. století začaly do Evropy pronikat orientální látky z íránsko-perských oblastí, které se uplatnily ve francouzských fabliaux, což byly „středověké veršované epické povídky komického rázu“¹⁰, v *Kronice sedmi mudrců*, nebo také v Bocciově *Dekameronu*. Další středověká díla, ve kterých lze najít pohádkové prvky jsou arabské pohádky *Tisíce a jedné noci*, biblický příběh o králi Šalamounovi, či soubory exempel.¹¹

V 17. století se pohádkám dařilo především ve Francii. Roku 1665 vydal slavný bajkař a básník Jean de La Fontaine *Povídky a novely ve verších (Contes et nouvelles, 1665)* a o pár let později se objevily *Pohádky matky husy (Contes de ma mère l'Oye, ou Histoire du Contes du temps passé, 1697)*, které napsal Charles Perrault a položil tak základy novodobým pohádkám.¹² Na Perraulta později

⁸ Oldřich Sirovátka a Milan Leščák, 71.

⁹ Hana Šmahelová, *Návraty a proměny: Lit. adaptace lid. Pohádek* (Praha: Albatros, 1989) 10.

¹⁰ Viktor Kudělka, *Malý labyrint literatury* (Praha: Albatros, 1983) 157.

¹¹ Šmahelová, 11.

¹² Šmahelová, 12.

navázala Mme d'Aulnoy, která v názvu své pohádkové sbírky poprvé použila výraz „conte de fée,“ jenž byl přeložen do angličtiny jako „fairy tale.“¹³

Na přelomu 18. a 19. století se začala pohádka považovat za doklad kulturní a dějinné tradice národa a svou folkloristickou činnost zahájili první sběratelé. Autory nejznámější evropské sbírky lidových pohádek byli bratři Jacob a Wilhelm Grimmové. Tato rozsáhlá, dvoudílná sbírka vznikla v Německu pod názvem *Pohádky pro děti a domov (Kinder-und Hausmärchen, 1812)*. Na tvorbu bratří Grimmů poté navázali i další sběratelé, jako například srbský jazykovědec Vuk Štefanovič Karadžič (1787-1864), ruský folklorista Alexander Nikolajevič Afanasjev (1826-1871), Jeremiah Curtin (1835-1906) a další. O první sbírku lidových pohádek v Anglii – *English Fairy Tales (1890)*, se postaral Joseph Jacobs (1854-1916).¹⁴

1.3 Autorská pohádka

Autorskou pohádku lze chápat jako umělý příběh s pohádkovými rysy, který je většinou určený dětem. Ve *Vybraných kapitolách z teorie dětské literatury III*, Otakar Chaloupka vysvětluje rozdíl mezi autorskou a lidovou pohádkou následovně:

Autorská pohádka, a zejména pak pohádka moderní, změnila proti autentické folklórní pohádce velmi podstatně svou tvárnost i sémantickou strukturu, zdůraznila rysy nedourčenosti, asociativnosti, symboličnosti, v moderní pohádce civilizační představovou atmosféru, a u řady autorů dokonce i principiálně nové světonázorové postoje, zachovala si však základní sémantický charakter pohádky, totiž její roli fantazijně a gnoseologicky stimulační – proti autentické lidové pohádce se tak postupně mění velice mnoho, v mnoha případech takřka vše, nikoliv však základní sémantický přístup jako takový.¹⁵

¹³ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 167.

¹⁴ Hana Šmahelová, *Návraty a proměny: Lit. adaptace lid. Pohádek* (Praha: Albatros, 1989) 14-17.

¹⁵ Vladimír Nezkusil a Otakar Chaloupka, *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury 3* (Praha: Albatros, 1979) 69.

Ačkoliv se tato definice zdá být složitá, jde pouze o to, že autorská pohádka si stále zachovává původní význam. To znamená, že v dětech probouzí fantazii a touhu po poznání. Liší se v tom, že autoři dávají volný průchod své imaginaci, zavádí netradiční prvky (příkladem mohou být oživé hračky) a často prezentují své specifické vidění světa.

Rozvoj autorské pohádky je spjat s obdobím romantismu. Jak už jsem zmínila dříve, pohádka v tomto období začala být považována za doklad kulturní tradice národa, a proto se jí dostávalo více pozornosti. Do pohádky tak z romantismu proniklo několik znaků, jako jsou exotické kulisy příběhů, tragický konec hlavního hrdiny nebo také vlastenectví.

Za zakladatele autorské pohádky v podobě, jakou ji známe dnes, je považován Hans Christian Andersen (1805-1875). Jeho prózy příliš neodpovídaly tehdejší představám o tom, jak by měla pohádka vypadat, a tak použil pro svou tvorbu širší pojem – pohádky a příběhy. Náměty čerpal jak z lidových vyprávění, tak z vlastní zkušenosti a bez povšimnutí nezůstaly ani společenské problémy tehdejší doby. Ačkoliv byly jeho příběhy určeny dětem, některé z nich vyžadovaly hlubší pochopení, ke kterému mohl dospět až starší čtenář. Andersenovy pohádky se také vyznačovaly určitým skepticismem a jejich konce příliš šťastné nebyly.¹⁶

Pokud bychom se podívali na konce Andersenových pohádek detailněji, zjistíme, že tragických je jich dost: statečný cínový voják končí v krbu v plamenech, malá mořská víla se kvůli nešťastné lásce vrhá do moře a mění se v pěnu, nebo vánoční smrček, který si nevážil svého původního místa v lese, končí rozštípaný na ohni.

Gustav Pallas, překladatel Andersenových pohádek do češtiny, v předmluvě uvádí, že krása těchto pohádek spočívá v jedinečném vyprávěcím umění: „Do prostého, ale velmi poutavého vyprávění vkládá Andersen životní moudrost a vede čtenáře k správnému názoru na život a lidi. Učí je rozumět duši

¹⁶ Jana Čeňková, *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury* (Praha: Portál, 2006) 130.

lidské, nalézat v ní skryté krásy a tak si uchovávat lásku k lidem, zvláště k utlačovaným a poníženým.“¹⁷

Na H. CH. Andersena navázal anglický spisovatel Oscar Wilde (1854-1900), který se jím přímo inspiroval, což se mimo jiné projevilo používáním civilních reálií. V jeho pohádkách tak bylo možné nalézt odpalování raket na ohňostroj, nebo pořádání velkolepé oslavy narozenin pro infantku Španělska. Wilde se stejně jako Andersen zajímal o problémy tehdejší doby. Příkladem je pohádka *Šťastný princ*, ve které už socha prince dále nesnese pohled na utrpení lidí ve městě.

Podle Jany Čeňkové, Wilde už ale na rozdíl od Andersena nevycházel z folklorních námětů. Zaměřil se spíše na jazyk, který byl plný symbolů a impresionistických obrazů. Hojně se zde objevovala také ironie a satira společně s novoromantickými prvky.¹⁸

Dalším významným autorem se stal Alan Alexander Milne (1882-1956), autor *Medvídko Pú (Winnie the Pooh, 1926)*. Svá dobrodružství zde prožívají zvířátka – hračky: Medvídek Pú, Prasátko, oslík Ijáček, Tygr, Králík a Sova. Tato zvířátka patří malému chlapci jménem Kryštůfek Robin a děj se odehrává ve Stokorcovém lese, který se nachází v Kryštofově dětském pokojíčku, případně na zahradě domu. *Medvídek Pú* je vyloženě určen pro dětské čtenáře. Jazyk díla je jednoduchý a srozumitelný, v textu se nevyskytují žádné metafory ani dvojsmysly. Příběhy jsou většinou krátké, prosté a obsahují i několik dětských veršů.

Velkého ohlasu se dostalo i *Alence v kraji divů (1865)* a *Za zrcadlem (1871)*. Nalezneme zde zvířata s výraznými lidskými rysy, společně s ožvlými předměty a rostlinami. Toto dílo je považováno za typický příklad nonsensové prózy, protože Lewis Carroll (1832-1897) do něj začlenil i mnoho slovních a intelektuálních hříček, včetně paradoxů. Jeden z mnoha příkladů takového paradoxu může být rozhovor Alenky se Zajícem Březňákem a Ševcem během podivné svačiny:

¹⁷ Gustav Pallas, předmluva, *Pohádky* by H. Ch. Andersen (Praha: Albatros, 1981) 9.

¹⁸ Jana Čeňková, *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury* (Praha: Portál, 2006) 131.

„Dolej si ještě čaje,“ řekl Alence se vší vážností Zajíc Březňák.

„Ještě jsem čaj nedostala, tak si ho nemohu dolít,“ odpověděla Alenka.

„To myslíš *odlít*,“ řekl Švec. „Snáz se dolívá než odlívá z něčeho.“¹⁹

K rozvoji autorské pohádky v období viktoriánské Anglie přispěl i fakt, že mnoho lidí napříč všemi sociálními třídami opravdu věřilo v existenci víl, elfů, trpaslíků a jiných podivných stvoření. Tato potřeba víry v jiné bytosti a světy souvisela s přáním uniknout tlakům, které se objevovaly v tehdejší industriální společnosti, a rovněž představovala i určitý druh rebelie proti tradičnímu křesťanskému smýšlení. Objevila se však i touha po vědeckém bádání a folkloristé společně s antropology a etnology začali významně přispívat svými publikacemi o původu pohádek a mýtů.²⁰

Ve 20. století se začal z autorských pohádek vytrácet moralistický aspekt a autoři spíše zdůrazňovali význam fantazie. Přispíval tomu i fakt, že se svět začal velmi rychle měnit. Docházelo k rozvoji vědy a techniky, experimentovalo se s atomovou energií, započal výzkum vesmíru a vzniklo mnoho převratných objevů. Není proto divu, že se v moderních autorských pohádkách objevují témata jako jsou alternativní světy, relativní plynutí času, nebo mimosmyslové vnímání. Tyto náměty je možné najít v dílech autorů jako je C. S. Lewis nebo Philip Pullman.

1.4 Základní rozdíly mezi tradiční a autorskou pohádkou

První významný rozdíl mezi tradiční a autorskou pohádkou je v samotné povaze pohádkového hrdiny. Zatímco v klasické pohádce je vždy statečný a odvážný, v autorské pohádce může mít velké obavy nebo nechuť k vykonání úkolu a někdy také selhává. Často také dochází k experimentování s tradičním rozdělením rolí mezi muži a ženami. Může se tedy stát, že vlastnosti, které byly dříve připisovány pouze mužům, se stávají vlastními i ženám. Asi nejvýraznější a svým způsobem i extrémní příklad je možné nalézt v autorských pohádkách od

¹⁹ Lewis Carroll. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, přel. Aloys Skoumal a Hana Skoumalová (Praha: Československý spisovatel, 2010), 60.

²⁰ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 22-23.

Angely Carter, kde se hlavní hrdinky chovají velmi mužně, umí se o sebe postarat samy a jsou zdatné i v boji.

Pohádky se liší i z hlediska již zmíněného úkolu, který má hlavní hrdina vykonat. V tradiční pohádce se totiž často jedná o takový úkol, který je velmi obtížný a pro mnohé smrtelníky nemožný. Jeho význam je spíše symbolický. V autorských pohádkách jsou úkoly relativně snadno zvládnutelné, protože hlavní postavy se snaží přiblížit co nejvíce svému čtenáři a jeho schopnostem. Je tedy rozdíl, pokud má jít hlavní hrdina zabít draka a nebo sehnat rudou růži, jako je tomu v pohádce *Slavík a růže* od Oscara Wilda.

Autorská pohádka si z tradiční pohádky vypůjčila mnoho atributů. Příkladem mohou být čarodějnice, draci, neviditelné pláště, mluvící zvířata, létající koberce nebo kouzelná jídla a nápoje. Rozdíl je však v tom, že současní autoři dávají své fantazii větší prostor. Může se tedy stát, že duch nebydlí v láhvi, ale v plechovce od piva; létající koberce vystřídaly úplně jiné předměty a na scéně se objevují bytosti bez pohádkového původu, jako třeba oživlé hračky.²¹

Co se týče děje, autorské pohádky se mnohdy podobají těm tradičním a vyskytují se v nich prvky, které popsal již Vladimír Propp v *Morfologii pohádky*. Zjednodušeně řečeno, hrdina obvykle opouští domov a vydává se na cestu, kde potkává jak škůdce, tak i pomocníky. Poté obvykle dochází k nějakému souboji, z něhož se vrací jako vítěz. Největší rozdíl je spíše v různorodosti vyprávění a v odlišném vnímání času a prostoru.

Tradiční pohádky se většinou odehrávají v magickém světě, který je od toho našeho prostorově i časově oddělen a nasvědčuje tomu i samotný úvod. V češtině obvykle zaznívají věty typu „bylo nebylo,“ „za devatero horami a řekami;“ v angličtině je to nejčastěji „once upon a time.“ V autorských pohádkách je naopak místo velmi přesně určeno. Víme například, že *Lev, čarodějnice a skříň* od C. S. Lewise se odehrává v okolí Londýna za druhé světové války, nebo že *Wendy z Petra Pana* od J. M. Barrieho bydlí rovněž v Londýně. Často se také stává, že pohádkoví hrdinové putují z těchto nám známých míst do míst naprosto neznámých říší či světů, jako je tomu například v trilogii *Jeho šerá hmota* od Philipa Pullmana.

²¹ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000), 152

Moderní autorské pohádky se také často liší tím, že existuje možnost jejich interpretace minimálně dvěma různými způsoby. Čtenář je může brát jako skutečné s tím, že přijímá magii jako součást světa, který autor vytvořil. Nabízí se ale i další možnost v podobě racionálního vysvětlení – příběh se může hlavnímu hrdinovi pouze zdát, nebo může mít halucinace. Příkladem je *Alenka v kraji divů*, která se na konci vyprávění probouzí ze snu.²²

Zajímavý je také přístup hlavního hrdiny k nadpřirozeným a magickým jevům. V tradiční lidové pohádce ho téměř nikdy nepřekvapí existence draků nebo obrů, protože jsou přirozenou součástí pohádkového světa. Naproti tomu stojí moderní autorská pohádka, ve které jsou obvykle hlavní postavy podobné nám, a proto je existence pohádkových stvoření a případných dalších světů přivádí do nových a nečekaných situací, se kterými se musí vnitřně vypořádat.

1.5 Psychologický vliv pohádek

S pohádkami se děti obvykle setkávají ještě dříve, než je dokáží sami číst, ať už ve formě vyprávění nebo při sledování v televizi. Podle Michala Černouška je nejcennější živé vyprávění, protože je duši dítěte bližší a v jeho mysli vyvolává skryté imaginace. Navíc tak vzniká velmi cenné komunikační pouto, které vytváří pocit vzájemnosti. Černoušek se také domnívá, že pokud je pohádka v klasickém zpracování, může mít na dítě velmi příznivý vliv, protože pomáhá vnést do života dítěte smysl a řád, podněcuje rozvoj charakteru, citu i jazyka.²³

Pohádka svou jednoduchostí a jasným rozlišením dobra a zla prezentuje svět, kterému je dítě schopno porozumět. Někteří lidé by mohli namítnout, že případné hrůzné a strašidelné motivy, které pohádka často obsahuje, nemohou mít na dítě pozitivní vliv. Tyto motivy však podle mnohých badatelů obvykle slouží jako kontrast k motivům dobra.

Vzhledem k tomu, že dětské myšlení je konkrétní, nemá smysl děti poučovat o dobru a zlu za použití abstraktních pojmů. Etické principy musí být

²² Zipes, 153.

²³ Michal Černoušek, *Děti a svět pohádek* (Praha: Albatros, 1990) 6-7.

jasně demonstrovány na srozumitelných činech a u hlavních postav musí být evidentní, zda představují dobro nebo zlo, nemohou být neutrální.

Podobné je to i s pocity postav. Pokud malému dítěti sdělíme, že princezna byla smutná, nestačí to. Dítě potřebuje slyšet, že plakala, že ji něco bolelo a podobně. Podle Bettelheima „pohádky popisují vnitřní stavy myslí prostřednictvím obrazů a dějů. Jelikož dítě pozná neštěstí a žal podle toho, že člověk pláče, pohádka se nemusí šířit o tom, že někdo je nešťastný.“²⁴

Fantazijní psychická aktivita je pro menší děti jedním ze základních způsobů, jak si osvojují svět:

Tento gnoseologický ráz dětské fantazie souvisí celkově se synkretismem dětského osvojování světa, nerozlišujícím věc a znak, realitu od jejího pojmenování. V psychologii bývá často hovořeno o tzv. „naivním realismu“ raného dětství, který je prochnut primárně věcným nazíráním a obrazností, v němž určité jevy a chování, které dospělý má sklon interpretovat jako hru, jsou pro dítě realitou.²⁵

V. Nezkusil a O. Chaloupka vysvětlují, že pokud se například dítě udeří o nějakou hračku, bude se na ni hněvat, protože ji považuje za živou bytost. Podobně i fantazijní svět pohádky pro něj představuje reálnou skutečnost. Jakmile je dítě starší a tento naivně realistický přístup odezní, pozná, že pohádka není v gnoseologickém smyslu pravdivá. Dochází tak k rozvoji rozumových schopností a do popředí vystupují estetické funkce pohádky, její emocionalita a lyričnost. Pohádka jako literární útvar je tedy univerzální a své uplatnění nachází i u starších dětí.²⁶

Ačkoliv je pro děti pohádka obvykle přínosná, často se stává, že děti nezaujme. Menší děti většinou nedokáží udržet delší dobu pozornost a touží po pohybu, který vyžadují i v pohádkách. Alena Benešová je přesvědčená o tom, že

²⁴ Bruno Bettelheim, *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, přel. Lucie Lucká (Praha: Lidové noviny, 2000) 153.

²⁵ Vladimír Nezkusil a Otakar Chaloupka, *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury 3* (Praha: Albatros, 1979) 66.

²⁶ Nezkusil a Chaloupka, 67.

čím je pohádka dynamičtější, tím je i oblíbenější. Ideální je, pokud se v ní pořád něco děje, jedna událost následuje za druhou, a pokud je dobrodružná a napínavá. Jestliže pohádka obsahuje dlouhý popis, tak se dítěti líbit nebude.²⁷

Bruno Bettelheim zastává názor, že pokud má příběh doopravdy upoutat pozornost, musí v dítěti podnítit představivost a souznít s jeho pocity a prožitky. Tvrdí také, že nejhodnotnější je klasická lidová pohádka. Ačkoliv tyto pohádky vznikly v dávných dobách a o životě v současné společnosti příliš nevypovídají, jejich skutečná hodnota je vnitřního rázu. Pohádky se totiž zabývají niternými lidskými problémy a pomáhají nalézt jejich správné řešení.²⁸

Otázkou zůstává, zda i současné moderní pohádky mohou být stejně přínosné jako ty tradiční. Osobně se domnívám, že to možné je, ale pouze za předpokladu, že i ony poskytují dětem odpovědi na jejich niterné problémy. Pokud moderní pohádka vznikne pouze za účelem pobavení dětí, její přínos pravděpodobně příliš velký nebude.

Aby dítě mohlo překonat psychologické problémy růstu, musí pochopit, co se děje v jeho vědomé bytosti. To mu později umožní vypořádat se i se svým nevědomím. V tomto procesu hraje důležitou úlohu spřádání denních snů. Pokud bude dítě o určitých částech příběhu přemýšlet a snít, dojde k převedení nevědomého obsahu do vědomých fantazií.²⁹

Je potřeba si uvědomit, že děti mají velmi silnou schopnost identifikace s pohádkovými postavami. Marie Benová se domnívá, že ve srovnání s dospělými je nepodrobují vesměs žádné kritice a ani k těmto postavám nejsou skeptické. Za normálních okolností se naštěstí ztotožňují s kladným hrdinou, který svými schopnostmi vyniká. Děvčata se tak ztotožní s Popelkou a ne s jejími zlými sestrami. Podobně chlapci si vyberou takovou postavu, která bude vylíčena jako nejlepší, nejstatečnější a která bude vítězit. Tento fakt se projevuje například ve chvíli, kdy děti dostanou za úkol pohádku dramatizovat. Je pravděpodobné, že

²⁷ Alena Benešová, „Děti a pohádky,“ *O pohádkách*, ed. Jan Červenka (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960) 220.

²⁸ Bruno Bettelheim, *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, přel. Lucie Lucká (Praha: Lidové noviny, 2000) 9.

²⁹ Bruno Bettelheim, *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, přel. Lucie Lucká (Praha: Lidové noviny, 2000) 11.

budou svádět boj o hlavní kladné postavy a o vedlejší a negativní role tak velký zájem nebude.³⁰

Podle Bettelheima přispívá identifikace dítěte s hlavním hrdinou i ke kompenzaci tělesných nedostatků: „Spolu s hrdinou si může představovat, že šplhá do nebe, poráží obry, mění podobu, stává se někým nejmocnějším nebo nejkrásnějším – stručně řečeno, dovolí svému tělu, aby bylo vším a proměňovalo se ve vše, po čem jen může zatoužit.“³¹ Dodává také, že pokud jsou tato přání uskutečněna ve fantazii, dítě se se svým opravdovým tělem smíří daleko jednodušeji.

Děti si často spojují dobrotu postav s krásou a jen stěží chápou, že někdo zlý by mohl být také krásný. Alena Benešová ve stati *Děti a pohádky* popisuje svůj výzkum v Praze, který byl zaměřený na to, jak děti pohádky vnímají. Například v pohádce *Sněhurka a sedm trpaslíků* je výslovně uvedeno, že královna byla velmi krásná. Když ale děti měly pohádku reprodukovat, tak královnu ani zdaleka nelíbily tak půvabnou jako v případě postav, ke kterým cítily sympatie.³²

Velkou část pohádkových postav tvoří také zvířata, která mají podobné charakterové vlastnosti jako lidé. Marie-Louise Von Franz ve svém díle *Psychologický výklad pohádek* uvádí, jak zvířecí postavy vnímají psychologové: „Z našeho pohledu to jsou symbolická zvířata, protože my rozlišujeme jinak: říkáme, že zvíře je tu nositelem projekcí lidských psychických faktorů. Dokud ještě trvá archaická identita a dokud jste své projekce nestáhli zpět, je zvíře i to, co jste do něj promítli, identické; jsou jedno a totéž.“³³ Von Franz dále uvádí, že mnoho příběhů zobrazuje archetypální lidské sklony. Pokud se například v příběhu objeví liška a znázorňuje vychytralost, jde vyloženě o lidskou vlastnost, kterou skutečná liška nemá.

Někteří vědci se dokonce domnívají, že příběhy o zvířatech patří mezi nejstarší a nejzákladnější formu archetypálních příběhů. Pokud malé dítě uslyší

³⁰ Marie Benová, „K psychologii pohádky,“ *O Pohádkách*, ed. Jan Červenka (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960) 237.

³¹ Bettelheim, 59.

³² Alena Benešová, „Děti a pohádky,“ *O pohádkách*, ed. Jan Červenka (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960) 218-219.

³³ Marie-Louise Von Franz, *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie* (Praha: Portál, 1998) 27.

pohádku o tom, jak princeznu unesl čert, může vyžadovat vysvětlení, kdo nebo co čert je. Zdá se však, že pokud je pohádka o zvířatech, děti se žádného vysvětlení nedožadují a napjatě poslouchají. Je tedy opravdu možné, že zvířecí příběhy představují nejstarší a nejhlubší vyprávěcí formu.³⁴

Jan Červenka se ve stati *Pohádka a výchova dítěte*³⁵ snažil poukázat na důležitost pohádek z hlediska výchovných hodnot a rozdělil je na čtyři typy. V prvním typu pohádek se dokazuje, že jen člověk poctivý, statečný a spravedlivý může zvítězit, a to nezávisle na svém původu. Ve druhém typu stojí v centru pozornosti záporná postava, která je nepoctivá, lže, ubližuje svým blízkým a kvůli těmto špatným vlastnostem je potrestána. Třetí okruh pohádek se týká hrdinů, kteří vítězí díky své chytrosti a přirozené moudrosti, ale také díky šťastným náhodám. V posledním typu jsou prezentovány zákonitosti života, morální vztahy a ukazuje se, že dobro vítězí nad zlem. Do této čtvrté kategorie jsou zahrnuty i pohádky bez výchovných tendencí, které mají za úkol jen pobavit nebo poškádlit.

Červenka také připouští existenci pohádek, které jsou z výchovného hlediska sporné a negativní. Připomíná, že pohádka jako literární útvar původně pro děti určená nebyla a vyvinula se až později.³⁶ Proto je nutné, abychom sami posoudili, na kolik je pohádka pro dítě únosná – musíme se podívat, jaké obsahuje motivy, jaké je umělecké zpracování a zda je přístupná jazykově.

Michal Černoušek zhodnotil význam pohádek těmito slovy: „Věky přetrvávající pohádka má význam nejen výchovný, poznávací a vzdělávací, ale také terapeutický – neomylně odpovídá na úzkostná traumata, která děti mohou prožívat, když se setkávají s nesrozumitelnými citovými reakcemi dospělých lidí.“³⁷ Zdá se, že pohádky poskytují určitý návod, jak řešit citové problémy a zároveň vše ukazují v pozitivním světle, což je pro děti velmi důležité. Když vidí, že dobro, láska a spravedlnost vždy vítězí, mohou i ony doufat, že čestné jednání má v životě smysl.

³⁴ Franz, 27.

³⁵ Jan Červenka, „Pohádka a výchova dítěte,“ *O Pohádkách*, ed. Jan Červenka (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960) 291.

³⁶ Červenka, 291.

³⁷ Michal Černoušek, *Děti a svět pohádek* (Praha: Albatros, 1990) 16.

1.6 Adresát pohádky

Mnoho lidí předpokládá, že pohádka je určena výhradně pro děti. Proti tomuto tvrzení se však ostře ohradil britský spisovatel a filolog J. R. R. Tolkien v eseji *O pohádkách*, který původně zazněl jako přednáška na univerzitě v St. Andrews v roce 1939.³⁸ Tolkien si posteskl, že „pohádkové příběhy byly v moderním vzdělaném světě odkázány do dětského pokoje, stejně jako je tam přemístěn otlučený nábytek, a to především proto, že dospělí jej už nechtějí a nevdají jim, když se s ním špatně zachází.“³⁹ Dále se domníval, že děti nemají pohádky ani raději, ani jim nerozumějí lépe než dospělí. Záleží pouze na tom, zda pro ně mají zvláštní smysl. Pokud pohádka za přečtení stojí, měla by být psána pro dospělé, kteří jsou schopni si z ní odnést víc. Dětem pak zbývá naděje, že naleznou pohádky, kterým porozumí. Tolkien ještě dodává, že pro děti je lepší, „budou-li číst věci, které jsou nad jejich schopnosti, než takové, jež by jich nedosahovaly. Jejich knihy jim – stejně jako šaty – musí dovolit růst, a navíc v nich musí růst podporovat.“⁴⁰

Tolkienův názor podporuje i skutečnost, že některé knihy v minulosti byly psány výhradně pro dospělé, a přesto je děti mají rády. Dobrým příkladem může být příběh o Robinsonovi Crusoe, který svou podstatou natolik odpovídal dětským zájmům, že začal být považován za součást dětské literatury. Podobný osud potkal také *Gulliverovy cesty* od Jonathana Swifta nebo knihu *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha* od M. Cervantese. Je ale nutné podotknout, že tyto knihy čtou děti v upravených a zjednodušených verzích.

Když se začala literatura pro děti vymezovat jako samostatný žánr, často ji psali lidé, kteří neměli umělecké nadání a snažili se pouze o to, aby byla především praktická. Podle Otakara Chaloupky se u těchto autorů projevoval „zásadní, zcela úmyslný a více méně neskrývaný sklon k pragmatickému chápání společenských funkcí literatury pro děti, k jejímu degradování na pouhý nástroj prvouky, vlastenecké, mravní či náboženské výchovy, na pomocný prostředek

³⁸ J. R. R. Tolkien, *Netvoří a kritikové a jiné eseje*, přel. Jan Čermák (Praha: Argo, 2006) 7.

³⁹ Tolkien, 150.

⁴⁰ Tolkien, 157.

školy, rodiny či církve.“⁴¹ Mezi první díla, která překonala rozpor mezi uměleckostí a pragmatičností lze zařadit až pohádky bratří Grimmů a Hanse Christiana Andersena.

2 Britská lidová pohádka

2.1 První sběratelé

Zatímco Irsko se může pochlubit jednou z největších a nejúplnějších sbírek národního folkloru na světě, jejíž sbírání započalo už roku 1825, kdy T. Crofton Croker vydal *Bájně legendy a vyprávění z jihu Irska (Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland)*, v Anglii byla první sbírka pohádek vydána až roku 1890. Jejím autorem byl významný historik a folklorista židovského původu Joseph Jacobs (1854-1916), který se narodil v Austrálii, ale byl vychován v Anglii, kde také velmi dlouho pobýval. Od roku 1900 se stal americkým občanem. Nejdříve se zabýval židovskými antropologickými studiemi, které ho přivedly k zájmu o folklor všeobecně. Mezi jeho nejvýznamnější sběratelské práce patří *English Fairy Tales (1890)*, *More English Fairy Tales (1893)*, *Celtic Fairy Tales (1891)*, *Indian Fairy Tales (1892)* a *Europa's Fairy Book (1916)*.⁴²

V předmluvě k *English Fairy Tales* Jacobs mimo jiné vysvětluje, jakým způsobem pohádky sbíral. Tvrdí, že některé získal od anglických imigrantů žijících v Americe, jiné si pamatoval ze svého dětství v Austrálii a další zase slyšel z vyprávění cikánů. Dále uvádí, že se mu podařilo zachránit a převyprávět několik pohádek, které existovaly pouze ve formě balad. Pokud byly psány skotským dialektem, přepsal je, protože by je děti jinak nečetly. Pohádky také zjednodušil a vypustil několik vulgarismů, které se v původních verzích vyskytly. Ambicí Jacobse bylo, aby jeho psaní připomínalo vyprávění staré dobré chůvy.⁴³

Co se týče sběratelství ve Skotsku, nelze opomenout J. F. Campbella (1821-1885), jehož čtyři svazky *Lidových příběhů ze západní vysočiny (Popular*

⁴¹ Vladimír Nezkusil a Otakar Chaloupka, *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I* (Praha: Albatros, 1973) 15.

⁴² Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 268.

⁴³ Joseph Jacobs, předmluva, *English Fairy Tales* by Joseph Jacobs (London: Puffin, 1994) 13.

Tales of the West Highlands, 1862) obsahují přibližně sto dvacet lidových a hrdinských vyprávění. Campbell se však snažil přesně dodržet styl vypravěčů a jeho anglický překlad byl až příliš doslovný na úkor srozumitelnosti.⁴⁴

Dalšími významnými folkloristy ve Velké Británii byli například Alfred Nutt, Katharine Mary Briggs, Laurence Gomme, E. S. Hartland, Edward Lovett, John Roby nebo Andrew Lang. Za zmínku stojí také to, že v roce 1878 vznikla v Londýně jedna z prvních organizací na světě zaměřená na studium folkloru: The Folklore Society a někteří z již zmíněných osobností patřili mezi její členy.

2.2 Častá témata britských lidových pohádek

Z dnešního pohledu se mnoho původních pohádek jeví jako drsné a morbidní. Například v knize *Keltské pověsti a pohádky* od J. Jacobse lze takových případů nalézt mnoho. V pohádce *Ptačí bitva (The Battle of the Birds)* obr požaduje vydání královského syna a když zjistí, že mu podstrčili syna kuchaře i syna komorníka, jednoho zabije o kámen a druhému rozrazí lebku. V *Jackovi a jeho pánovi (Jack and his Master)* se bohatý statkář dohodne se svými čeledíny, že kdo bude první litovat jejich úmluvy, tomu bude stažena kůže ze zad. V *Munacharovi a Manacharovi (Munachar and Manachar)* si stejnojmenné postavy spolu zajdou na maliny, jenže Manachar je skoro všechny sní, a tak Munachar hledá prut, ze kterého by pro Manachara udělal šibenici. Když se mu prut podaří získat, zjistí, že Manachar už stejně pukl.

V jiných pohádkách zase nacházíme určité pasáže, které nám mohou připadat zvláštní nebo zarážející. Může se jednat o zvláštní úvod – např. v pohádce *Shee an Gannon a Gruagach Gaire*: „Shee an Gannon se narodil ráno, jméno získal v poledne a večer šel požádat o ruku dcery krále Erinu.“⁴⁵

Další zvláštností může být samotný pohádkový děj, jako je tomu v příběhu *Zlatá bříza a Stříbrná bříza (Gold Tree and Silver Tree)*, který vzdáleně připomíná pohádku o Sněhurce tím, že královna matka žárlí na krásu své dcery a chce ji

⁴⁴Joseph Jacobs, *Keltské pověsti a pohádky: Britské ostrovy a Irsko*, přel. Martin Pokorný (Brno: Zvláštní vydání, 1996) 120.

⁴⁵Joseph Jacobs, *Keltské pověsti a pohádky: Britské ostrovy a Irsko*, přel. Martin Pokorný (Brno: Zvláštní vydání, 1996) 93.

zabít. To se jí částečně podaří díky lsti, ale dívka je i po smrti tak krásná, že si její manžel nechá mrtvé tělo zamčené v pokoji. Toto tělo však objeví princova nová žena, která dívku opět přivede k životu. Manželka princovi nabídne, že odejde, aby mohl žít se svojí původní ženou. Ten však překvapivě namítne, že to nevádí a ponechá si ženy obě.

Sám Jacobs se k této pohádce vrací v poznámkách na konci knihy a vysvětluje, že by tento jev mohl být chápán jako důkaz mnohoženství na skotské vysočině. Zdá se mu však mnohem pravděpodobnější, že příběh pochází z ciziny a tím prokazuje mnohoženství pouze v zemi původu. Alfred Nutt, britský folklorista, se naopak přiklání ke keltskému původu této pohádky a je tedy opravdu možné, že se mnohoženství na území Velké Británie dříve vyskytovalo.

Mnoho původních pohádek je založeno na šťastné náhodě. Příkladem může být pohádka *Tom Tit Tot*, která se objevila v knize *English Fairy Tales* a časem se stala velmi populární. Vypráví o matce, jejíž dcera sní všechny upečené koláče. Když kolem domu projíždí král, matka si o dceři prozpěvuje, že spořádala pět koláčů za den. Král ženě dobře nerozumí, a tak se jí zeptá, co si to zpívá. Matka se za dceru stydí, slova si upraví a řekne, že má dceru, která upředla pět velikých přaden. Král se rozhodne dceru odvést s sebou na hrad s podmínkou, že musí přadena opravdu upříst. Pokud se jí to podaří, ožení se s ní, pokud ne, přijde o hlavu. Zoufalé dívce pomůže malý mužíček, který přede za ni, ale žádá za to vysokou odměnu. Dívka musí uhodnout jeho jméno, jinak se stane jeho ženou. Jméno nakonec skutečně uhodne, a to jen díky tomu, že se jí o mužíčkově zmíní král, který ho náhodou zahlédl v lese ve chvíli, kdy si své jméno prozpěvoval.

Tato pohádka se objevuje v mnoha zemích a v různých obměnách. V České republice je asi nejvíce známá televizní pohádka *Rumplcimprcampr* (1997) v režii Zdeňka Zelenky. V knižním zpracování je to například pohádka *O třech přadlenách* od Karla Jaromíra Erbena.

Častým předmětem pohádek je také lidská hloupost, která překvapivě vůbec není na škodu. V pohádce *Tři hlupáci* (*The Three Sillies*) si pan Jan namlouvá dívku, která je velmi hloupá. Když jde dívka do sklepa pro pivo, uvidí nad sebou dřevěnou palici a rozpláče se, protože si představuje, že by tato palice

mohla někdy v budoucnu spadnout na jejich syna. Za chvíli do sklepa přijdou i její rodiče, dívka jim řekne o svých obavách a nakonec pláčou všichni společně. Když to vidí pan Jan, směje se, palici jednoduše sundá a prohlásí, že takové hlupáky ještě neviděl. Zároveň ale dodá, že si dívku za manželku vezme i tak, pokud ve světě potká ještě větší hlupáky. Netrvá to dlouho a skutečně se přesvědčí, že existují ještě větší hlupáci než je jeho nevěsta a s dívkou se nakonec ožení.

Hloupostí se zabývá i *Korbílek rozumu (A Pottle o' Brains)* obsažený v knize *More English Fairy tales*. Hlavní postavou je hlupák Tom, kterému lidé poradí, aby se vydal za moudrou bábou. Ta mu slíbí korbílek rozumu, ale pouze když jí přinese srdíčko od toho, koho má nejraději a pokud uhodne její hádanky. Tomovi se to nedaří a dokonce kvůli tomu zbytečně zabíjí svého milovaného čuníka. Nakonec však potká velmi chytrou a milou dívku Mary, která je ochotná se za něj provdat a pomoci mu s bábou. Schová se do pytle, vyřeší za něj hádanky a bába Tomovi s úsměvem řekne, že korbílek rozumu už má – schovaný v pytli, v hlavě jeho moudré ženy.

Několik pohádek pojednává o důležitosti požehnání matky, jako např. *Molly a hloupý obr (Maol a Chliobain)* ve sbírce J. F. Campbella v *Lidových příbězích ze západní vysočiny*. Tato pohádka vypráví o matce a jejích třech dcerách, které se chystají do světa. Každé z dcer dá matka na výběr, zda chce raději menší půlku placky a její požehnání, nebo větší polovinu bez požehnání. Požehnání si vybere pouze nejmladší dcera Molly a mnohonásobně se jí to vyplatí. Kdykoliv si na matku vzpomene, stane se kouzlo a Molly vyvázne ze všech nebezpečí.

Podobně je tomu i v pohádce *Jack a jeho kamarádi (Jack and his Comrades)* v *Keltských pověstech a pohádkách*. I zde upeče matka placky a zabije kohouta. Když se její syn chystá do světa, ptá se ho, jestli chce raději polovinu placky a půl kohouta s jejím požehnáním, nebo všechno celé s její kletbou. Jack se ani chvíli nerozmýšlí a zvolí si požehnání, které ho provází, a nalezne tak své štěstí. Opačnou volbu naopak zvolí chlapec v pohádce *Jack and His Golden Snuff-Box*. Když se ho matka při odchodu z domova zeptá, zda si radši vezme menší koláč a její požehnání, nebo větší koláč, rozhodne se raději pro ten větší bez požehnání a Jacka tak později potkává zbytečně mnoho útrap.

Některé pohádky se neobejdou bez existence postav, které se zjeví jen proto, aby hlavnímu hrdinovi určitým způsobem pomohly. Těmito postavami se z psychologického hlediska zabýval švýcarský lékař a psychoterapeut Carl Gustav Jung (1875-1961). Tvrdil, že potřebnou pomoc nejčastěji poskytuje moudrý stařec:

Starý muž se objevuje vždycky, když se hrdina nachází v beznadějně nebo zoufalé situaci, z níž jej může vysvobodit jen zevrubná úvaha nebo šťastný nápad, tj. duchovní funkce nebo endopsychický automatismus. Jelikož však hrdina není tohoto výkonu z vnějších nebo vnitřních příčin schopen, vystupuje potřebné poznání, které tento nedostatek kompenzuje, v podobě personifikované myšlenky, což je právě postava starce přinášejícího radu a pomoc.⁴⁶

Takovou postavu lze nalézt v pohádce *Vypravěč v úzkých (The Story-teller at Fault)*. Hlavním protagonistou příběhu je králův vypravěč, jehož úkolem je každý večer vypravovat nový příběh. Jednoho dne však na něj dolehne tvůrčí krize a s blížícím se večerem jeho nervozita a úzkost stoupá. Najednou však uvidí bídně vypadajícího starce, který mu nabídne, že si s ním zahraje kostky. Vypravěč prohraje veškerý majetek včetně své ženy a navíc se promění v zajíce. Nakonec se všechno vrátí do normálu a stařec prozradí, že se o vypravěčově obtíži dozvěděl pomocí kouzla a těmito činy mu chtěl pomoci vymyslet příběh pro krále.

O postavě starce ještě C. G. Jung uvádí následující: „Stařec v pohádce často klade otázky kdo, proč, odkud a kam, které vedou k sebeuvědomění a soustředění morálních sil, a ještě častěji propůjčuje potřebné kouzelné prostředky, to znamená nečekanou a nepravděpodobnou schopnost uspět, jíž se v dobrém i zlém vyznačuje sjednocená osobnost.“⁴⁷ Dalším příkladem, kde je možné najít takového starce, je pohádka *Honza a kouzelná fazole (Jack and the Beanstalk)* obsažená v knize *English Fairy Tales*. Hlavní hrdinou příběhu je mladý

⁴⁶ Carl Gustav Jung, *Archetypy a nevědomí*. přel. Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý (Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997) 279.

⁴⁷ Jung, 280.

muž, který jde na trh prodat krávu, aby měli s matkou na živobytí. Najednou potká starce, který zná Honzovo jméno a ptá se ho, kam jde. Když mu to Honza sdělí, stařec mu za krávu nabídne kouzelné fazole, které mají narůst až do nebes. Tento obchod se nakonec ukáže šťastným, protože díky obrovské fazoli se Honza dostane do příbytku obrů, kde ukradne zlatou harfu a vejce, která později prodá a stane se z něj boháč.

V souvislosti s pohádkami typu *Honza a kouzelná fazole* může mnohé čtenáře napadnout, že nemůžou přinést pro morální rozvoj dítěte nic dobrého, protože se zde jedná pouze o to, jak někoho přechytračit a něco mu ukrást. Bruno Bettelheim je ale jiného názoru a říká, že právě postavy jako Honza nebo kocour v botách, „posilují osobnost nikoliv nabídkou výběru mezi dobrem a zlem, ale nadějí, že i ten nejslabší může v životě uspět.“⁴⁸ Nejde tedy o morálku, ale o překonávání překážek a naději, že se může v životě dítěti dařit, ačkoliv si připadá bezmocné.

Lidová pohádka ve Velké Británii obsahuje řadu různých témat. Některá jsou spíše univerzální a vyskytují se i v řadě jiných zemí, včetně České republiky. Takovými tématy může být lidská hloupost nebo šťastná náhoda. Na druhou stranu se zde objevují i látky, které jsou velmi specifické, jako je důležitost matčina požehnání, které je vždy spojeno s otázkou výběru – ten, kdo zvolí požehnání a menší kus koláče na cestu, nalezne své štěstí ve srovnání s tím, kdo si raději zvolí celý koláč bez požehnání.

Hrdinové lidových pohádek se často setkávají s postavami, které jim určitým způsobem pomůžou. Tato pomoc se obvykle projeví darováním kouzelného prostředku, nebo cennou radou. V této souvislosti nelze opomenout teorii, kterou vypracoval švýcarský psychoterapeut C. G. Jung o postavě moudrého starce. Na příkladech, které jsem uvedla, je možné tuto postavu starce opravdu doložit, ale její výskyt není tak častý, jako je tomu v pohádkách v jiných zemích.

⁴⁸ Bruno Bettelheim, *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, přel. Lucie Lucká (Praha: Lidové noviny, 2000) 14.

3 Autorská pohádka ve Velké Británii

Pro autorskou pohádku ve Velké Británii platí vše, co již bylo řečeno v kapitole „Autorská pohádka“ všeobecně. Jedná se o umělý příběh s pohádkovými rysy, ve kterém se více projevuje autorova imaginace a mnohdy také jeho světonázorové postoje.

V anglofonním světě neexistuje adekvátní termín pro autorskou pohádku. Tomuto termínu se nejvíce blíží „literary fairy tales“, který používá i profesor Jack Zipes v předmluvě k *Oxford Companion to Fairy Tales*. Další termín, který se pro překlad nabízí je „fantasy“. Ten ale bohužel není jednoznačný. V kontextu s dětskou literaturou se používá pro označení prózy, která není reálná. Tento pojem je však ještě širší – lze jím označit žánr, styl, nebo také vyprávěcí techniku.⁴⁹

3.1 Přehled nejvýznamnějších autorských pohádek

Ve Velké Británii existuje v současné době velký počet autorských pohádek. Pro následující přehled byly vybrány pouze ty, které byly pro vývoj autorské pohádky zásadní, nebo ty, které dosáhly z určitých důvodů velkého ohlasu a vzbudily pozornost široké veřejnosti.

Nejstarší pohádkou tohoto přehledu je *Alenka v kraji divů* od L. Carrolla z roku 1865, které náleží vzácné prvenství, protože se jedná o první knihu pro děti bez morálního účelu. Za ní následuje sbírka pohádek od Oscara Wilda *Šťastný princ a jiné pohádky*, které v sobě sice morální ponaučení mají, ale jejich tón je často pesimistický a konce jsou tragické. Do staršího období patří také *Petr Pan*, který se vyvinul z divadelní hry, jejíž autorem je J. M. Barrie.

Z období po druhé světové válce pochází pohádková série *Letopisy Narnie* od C. S. Lewise, která je mimo jiné výjimečná zvláštním plynutím času a existencí obrovského množství postav. Tyto postavy jsou různého původu, z nichž některé pochází z řecké mytologie, jiné mají germánský původ a další jsou vyloženě pohádkové.

⁴⁹ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 150.

Další díla, která tvoří tento přehled, pochází ze současné doby. Prvním z nich je *Hvězdný prach*, který napsal Neil Gaiman. U tohoto díla je přínosné, pokud porovnáme knižní verzi a její úspěšné filmové zpracování, které má blíže k tradičnímu pojetí pohádky. Své filmové zpracování má i trilogie *Jeho šerá hmota* spisovatele Philipa Pullmana. Ačkoliv se první díl oficiálně nazývá *Světla severu*, v USA vyšel pod názvem *Zlatý kompas*, a proto se tak jmenuje i film. Toto dílo je výjimečné v tom, že se odehrává v několika alternativních světech.

Asi největší světové pozornosti se v minulých letech dostalo sérii knih o čarodějnickém uční Harry Potterovi, jehož autorkou je britská spisovatelka J. K. Rowlingová. *Harry Potter* se stal opravdovým fenoménem, a proto ho nelze opomenout.

Poslední kniha v tomto přehledu je rovněž od ženské autorky, ale svým charakterem se podstatně liší. Jedná se o velmi svéráznou a odvážnou interpretaci tradičních pohádek, ve kterých lze nalézt také násilí a sexuální scény. Tato sbírka se jmenuje *Krvavá komnata* a její autorkou je Angela Carterová.

3.1.1 Alenka v kraji divů

Alenka v kraji divů (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) představuje svým významem revoluční dílo v dětské literatuře. Jedná se o první knihu, která byla vytvořena pro pobavení dětí, a to bez jakéhokoliv morálního účelu. Jejím autorem je britský matematik a logik, Lewis Carroll, vlastním jménem Charles Lutwidge Dodgson.

Hlavní hrdinkou je sedmiletá Alenka, která se propadne hlubokou králičí norou do úplně jiného světa. Jedná se o magický svět, kde zvířata a věci mluví a mají lidské vlastnosti. Alenka se setkává s mnoha zvláštními bytostmi, jako je Bílý Králík, Houseňák, kočka Šklíba, Královna nebo Švec. Příběh končí tím, že se Alenka probudí a zjistí, že to byl jen sen.

Alenka v kraji divů je ve srovnání s ostatními pohádkami výjimečná. Nevyskytuje se v ní téměř žádná pohádková fáze, kterou popsal Vladimír Propp v *Morfologii pohádky*. Hrdinka (Alenka) se sice vydává na cestu, ale nemá žádný

úkol, nic nehledá, nesetkává se ani s žádným škůdcem v pravém slova smyslu. Alenka nemá ani žádný cíl, jen prochází magickým světem a setkává se s podivuhodnými bytostmi. Také nikdy neprojeví přání vrátit se domů a ani nepřemýšlí nad tím, jestli to bude vůbec možné. Zdá se, že pocity strachu jsou jí cizí. Dokonce i během téměř nekonečného padání králičí norou se nebojí. Místo toho si prohlíží okolní police a zkoumá pomerančovou zavařeninu. Poté je její pád ještě absurdnější, protože začne vzpomínat na to, co všechno se naučila ve škole. Uvažuje nad tím, jak je Země hluboká a v jaké je zeměpisné délce a šířce. Nakonec si začne povídat sama se sebou a pociťuje lítost nad tím, že s ní není její kočka Micka.

Jak už bylo zmíněno, tato kniha neobsahuje žádné morální ponaučení a sama jedna z postav, Vévodkyně, na tento fakt nepřímo naráží. Když Alenka rozvíjí teorii o tom, že lidé bývají podráždění z pepře, z octa jsou kyselé a ze sladkostí sladcí, Vévodkyně trvá na tom, že z toho určitě plyne nějaké poučení. Alenka však namítne, že z toho možná nic neplyne, a tak ji Vévodkyně napomene: „Ale, ale dítě! Ze všeho plyne nějaké naučení, jenom je umět najít.“⁵⁰

V *Oxford Companion to Fairy Tales* se uvádí, že *Alenka v kraji divů* byla v minulosti nejčastěji podrobována literární kritice z hlediska psychoanalýzy. Z tohoto pohledu je kniha vnímána jako mýtus o dětské nevinosti. Psychoanalytici se zaměřili na Carrollovu sexualitu a podezřívají jej z vytváření fantazií o tom, že se stal malou holčičkou a domnívají se, že jej také velmi přitahovala mladá dívka jménem Alice Liddelová, která Carrolla k vytvoření Alenky inspirovala. Ve scéně, kdy Alenka připomíná hada, psychoanalytici vidí falický symbol, stejně jako ve scéně, kdy se Alenka zvětšuje nebo zmenšuje. Tato scéna by rovněž mohla symbolizovat návrat do dělohy, nebo halucinogenní zkušenost s drogami. Literární historici však oponují tím, že podobnými proměnami prošel i *Micromégas* či *Gulliver*, a tak *Alenku v kraji divů* řadí po boku Swifta a Voltaira v duchu satirické tradice.⁵¹

⁵⁰ Lewis Carroll. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, přel. Aloys Skoumal a Hana Skoumalová (Praha: Československý spisovatel, 2010), 73.

⁵¹ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000), 44.

3.1.2 Šťastný princ a jiné pohádky

Oscar Wilde (1854 – 1900) měl k pohádkám velmi blízký vztah už od dětství. Oba jeho rodiče patřili ke sběratelům keltského folkloru. Oscarův otec, Sir William Wilde, dokonce převyprávěl irské legendy a vydal je pod názvem *Irish Popular Superstitions* (1852). Oscarova matka, Jane Wilde, použila materiály, které nasbíral její manžel a vydala keltské pohádky a legendy: *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (1887).⁵²

Oscar Wilde je autorem dvou svazků pohádek: *Šťastný princ* (*Happy Prince*, 1888) a *Dům granátových jablek* (*A House of Pomegranates*, 1891). Jeho tvorba byla ovlivněna především bratry Grimmovými a Hansem Christianem Andersenem.⁵³ Wildovy pohádky se vyznačují mravním ponaučením, estetickými otázkami a nešťastným zakončením, které je velmi často ve formě sebeobětování.

Co se týče mravních hodnot, je zajímavé, že jejich častým představitelem je malý ptáček, ať už slavík nebo vlaštováček, který je schopen již zmíněného sebeobětování. To se děje v pohádce *Šťastný princ*, kdy se vlaštováček rozhodne se sochou šťastného prince zůstat, protože si ho zamiluje. Tento počin se mu ale stane osudným, protože umrzne. V pohádce *Slavík a růže* (*The Nightingale and the Rose*) chce slavík pomoci studentovi, který se zamiluje do dcery profesora a shání pro ni rudou růži. Slavík růži sežene, ale cena je příliš vysoká. Aby se růže zbarvila, musí tak být učiněno slavíkovou krví. Slavík opravdu život obětuje, ale studentova milá růží pohrdne. Za zmínku stojí i role ptáčků v *Infantčinych narozeninách* (*The Birthday of the Infanta*). V královské zahradě se objeví trpaslíček, který je velmi znetvořený. Všichni se mu smějí, nebo k němu cítí nevýslovný odpor. Jediní ptáčci k němu cítí lásku. Oceňují, že na ně byl vždy hodný a že jim ani jednou nezapomněl nechat potravu v době kruté zimy. Ptáčci se vyskytli i v dalších Wildových pohádkách, ale jejich úloha byla zanedbatelná.

V každé Wildově pohádce je přítomna také krása v nejrůznějších podobách, která je hlavními protagonisty přečeňována a kladena na první místo

⁵² Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 583.

⁵³ Zipes, 583.

v jejich hodnotové orientaci. Jako příklad může posloužit pohádka *Mladý král (The Young King)*, ve které se král chystá na svou korunovaci. Krásou je přímo posedlý, všechny předměty v jeho okolí musí být dokonalé. Později ale pochopí, že krása, kterou je obklopen, je na úkor ostatních lidí, kteří velmi trpí. Podobně je to i se sochou prince ve *Šťastném princí*. Když se vlaštováček zeptá nádherné sochy ze zlata, proč pláče, dozví se následující:

„Když jsem byl živ a měl jsem lidské srdce,“ odpověděla socha, „to jsem ještě nevěděl, co to jsou slzy, protože jsem žil v paláci Sans-Souci, kam nemá přístup zármutek. Ve dne jsem si hrával se svými druhy na zahradě a večer jsem zahajoval tance ve velké dvoraně. Ta zahrada byla obehnána vysokánskou zdí, ale co je za ní, o to jsem se nikdy nestaral, když kolem mě bylo všechno tak krásné. Moji dvořané mi říkali Šťastný princ, a jsou-li radovánky štěstím, pak jsem dozajista šťastný byl. Tak jsem žil a tak jsem zemřel. A teď, co jsem mrtev, stojím tady nahoře, tak vysoko, že vidím všechnu hanebnost a všechnu bídu svého města, a ačkoli mám srdce ulité z olova, nemohu se ubránit pláči.“⁵⁴

Tento citát jen dokresluje původní přeceňování krásy a následné prozření, kdy si hlavní postava uvědomí skutečné životní hodnoty. Toto prozření bývá velmi často bolestné, ale je nezbytné k osobnostnímu růstu.

Dalším významným rysem Wildových pohádek je pesimistické vidění světa a tragické zakončení příběhu. V podstatě každá pohádka končí smrtí nebo zánikem. Ve *Šťastném princí* je nakonec princova socha stržena, protože se lidem už nezdá být dostatečně krásná. Ve *Slavíkovi a růži* slavík umírá zbytečně, dívka růží opovrhne. V pohádce *Sobecký obr (The Selfish Giant)* obr rovněž umírá, když prozře a začne k dětem cítit lásku. Smrt se nevyhýbá ani *Oddaném příteli (The Devoted Friend)*, který je odhodlán za každou cenu pomoci. Zánikem končí i *Jedinečná raketa (The Remarkable Rocket)*, která je přesvědčená o své výjimečnosti. I když se nakonec dočká odpálení a vyletí na oblohu, nikdo ji nevidí.

⁵⁴ Oscar Wilde, *Šťastný princ a jiné pohádky*, přel. J Novák (Praha: Slovart, 1997), 13.

Pesimisticky jsou zakončeny i pohádky, ve kterých se zdá, že ke šťastnému konci zcela jistě směřují. Nejlepším příkladem je *Hvězdné dítě* (*The Star-Child*). Hrdinou příběhu je mladý chlapec, který vyrůstá jako syn dřevorubce. Je neobyčejně krásný, ale také arogantní a nelítostný vůči okolí. Jednou jde kolem žebračka, která tvrdí, že je jeho skutečnou matkou. Chlapec s ní však nechce mít nic společného a najednou zoškliví. Své předchozí chování si začne uvědomovat a matku se vydává hledat. Uběhne několik let, chlapec na cestě prožije mnohá úskalí, své chování od základu změní a nakonec najde oba rodiče. Zjistí, že jeho matka je královna, otec král a on je novým dědicem trůnu. Vládne velmi spravedlivě, laskavě a země vzkvétá. Pohádka je však nečekaně zakončena těmito větami: „Dlouho však nepanoval. Tolik vytrpěl a tak kruté byly plameny, jimiž prošel při své zkoušce, že zemřel už po třech letech. A ten, kdo přišel po něm, vládl nelítostně.“⁵⁵

Je zajímavé, že v několika Wildových pohádkách se objevuje symbolika související s postavou Ježíše Krista. Wilde chápal Ježíše jako spojení dokonalosti s jedinečností a domníval se, že podstata Kristovy povahy je identická s povahou umělce. Zdá se tedy, že se Wilde snažil o dosažení pravé dokonalosti a duchovní krásy.⁵⁶ Vytvoření pohádkového světa mu také umožnilo, aby skrytě poukázal na sociální tabuizovaná témata tehdejší doby. Zároveň tak mohl poodhalit svá přání a dát průchod potlačovaným citům.⁵⁷

3.1.3 Petr Pan

Autorem *Petra Pana* je britský spisovatel, sir James Matthew Barrie (1860-1937), který Petra Pana jako postavu poprvé vytvořil v románu *Malý bílý pták* (*The Little White Bird*, 1902). V tomto románu byl Petr Pan ptákem, který odletěl od svých rodičů, když probírali Petrovu budoucnost a usadil se v Kensingtonských zahradách. J. M. Barrie tuto myšlenku dále rozšířil v divadelní

⁵⁵ Oscar Wilde, *Šťastný princ a jiné pohádky*, přel. J. Novák (Praha: Sloart, 1997) 135.

⁵⁶ Zdeněk Beran, předmluva, *Šťastný princ a jiné pohádky* by O. Wilde (Praha: Sloart, 1997) 7.

⁵⁷ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000), 584.

hře *Peter Pan aneb chlapec, který nechtěl vyrůst* (*Peter Pan, or The Boy who Wouldn't Grow Up, 1904*).⁵⁸

Hlavními postavami hry jsou Wendy, John a Michael Darlingovi – malé děti, za kterými přichází Peter Pan. Ten je naučí létat a společně se vydají do země Nezemě, ve které žijí podivuhodná stvoření, jako jsou víly, mořské panny, vlci, indiáni a hlavně piráti v čele s kapitánem Hákem. Kapitán Hák je velmi zlý, Petra se pokusí otrávit, málem zabije Zvoněnku a uvězní Wendy a její bratry společně se Ztracenými chlapci, kteří s Petrem žijí. Nakonec vše dopadne dobře a Wendy se s bratry vrací domů k utrápeným rodičům.

Ve srovnání s ostatními pohádkovými postavami je Petr Pan jedinečný díky své schopnosti létat. Ve většině ostatních lidových i autorských pohádek tuto schopnost žádná postava nemá. Pokud postavy létají, je to vždy jen s pomocí kouzelných prostředků. Nejčastějším prostředkem je létající koště, které v lidových pohádkách obvykle využívají čarodějnice. Příkladem moderní pohádky by byla postava Harryho Pottera, který ho také využívá. V moderních pohádkách je možné létat na čemkoliv, záleží na autorově fantazii. Stále ale ve většině případů platí, že hlavní postava k letu nějaký prostředek potřebuje.

Divadelní hra o Petru Panovi prošla během několika let mnoha změnami a dočkala se i klasického knižního zpracování: *Petr Pan v Kensingtonském parku* (*Peter Pan in Kensington Gardens, 1906*) a *Petr Pan a Wendy* (*Peter Pan and Wendy, 1911*). V roce 1950 hru zhudebnil Leonard Bernstein, v roce 1953 ji animovalo americké studio Walt Disney a v roce 1954 ji Jerome Robbins převedl do muzikálové podoby.⁵⁹ Postava Petra Pana ani poté nepřestala fascinovat filmové tvůrce a spisovatele a stala se inspirací pro mnoho dalších filmů a knih.

3.1.4 Letopisy Narnie

Letopisy Narnie, jejichž autorem je Clive Staples Lewis (1898-1963) jsou tvořeny sedmidílným cyklem fantasy knih: *Lev, čarodějnice a skříň* (*The Lion, The Witch and the Wardrobe, 1950*), *Princ Kaspian* (*Prince Caspian: The Return to*

⁵⁸ Zipes, 381.

⁵⁹ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000), 381.

Narnia, 1951), Plavba Jitřního poutníka (The Voyage of the Dawn Treader, 1952), Stříbrná židle (The Silver Chair, 1953), Kůň a jeho chlapec (The Horse and His Boy, 1954), Čarodějův synovec (The Magician's Nephew, 1955), a Poslední bitva (The Last Battle, 1956).

Narnie je imaginární svět, do něhož se v prvním díle dostávají čtyři malí sourozenci: Lucie, Zuzana, Edmund a Petr, kteří původně žijí v Londýně, ale kvůli válečným náletům jsou posláni na venkov ke starému profesorovi. V jeho domě se nachází starobylá skříň sloužící jako vchod do Narnie. Když se v ní překvapení sourozenci ocitnou, vidí, že je všude sníh a mráz. Postupně se od místních bytostí dozvídají, že Narnii ovládla krutá Bílá čarodějnice. Nejen, že zemi zaklela do věčné zimy, ale také bez milosti likviduje její obyvatele tím, že je mění v kamenné sochy. Sourozencům se po dlouhém boji podaří čarodějnici porazit za pomoci mocného lva Aslana. Kamenné sochy ožijí, do Narnie se vrátí jaro a ze sourozenců se stávají noví králové a královny a úspěšně vládou mnoho let. Když však jednou pronásledují bílého jelena, dostávají se ke skříni, objeví se zpátky v domě profesora a jsou z nich opět malé děti.

Se sourozenci se setkáváme i ve druhém a třetím díle, kde se snaží v Narnii opět nastolit pořádek a řád. V dalších dílech je vystřídají nové postavy, mezi něž patří jejich bratranec Eustác a jeho spolužačka Julie. Podstatou celé série je boj dobra proti zlu a záchrana Narnie.

Letopisy Narnie se mimo jiné vyznačují snad největším množstvím tvorů ze všech pohádkových příběhů. Dají se zde nalézt bytosti z řecké mytologie, ale i ty, které jsou germánského původu. Patří mezi ně například bůh Bakchus a Silénos, faunové, satyrové, dryády, harpyje, nymfy, kentauři, okřídlení koně, jednorožci, trojhlaví obři, trpaslíci, démoni, mořské panny, menády, trolové a mnoho dalších. Jejich kompletní výčet by se pohyboval kolem stovky.

Další charakteristický rys Narnie je plynutí času. Zdá se, že čas v ní ubíhá několikanásobně rychleji než ve světě lidí. Když se tam Lucie poprvé vydá, je pryč několik hodin a jakmile se vrátí, ostatní si vůbec nevšimnou, že zmizela. Tento zvláštní tok času se nejvíce projeví, když sourozenci vládou v Narnii několik let, poté se vrátí se domů a zjistí, že uběhlo sotva pár minut a navíc jsou opět dětmi. Podivuhodná hra s časem ale zdaleka nekončí. Po roce se děti vrací do Narnie

a vůbec ji nepoznávají. Vyjde najevo, že po dobu jejich nepřítomnosti uběhlo neuvěřitelných několik set let a o jejich dávném panování se tradují pouze legendy, kterým už málokdo věří.

C. S. Lewis vytvořil v *Letopisích Narnie* kouzelný svět, který je řízený svými vlastními zákonitostmi. Do tohoto světa umístil obrovské množství tvorů, jejichž původ je natolik rozdílný, že jejich vzájemné soužití je opravdovou raritou. Narnie je výjimečná i svým plynutím času, které je vzhledem k pozemskému času naprosto nepředvídatelné a nelze odhadnout, jak rychle ubíhá. Vzhledem k tomu, že Narnie je velmi křehká a zranitelná, je potřeba ji chránit, aby nezanikla.

3.1.5 Hvězdný prach

Hvězdný prach (*Stardust*, 1999) je dílo soudobého britského spisovatele Nela Gaimana (1960). Neil Gaiman se řadí k experimentálním autorům a proslavil se zejména tvorbou komiksů a tzv. fantasy knih. Gaimanova tvorba všeobecně obsahuje mnoho odkazů na klasickou literaturu, popkulturu a nepostrádá ani ironický humor.⁶⁰

Hvězdný prach je pohádkový příběh vycházející z komiksu, který Gaiman vytvořil společně s ilustrátorem Charlesem Vesselem. Gaiman však příběh upravil a vymyslel si nové prostředí příběhu. Děj se tak odehrává ve Zdi, malé anglické vesnici ve viktoriánské době.⁶¹

Hlavním hrdinou příběhu je sedmnáctiletý Tristran Thorn, který se vydá hledat spadlou hvězdu, aby se mohl oženit s krásnou Viktorií. Jakmile se mu podaří projít přísně střeženým otvorem do jiného světa jménem Elfie, hvězdu najde a zjišťuje, že je to mladá dívka Yvaine. Zpáteční cesta se však komplikuje, pronásleduje je zlá čarodějnice Lilim, která potřebuje vyříznout hvězdě srdce, aby získala pro sebe a své sestry mládí. Nezávisle na čarodějnici hvězdu hledají také bratři z království Stormhold, protože potřebují náhrdelník s topasem, který má na krku. Tristranovi se podaří vrátit do Zdi a uvědomuje si, že místo Viktorie miluje Yvaine. Nakonec společně odchází do Elfie jako noví vládci Stormholdu.

⁶⁰ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000), 192.

⁶¹ Zipes, 192.

V roce 2007 se *Hvězdný prach* dočkal i stejnojmenného filmového zpracování, které režíroval britský producent Matthew Vaughn.⁶² Pokud porovnáme knihu s touto filmovou verzí, tak zjistíme, že se v několika ohledech liší. Podstatné je, že tyto změny proběhly na místech, kde Gaiman pojal příběh po svém a nedržel se tradičních pohádkových struktur. Vzhledem k tomu, že na těchto změnách je možné příkladně ilustrovat rozdíly mezi klasickou a autorskou pohádkou, rozhodla jsem se zde zařadit speciální podkapitolu, která je věnována těmto rozdílům.

3.1.5.1 Rozdíly mezi knižním a filmovým zpracováním

První výrazný rozdíl, kterým se Gaiman odchýlil od klasických pohádek, spočívá v tom, že postavy nejsou výrazně polarizovány. To se týká zejména Viktorie. V knižní verzi představuje relativně hodnou dívku, která se nijak výrazně neprojevuje. Na konci příběhu se dokonce dozvídáme, že se daný slib chystala dodržet, ačkoliv milovala jiného muže. Ve filmu je však Viktorie vylíčena jako dívka, která je velmi namyšlená a z Tristrana si spíše tropí posměch. Za své chování je nakonec potrestána – vidí, že se Tristran změnil, líbí se jí, ale on ji odmítá.

Další změnou je vizáž hlavního hrdiny. V knize Tristran příliš pohledný není a když se vrací do Zdi, vypadá ještě hůř než před tím. Dokonce jeho vlastní sestra mu krátce po shledání řekne, že se z něj stal pačesatý oškubaný pobuda. Ve filmu je ale opět dodrženo klasické pohádkové pravidlo, že ten, kdo je dobrý, je i krásný. Z původně nevzhledného a nejistého Tristrana se tedy postupně stává velmi pohledný, statečný a sebevědomý muž.

Ten, kdo je krásný, toho v pohádkách obvykle netrápí žádné zdravotní potíže, a tohoto faktu se drželi i filmoví scénáristé. Ve filmu jsou tedy oba hlavní protagonisté v pořádku. I když se zraní, postupně se jim vše zahojí. Naopak v knize je mnohokrát zdůrazňováno, že si Yvaine při pádu na zem zlomila nohu, že nemůže chodit, kulhá a že se jí noha už nikdy nespraví. Podobně Tristran má

⁶² *Stardust*, dir. Matthew Vaughn. Perf. Charlie Cox, Claire Danes, and Michelle Pfeiffer. Paramount Pictures, 2007. Film.

vážně zraněnou ruku, kterou si spálil v krbu, když se snažil rozžehnout babylonskou svíci.

Ve filmu byl oproti literární předloze také zdůrazněn boj dobra a lásky nad zlem. Byla zde vytvořena závěrečná scéna, ve které Tristran dramaticky vítězí nad zlou čarodějnici a jejími sestrami. V boji mu pomáhá také uvědomění, že Yvaine velmi miluje a díky tomu její srdce začne zářit natolik, že čarodějnici společně zničí. V knize ji ve skutečnosti neporazil. Měl pouze štěstí, že je nedostihla. Ke konci příběhu si dokonce již bezbranná stařena s Yvaine povídá a ptá se jí, jak je možné, že její srdce už necítí. Yvaine pouze odvětlí, že už patří jinému.

S láskou souvisí i postava Tristranova otce Dunstana. V knize zažije velmi intenzivní milostný akt, při němž je Tristran počat, ale když se vrátí do Zdi, tak se ožení s dívkou, která se mu líbila už před tím. V klasických pohádkách však obvykle existuje jen jedna velká láska, a tak ve filmové verzi jeho manželka zcela chybí a Dunstan žije sám a na dívku jen vzpomíná.

U klasických pohádek bývá zvykem, že končí šťastně. Šťastný konec však kniha poskytla jen částečně. Tristran se sice s Yvaine ožení a společně vládnu Stormholdu, ale je výslovně řečeno, že Yvaine nemůže mít děti a nikdy nezestárne. Tristran tedy stářím umírá a Yvaine vládne sama. Kniha končí následujícími slovy: „Říkají, že každý večer, když jí to státní povinnosti dovolí, vystoupí sama na nejvyšší místo v paláci a stojí tam hodiny a hodiny bez ohledu na ledové horské větry. Nemluví, jen se dívá vzhůru k nebi a smutnými očima sleduje pomalý tanec nespočetných hvězd.“⁶³

Ve filmu naopak všechno končí šťastně. V závěru zaznívá tento komentář: „A vládli osmdesát let. Ale žádný člověk nežije věčně. Jen ten, který má srdce hvězdy. A Yvaine to své věnovala Tristanovi. Když vyrostli jejich děti a vnuci, bylo na čase zapálit babylonskou svíčku. A tak žijí šťastně až do dnes.“⁶⁴

Dalo by se říct, že filmové zpracování víceméně odpovídá i situacím, které detailně popsal ruský badatel Vladimir Propp ve svém díle *Morfologie pohádky*

⁶³ Neil Gaiman, *Hvězdný prach*, přel. L. Vojtková (Frenštát p.R: Polaris, 1999) 243.

⁶⁴ *Stardust*, dir. Matthew Vaughn. Perf. Charlie Cox, Claire Danes, and Michelle Pfeiffer. Paramount Pictures, 2007.

a jiné studie.⁶⁵ Prvním bodem pohádky by podle Proppa mělo být to, že jeden ze členů rodiny opouští domov. V případě *Hvězdného prachu* je to Tristanův otec, který se vydává na trh za Zeď. Dále by mělo být hrdinovi něco zakázáno. Zde vstupuje do hry samotný Tristan, který by neměl opustit Zeď v rámci všeobecného zákazu pro všechny obyvatele. Třetím bodem je porušení zákazu, což se projeví tím, že se Tristan za Zeď dostane. Poté by se měl na scéně objevit škůdce, který se snaží vyzvídat. V našem případě je to zlá čarodějnice, která chce získat hvězdu a zjišťuje, kam mohla spadnout. Jakmile škůdce (čarodějnice) získává informace o své oběti, snaží se ji oklamat, aby ji získala. To se děje ve chvíli, kdy čarodějnice vykouzlí hostinec a čeká, že hvězda pojede kolem a bude se chtít ubytovat. Sedmým bodem by mělo být to, že oběť podlehne úskoku a tím bezděčně pomáhá nepříteli, což se přesně děje. Yvaine podléhá vábení zlé čarodějnice, nechá si od ní připravit horkou lázeň a čarodějnice se jí chystá vyříznou srdce. Dalším důležitým bodem je, že škůdce působí jednomu ze členů rodiny škodu nebo újmu. To se čarodějnici podaří, zabije Tristanova strýce a samotný Tristan si poraní ruku, když se snaží Yvaine zachránit. Osmý bod je o něco komplikovanější a Propp připouští, že je obtížné jej klasifikovat. Jeho podstatou je, že jednomu z členů rodiny se něčeho nedostává, nebo by něco chtěl mít. Zde bychom mohli zařadit Tristanovu skutečnou matku, která je zakletá do malého ptáčka a nedostává se jí svobody.

Další stadia už přesně neodpovídají, nebo jsou v jiném pořadí. Z těch významnějších bodů stojí za zmínku úloha dárce, a to, že hrdina dostává k dispozici kouzelný prostředek. Tristan disponuje kouzelnou babylonskou svící, která mu umožňuje rychlé cestování. Ve filmu ji dostal od otce, ale v knize ji získal od mužíčka, kterého potkal, zachránil a který se mu chtěl odvděčit. Tristan měl také kouzelnou sněženku, kterou získal rovněž od otce a která jej ochraňovala.

Důležitý je ale konec příběhu, kde se jednotlivé fáze s Proppovou klasifikací opět shodují. Tím je bod číslo šestnáct: hrdina a škůdce vstupují do bezprostředního boje. Tristan se dostává do sídla čarodějnic a začíná nelítočný boj. Následuje označení hrdiny, čímž se myslí to, že hrdina utrží ránu. Tristan je opravdu zraněn a bojuje o holý život. Nakonec je škůdce poražen a počáteční

⁶⁵ V. J. Propp, *Morfologie pohádky a jiné studie*, přel. M. Červenka (Jinočany: H, 1999) 31-59.

neštěstí nebo nedostatek je zlikvidován. Tristran se dozvídá, kdo je jeho matka a rovněž zjišťuje, že je posledním legitimním potomkem mužské krve a novým vládcem Stormholdu. Proppovu schématu odpovídá i poslední bod: hrdina se žení a nastupuje na carský trůn. O carský dvůr se zde sice nejedná, ale na trůn Tristran nastupuje a příběh končí.

Cílem této rozsáhlejší kapitoly byla snaha dokázat, že se filmová verze od literárního zpracování liší v místech, ve kterých se Neil Gaiman odchýlil od tradičního pojetí pohádky. K podpoře tohoto argumentu jsem na filmovou verzi aplikovala i jednotlivé fáze tradiční pohádky podle V. Proppa, které přibližně odpovídaly. Na základě tohoto porovnání vyplývá, že se filmoví tvůrci snažili přiblížit k tradičnímu pojetí pohádky co nejvíce.

3.1.6 Jeho šerá hmota

Jeho šerá hmota (His Dark Materials) je název trilogie britského spisovatele Philipa Pullmana, která je tvořena těmito díly: *Světla severu (Northern Lights)*, *Dokonalý nůž (The Subtle Knife)* a *Jantarový dalekohled (The Amber Spyglass)*. Pro mnoho lidí je známý pouze první díl této trilogie, který byl zfilmován pod názvem *Zlatý kompas*.

Světla severu zavádí čtenáře do zvláštního světa, který připomíná Anglii, ale přesto se od ní významně liší. Největší zvláštností je fakt, že každý člověk má svého daemona – zvíře, které je jeho nedílnou součástí. Daemon je na člověka napojen jak duševně, tak fyzicky. Znamená to, že mají stejné myšlenky, komunikují spolu, cítí stejnou bolest a v případě smrti jednoho z nich okamžitě umírá i ten druhý. Daemoni dětí se můžou libovolně proměňovat a brát na sebe podobu všech zvířat, od hmyzu až po dravé šelmy. Když děti dospějí, jejich daemon přijme jen jednu konečnou podobu, většinou podle toho, jaký má člověk charakter.

Hrdinkou příběhu je jedenáctiletá Lyra, která vyrůstá v prostředí prestižní univerzity a myslí si, že je sirotek. Brzy se v okolí začnou ztrácet děti, včetně Lyřina kamaráda Rogera. Lyra postupně odhaluje, že její strýček, lord

Asriel, je ve skutečnosti její otec a zabývá se zvláštním výzkumem elementárních částic. Lyřinou matkou je paní Coulterová, zakladatelka Hlavní teologické obětní univerzitní komise, neboli Hltounů. Ti mají na svědomí odchyty dětí, které slouží vědeckým účelům. Lyra se vydává na sever, aby zachránila Rogera a ostatní děti. K dispozici má magický zlatý kompas, který dokáže pravdivě odpovědět na všechny otázky. Lyra většinu dětí zachrání, ale Roger nepřežije, protože ho lord Asriel použije k tomu, aby postavil překlenovací most do jiného světa.

V dalších dílech se i Lyra dostává do jiných světů, včetně světa mrtvých a prožívá mnohá dobrodružství. Lyru se také snaží za každou cenu najít církev a zabít ji, protože právě Lyra by se měla stát novou biblickou Evou a zažít pokušení.

Výjimečnost této trilogie spočívá v myšlence několika paralelních světů a v tom, že děj samotný začíná v jiném světě, než je ten náš. Ačkoliv se na první pohled zdá, že se příběh odehrává v Anglii na univerzitě v Oxfordu, není tomu tak. Důvodem je skutečnost, že každý člověk má svého daemona a druhý významný rozdíl je v existenci velkých mluvících medvědů, kteří žijí na severu. Pokud by se v knize tyto dvě zvláštnosti neobjevily, tak by se tento druhý svět v ničem nelišil.

3.1.7 Harry Potter

Harry Potter je sedmidílný román s pohádkovými prvky, který se ihned po vydání stal celosvětovým bestsellerem. Vypráví o mladém kouzelnickém uční a jeho přátelích, kteří spolu studují na Škole kouzel a čar v Bradavicích. Harry Potter je už od malička slavný, protože ještě jako nemluvně přežije útok od nejmocnějšího a nejobávanějšího čaroděje, lorda Voldemorta. Při tomto útoku jeho rodiče zahynou a Harrymu zůstane na čele jizva ve tvaru blesku. Harry až do svých jedenácti let vyrůstá u příbuzných své matky, kteří ho nenávidí. Vše se změní až s příchodem obra Hagrida, který mu objasní jeho původ a pomůže mu dostat se do Bradavic, kde se spřátelí se svými spolužáky, Ronem a Hermionou. V průběhu všech sedmi dílů Harry dospívá a zažívá rozmanitá dobrodružství, jeho

úhlavním nepřítelem však zůstává lord Voldemort, kterého Harry v sedmém díle poráží.

Autorkou *Harryho Pottera* je britská spisovatelka Joanne Kathleen Rowlingová (1965-). Jejím záměrem bylo, aby každá kniha představovala jeden rok v životě hlavních hrdinů. Původní malí čtenáři tedy stárli a dospívali společně s Harrym. Poslední díl s názvem *Harry Potter a relikvie smrti (Harry Potter and the Deathly Hallows, 2007)* je určen v podstatě dospělým čtenářům a je o poznání temnější než předchozí díly.⁶⁶

Otázkou stále zůstává, v čem je *Harry Potter* tak jedinečný, že se stal úspěšným na celém světě a oslovil čtenáře všech věkových skupin. Odpověď na tuto otázku hledala britská spisovatelka A. S. Byattová. Podle jejího odvážného názoru je úspěch této série u dětí ještě pochopitelný, protože by se dalo říct, že v nich podněcuje fantazii, jednotlivé příběhy jsou čtivé, vtipné a zároveň napínavé. Byattová se však nemůže smířit s tím, že *Harry Potterem* jsou posedlí i dospělí. Částečnou příčinu vidí v určité pohodlnosti a v tom, že někteří dospělí mají tendenci k regresi.⁶⁷

Ačkoliv Byattová nemá *Harryho Pottera* příliš v oblibě, tak se nic nemění na faktu, že dosáhl rekordních tržeb a mnoho dětí i dospělých začalo číst jen kvůli tomu, aby se dozvěděli, jak bude tento příběh o čarodějnickém učni pokračovat. Nutno dodat, že na toto dílo byla zaměřena obrovská propagační kampaň, která ve svém důsledku vedla k této popularitě.

3.1.8 Krvavá komnata a jiné povídky

Krvavá Komnata a jiné povídky (The Bloody Chamber and Other Stories, 1979) je dílem britské spisovatelky Angely Carter (1940-1992) a představuje parafrázi klasických pohádek, které jsou určeny dospělým čtenářům. Tyto

⁶⁶ Humphrey Carpenter a Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature* (Oxford: University Press, 1984) 866.

⁶⁷ A. S. Byatt, "Harry Potter and the Childish Adult," *The New York Times*. 7 July 2003: 2. *The New York Times*. 5 December 2012 <<http://www.nytimes.com/2003/07/07/opinion/harry-potter-and-the-childish-adult.html?scp=1&sq=byatt+harry+potter&st=nyt>>.

pohádky obsahují velmi často erotický podtext a v centru dění se objevují ženské postavy.⁶⁸

První a nejnámější příběh *Krvavá komnata* je založen na pohádce o *Modrovousovi (Bluebeard)*, jejímž autorem byl francouzský pohádkář Charles Perrault. Původní verze spočívá v tom, že se bohatý šlechtic s modrými vousy již po několikáté ožení a své nové manželce sdělí, že musí na pár dnů odjet. Zároveň jí předá svazek klíčů s upozorněním, že se může podívat do všech komnat s výjimkou jedné. Mladá nevěsta to však nevydrží, komnatu odemkne a s hrůzou zjistí, že je plná těl předchozích manželek. Modrovous se v tu chvíli vrací a chystá se dívku zabít. Naštěstí přichází její bratři, kteří ji zachrání.

Podle Bettelheima je *Modrovous* příběh představující dvě emoce, které spolu nemusí souviset: žárlivou lásku a sexuální pocity. Pro dítě je tento příběh přitažlivý, protože mu potvrdí, že dospělí mají svá sexuální tajemství. Dozví se i to, že ten, kdo pokouší druhé, zasluhuje trest. Bettelheim dále dodává, že z detailů, jako je krev na klíči, dítě podvědomě chápe, že se žena sexuálně provinila. Ačkoliv si manžel ženy myslí, že zasluhuje krutý trest, mýlí se. Z příběhu totiž vyplývá, že upadnout do pokušení je lidské a toho, kdo se chce mstít, čeká zkáza.⁶⁹

Angela Carter v této pohádce provedla několik změn. Příběh zasadila do moderní doby, a tak mladá nevěsta s ženichem cestují na hrad vlakem. Důraz je při tom kladen na smyslová vnímání. Dívka velmi sugestivně popisuje všemožné vůně, barvy, zvuky a své pocity. Základní dějová linie příběhu je s původní pohádkou totožná. I zde dostane dívka svazek klíčů a nesmí jeden z nich použít, což nakonec poruší a v komnatě nachází mučící přístroje spolu s mrtvolami předchozích žen. Rozdíl je pouze v zachránci. Nejsou to její bratři, ale statečná, bojovná matka, která přijíždí na koni a chlípného markýze zastřelí revolverem. V závěru se ještě dozvídáme, že se dívka zřekne většiny peněz a věnuje je na dobročinné účely. Také se znovu provdá, a to za slepého ladiče pian, se kterým se

⁶⁸ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 123.

⁶⁹ Bruno Bettelheim, *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, přel. Lucie Lucká (Praha: Lidové noviny, 2000) 296.

před tím seznámila na hradě a zakládají spolu menší hudební školu na pařížském předměstí.

Zdá se, že tento příběh Angelu Carter velmi fascinoval, protože jej o pár let později použila znovu v knize *Kytice dívčích pohádek (The Virago Book of Fairy Tales, 1990)*. V tomto případě byla ale Carter pouze editorkou, pohádky sesbírala z celého světa a vydala je. Jejich společným rysem je to, že v každé z nich je hlavní hrdinkou mladá dívka nebo žena. Zmiňovaná pohádka je druhou v pořadí a nese název *Hrabě Lišák (Mr. Fox)*. V ní se mladá dívka jménem Marie tajně vypraví na zámek svého budoucího chotě a objeví místnost plnou těl a koster mladých žen. Svého budoucího manžela dokonce přistihne, jak vleče další bezvládné tělo dívky. Marie je naštěstí schovaná a hrabě Lišák ji nevidí. Při svatebním obřadu Marie promluví a její bratři ženicha rozsekají meči.⁷⁰

V dalších příbězích *Krvavé Komnaty* se Angela Carter inspirovala klasickými pohádkami jako je *Kráska a zvíře*, *Kocour v botách*, *Sněhurka* nebo *Červená Karkulka*. Všechny tyto pohádky byly velmi svérázným způsobem převyprávěny a dostaly naprosto nový a často šokující ráz.

V *Oxford Companion to Fairy Tales* se uvádí, že Angela Carter byla silně ovlivněna anglickými, středověkými a gotickými vyprávěcími technikami. Experimentovala s vizuální imaginací, k čemuž ji inspirovala díla Williama Blakea, surrealističtí básníci a hlavně pohádky a vědecko-fantastické filmy. Velmi silné pouto údajně cítila k magickému realismu a k postkoloniální literatuře. Angela vnímala sebe samu jako socialistickou feministku a jejím cílem bylo poukázat na různorodé ženské touhy a zájmy.⁷¹

V klasických pohádkách byly ženy v zajetí určitých stereotypních a předem vymezených rolích, ať už se jednalo o zlou macechu či nevinnou chudou pannu, která se provdá za bohatého prince. Angela Carter neváhala na tuto tradiční koncepci zaútočit a původní příběhy dostaly úplně jiný a často i šokující ráz, který byl ještě umocněn autorčinou fascinací markýzem de Sade. V Nových příbězích

⁷⁰ Angela Carter, *Kytice dívčích pohádek*, přel. P. Šrut (Praha: Svoboda-Libertas, 1993) 11-13.

⁷¹ Jack Zipes, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales* (New York: Oxford UP, 2000) 123.

tak nalézáme krvavé rekvizity, sexuální násilí a smrt. Nechybí ani erotické aspekty včetně prvků sadomasochismu.⁷²

Jana Holá v epilogu ke *Krvavé komnatě* uvádí, že z hlediska jazyka je *Krvavá komnata* téměř dokonalá. V jednotlivých příbězích se objevuje nesčetné množství metafor, aliterací a také jemných sensuálních obrazů. Smyslové vjemy jsou vylíčeny natolik sugestivně, že musí ve čtenáři vyvolávat pocit, jakoby tam byl a cítil všechny ty vůně růží a vnímal hebkost a jemnost sametu.⁷³

Pohádkové příběhy Angely Carterové jsou natolik snové a neuchopitelné, že je nelze jednoznačně interpretovat, ať už se jedná o pohled feministické či psychoanalytické školy.

4 Proměny a role narativních prvků v autorských pohádkách

V autorských pohádkách se vyskytují určité opakující se prvky, ale jejich úloha a funkce je rozdílná. Pozornost je nejprve věnována zrcadlu, které může sloužit jako motiv sebepoznání, odhalení pravdy, ale také jako pouhý vchod do jiného světa. Dalším prvkem jsou růže, jež se díky své kráse objevují v mnoha pohádkách a nejčastěji jsou vnímány jako symbol lásky a náklonosti.

Následující narativní prvek je o něco abstraktnější a týká se výskytu alternativních světů, které se v současných autorských pohádkách zdají být čím dál populárnější. Tyto světy se obvykle řídí vlastními zákony a obývají je zvláštní bytosti různého původu.

Předposledním prvkem je magie a důraz je kladen na teorii, kterou vypracoval J. G. Frazer. Ten magii rozdělil na dva základní druhy – imitativní a kontaktní. Po stručné charakterizaci těchto dvou druhů jsem ke každému přiřadila konkrétní příklady pohádek, kde lze takovou magii nalézt.

⁷² Jana Holá, epilog, *Krvavá komnata a jiné povídky* by Angela Carter (Praha: Argo, 1997) 140.

⁷³ Jana Holá, epilog, *Krvavá komnata a jiné povídky* by Angela Carter (Praha: Argo, 1997) 142.

Jako poslední narativní prvek této kapitoly uvádím odloučení stínu od těla. Tento jev se sice v pohádkách vyskytuje jen výjimečně, ale přesto existuje a svou povahou je natolik zvláštní a neobvyklý, že jsem se ho rozhodla na závěr začlenit.

4.1 Zrcadlo

Všeobecně je zrcadlo chápáno jako symbol poznání, pravdy a jasnosti. V Japonsku je dokonce jedním z říšských klenotů a má představovat dokonalou čistotu duše. V období středověku a renesance zrcadlo symbolizovalo marnivost a chtíč, ale také chytrost a pravdu. Zrcadlu se přisuzovalo i apotropaické působení, tj. schopnost ochrany před magickými silami. Pro svou pasivitu patří k ženským symbolům.⁷⁴

Zrcadlo se objevilo v několika výše zmiňovaných autorských pohádkách, a to vždy s odlišným významem a úlohou. Jako motiv sebepoznání s fatálními následky se objevilo v *Domě granátových jablek* od Oscara Wilda, konkrétně v pohádce *Infantčiny narozeniny*.

Infantka je princezna, která slaví své dvanácté narozeniny a jedním z mnoha dárků je vystoupení šeredného trpaslíčka, kterého objevili šlechtici v lese. Trpaslíček svým vystoupením způsobí výbuchy smíchu všech přítomných dětí, on sám ale netuší, že se mu smějí kvůli vzhledu. Když je pozván do královského paláce, aby vystoupení zopakoval, má obrovskou radost a moc se těší. Domnívá se, že ho má infantka ráda a v duchu si představuje, že ji někdy vezme do lesa, kde si spolu budou hrát a všechno jí ukáže. Trpaslíček ji chce vidět co nejdřív, a tak se vydá do paláce sám. Když vejde, objeví nádhernou místnost. Najednou zjistí, že v ní není sám. V rohu místnosti se krčí nějaká drobná příšera, nejgrotesknější, jakou kdy viděl. Postupně ale zjišťuje, že tou příšerou je on sám a odráží se v zrcadle. Trpaslíčka zachvátí nevýslovná hrůza. Pohled na sebe nesnese a umírá žalem.

Motiv zrcadla v *Infantčiných narozeninách* zaujala i autora předmluvy ke *Šťastnému princovi* Zdeňka Berana: „Zrcadlo představuje kritéria, podle nichž

⁷⁴ Udo Becker, *Slovník symbolů* (Praha: Portál, 2002) 339.

nekultivované publikum hodnotí umění – ovšemže zrcadlo zastupuje infantčiny oči a pro trpaslíka je osudové poznání, jak se on jejím očím jeví –, a navozuje důležitý estetický paradox: umění nemůže existovat bez adresáta a přece adresát není schopen umění správně, to jest dostatečně citlivě vnímat.⁷⁵ Dalo by se říct, že v tomto příběhu zrcadlo odráží lidskou povrchnost, která se projevuje nezájmem hodnotit druhého člověka jinak než vizuálně.

Jinou funkci zastává zrcadlo v pokračování *Alenky v kraji divů*, v *Za zrcadlem* (*Thought the Looking Glass*, 1940). Slouží zde jako průchozí brána do jiného světa. Když Alenka sedí ve svém pokoji, zrcadlo si prohlíží a svému kotěti říká: „Tak dávej, Katko, pozor a nemluv tolik, a já ti povím, co všechno si o tom domě za zrcadlem myslím. Předně je tam pokoj, který je vidět za sklem – je zrovna takový jako náš salon, jenže je tam všechno naopak.“⁷⁶ Alenčina teorie se záhy potvrdí. Když se jí zrcadlem podaří projít, všechno vypadá zajímavěji. Obrázky na stěně jako by ožily a hodiny na krbové římse, které Alenka viděla před tím v zrcadle pouze ze zadní strany, měly nyní podobu stařečka, který se na Alenku usmíval.

Zrcadla se objevují také v pohádkách Angely Carter, zejména v *Krvavé komnatě* kde představují marnivost a chtíč:

Naše lože. A obklopené tolika zrcadly! Zrcadla na všech stěnách, ve vzdušných zlacených tvarovaných rámech, odrážejících více lilií, než jsem kdy v životě spatřila. Naplnil jimi celou místnost, aby uvítal nevěstu, mladičkou nevěstu. Mladičkou nevěstu proměněnou v zástup dívek, které jsem spatřila v zrcadlech, totožných v módních kostýmcích v námořnické modři, na cesty, madam, nebo na vycházky.⁷⁷

V tomto případě se chtíč projevuje velkým množstvím zrcadel. Zdá se, že jedna mladá nevěsta nebyla pro markýze dostačující, a proto se prostřednictvím zrcadel snažil počet dívek znásobit. V tomto příběhu vyjde později najevo, že markýz byl sadista a ženy pouze týral.

⁷⁵ Zdeněk Beran, předmluva, *Šťastný princ a jiné pohádky* by O. Wilde (Praha: Slovart, 1997) 8.

⁷⁶ Lewis Carroll. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, přel. Aloys Skoumal a Hana Skoumalová (Praha: Československý spisovatel, 2010) 113.

⁷⁷ Angela Carter, *Krvavá komnata a jiné povídky*, přel. Dana Hábová (Praha: Argo, 1997) 13.

V knize *Harry Potter a kámen mudrců* je funkce zrcadla magická a představuje nejniternější lidské tužby. Když se Harry do zrcadla podívá, vidí tam své rodiče, kteří se na něj usmívají a zdraví ho. Jakmile se však do zrcadla podívá Harryho kamarád Ron, vidí tam sebe jako kapitána famfrpálového družstva s vítězným pohárem nad hlavou. Harry nemůže zrcadlu odolat a chodí se na něj opakovaně a hlavně tajně dívat.

Jednou ho přistihne Brumbál a vysvětlí mu, že zrcadlo z Erisedu nám ukazuje nejhlubší tužby našeho srdce. Důvodem zjevení bylo tedy to, že Harry nikdy nepoznal vlastní rodinu a Ronald Weasley žil celý život ve stínu svých bratrů. Brumbál také upozorní na nebezpečnost zrcadla: „Zrcadlo nám ovšem neposkytuje ani vědomosti ani pravdu. Byli už lidé, kteří před ním promarnili celý život, uchvázeni tím, co v něm viděli, nebo zas zešíleli, poněvadž nevěděli, jestli to, co jim zrcadlo ukazuje, je skutečné nebo aspoň možné.“⁷⁸ Zrcadlo si zde tedy spíše zahrává s lidskými slabostmi. Využívá toho, že lidé snadno podléhají tomu, že se nechají unést svými sny, zapomenou na realitu a žijí pouze v říši svých vysněných představ.

Na výše uvedených příkladech je možné ilustrovat, že zrcadlo se v pohádkách často využívá, ale autorský záměr je vždy jiný. Někdy je funkce zrcadla spíše praktického rázu – Alence poslouží jako vchod do neznámého světa a markýzovi zase jako prostředek pro uspokojení svého chtíce. V dalších případech je ale jeho použití daleko hlubší, protože se snaží upozornit na negativní stránky lidského charakteru. V případě mladé infantky poukáže na její povrchnost při posuzování trpaslíčka jen na základě vzhledu a Harry Potter si pro změnu uvědomí, že život ve snech a mimo realitu představuje velké nebezpečí.

4.2 Růže

Růže se díky své kráse a půvabu objevují více či méně v téměř každé pohádce a patří k nejsymboličtějším rostlinám vůbec. V antice byla růže zasvěcena Afroditě a údajně vznikla z Adónidovy krve. Byla vnímána jako symbol lásky a náklonnosti, plodnosti a úcty k mrtvým. V raném křesťanství se pojila

⁷⁸ J. Rowling, *Harry Potter a kámen mudrců*, přel. Vladimír Medek (Praha: Albatros, 2008) 199.

s křížem a představovala mlčenlivost, stejně jako prolitou krev a Kristovy rány. Stala se také symbolem znovuzrození. Významnou úlohu hrála i v alchymii, kde obrazně znázorňovala komplexní souvislosti, většinou sedm planet a jim odpovídající kovy.⁷⁹

Zajímavé postavení mají růže v knize *Za zrcadlem*. Alenka se zde setkává s růžemi, které mluví a jsou velmi upovídáné. Vzhledem k tomu, že je Alenka ve světě, kde je všechno přesně naopak, tak symbolika odpovídá. Jedná se o opak mlčenlivosti. V zahradě, kde se Alenka nachází, mají dar řeči všechny květiny. Růže ale čekají, až promluví lilie a řeknou: „U nás se nesluší promluvit první.“⁸⁰ Zdá se tedy, že růže samotné vnímají, že by mluvit neměly.

Jako symbol lásky a Kristovy oběti slouží růže v pohádce *Růže a slavík* od Oscara Wilda. Slavík chce pomoci zamilovanému studentovi získat rudou růži. Musí se však nabodnout na trn a zabarvit ji vlastní krví. Rudé růže jsou zmíněny i v *Mladém králi*. Král se na svou korunovací obléká do skromného hávu a když lid protestuje, král se začne modlit a na hlavě mu místo koruny rozkvétají rudé růže se zlatými listy. Biskup při tom zvolá: „Někdo větší, než jsem já, tě korunoval.“⁸¹ Díky tomuto znamení si král uvědomí, že je na správné životní cestě.

U Angely Carterové se růže objevují v mnoha příbězích *Krvavé komnaty*. V *Námluvách pana Lva* (*The Courtship of Mr Lyon*) má růže funkci osudného daru. Když otec vyjíždí na cestu, jeho dcera si přeje růži. Otec ji ukradne u svého hostitele, pana Lva, a musí slíbit, že svou dceru k němu pošle na večeři. Ve *Sněhulce* (*The Snow Child*) slouží růže jako motiv krveprolití. Hrabě s chotí si vyjede na projížďku a zatouží po dívce rudé jako krev a černé jako peří havrana. Dívka se skutečně zrodí a stojí před hrabětem nahá. Hraběnka ji nenávidí a snaží se jí po cestě zbavit. Dá jí proto za úkol, aby jí z keře utrhla růži. Když to dívka udělá, píchne se do prstu, vykrváčí a zmizí.

Plný růží je i další příběh nazvaný *Paní z domu lásky* (*The Lady of the House of Love*). Vypráví o rumunské hraběnce, která žije ve zchátralém a plesnivějícím zámku. Žije již mnoho let, protože je upírkou a živí se krví mladých

⁷⁹ Udo Becker, *Slovník symbolů* (Praha: Portál, 2002) 248.

⁸⁰ Lewis Carroll. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*, přel. Aloys Skoumal a Hana Skoumalová (Praha: Československý spisovatel, 2010) 123.

⁸¹ Oscar Wilde, *Šťastný princ a jiné pohádky*, přel. J Novák (Praha: Slovart, 1997) 67.

chlapců. Když jeden z nich přichází na zámek, prudce ho ovanou růže: „Jakmile vyšli z vesnice, udeřil ho do tváře omamný příval těžké vůně rudých růží, až jej pojala smyslná závrať z tohoto nárazu hutné, lehce navinulé sladkosti, a div jej neporazila. Příliš mnoho růží. Příliš mnoho růží kvetlo na obrovské houštině lemující stezku a zježené trny.“⁸² Jakmile mladík dorazí, hraběnka si už v duchu představuje, jak jej nechá pod růžemi pohřbít spolu s ostatními mladíky. Nečekaně se však pořeže o sklo a mladík jí ránu vysaje rty, z hraběnky se tak stane člověk. Když se mladík druhý den probudí, hraběnka je mrtvá a na posteli leží růže, kterou si vytrhla z klína a nechala mu ji na památku. Růže se v tomto příběhu stává symbolem znovuzrození. Když se mladík vrátí do Bukurešti, na růži si vzpomene a pokusí se ji vzkřísit. To se mu podaří a okvětním plátkům se vrátí původní pevnost i pružnost, společně s jejich zkaženou a zhoubnou nádherou.

Růže se v pohádkách nejčastěji objevují proto, aby vzbudily určité emoce. Ve většině případů je to láska v různých podobách. Například ve *Slavíkovi a růži* má sloužit jako důkaz lásky k ženě, ale jediný, kdo nakonec lásku projeví je malý slavík, který je ochotný i zemřít. V některých pohádkách jsou růže chápány naopak jako projev nenávisti nebo žárlivosti, jako je tomu v extrémním pojetí pohádek Angely Carter. Podobné postavení však mohou mít růže i v lidových pohádkách, které jsem tu nezmiňovala. Příkladem by mohla být Šípková Růženka, která je odsouzena k tomu, aby jí růže ublížila a důvodem je pomsta sudičky.

4.3 Alternativní světy

V mnoha autorských pohádkách se nachází ještě jeden svět, který se liší od toho, ve kterém lidé běžně žijí. Tento svět se obvykle řídí svými vlastními zákonitostmi a obývají ho velmi rozmanité a podivuhodné bytosti. Je zajímavé, že v klasických lidových pohádkách se další světy neobjevují. Za určitou výjimku lze považovat pouze nebe, případně peklo, a to hlavně v českých pohádkách.

Do alternativního světa vede většinou zvláštní vchod. Alenka se do říše divů dostává nejprve králičí norou, později do něj vstupuje zrcadlem. Cesta

⁸² Angela Carter, *Krvavá komnata a jiné povídky*, přel. Dana Hábová (Praha: Argo, 1997) 104.

Harryho Pottera do Bradavic vede z vlakového nástupiště, musí však projít zdí. I Tristran se do dalšího světa dostává zdí, ale na rozdíl od Harryho Pottera jí neprochází skrz, ale přísně střeženým otvorem. Svůj speciální vchod má také Narnie, do které děti vstupují starobyrou skříní.

V těchto světech zpravidla žijí zvláštní obyvatelé, kteří se chovají jinak, než je obvyklé, jsou extravagantního vzhledu a často jsou obdařeni magickými schopnostmi. Je téměř pravidlem, že pokud se v tomto světě vyskytují zvířata, rostliny nebo věci, tak mají dar řeči a chovají se jako lidé.

Je zarážející, že pokud se hlavní postavy do dalšího světa dostanou, nikdy neprojeví sebemenší stesk po domově. Naopak se okamžitě vrhají do nových dobrodružství a většinou ani nepřemýšlí, jak se dostanou zpátky. V mnoha případech ani nezmíní svoji rodinu. Například v *Letopisech Narnie* nepadne o mamince ani jedna zmínka a na tatínka si Lucinka vzpomene pouze jednou, a to když nad sebou slyší něčí příjemný hlas. Této skutečnosti si zřejmě všimli i filmoví tvůrci, a tak začátek příběhu upravili. Ve filmu se děti velmi dojemně s maminkou loučí a tatínek je ukázán na fotografii, kterou mají v domě vystavenou a která pro ně hodně znamená.

Pokud se v pohádkových příbězích alternativní svět vyskytne, je téměř pravidlem, že samotný děj začíná ve světě, ve kterém žijeme a který dobře známe. Výjimku tvoří trilogie Philipa Pullmana *Jeho Šerá hmota*, která se zpočátku odehrává ve světě, který je tomu našemu pouze podobný. Vyskytují se v něm dokonce i stejné názvy měst, například Londýn či Oxford a připomíná Anglii devatenáctého století. V tomto světě žijí lidé jako my, a to pouze s jediným rozdílem. Každý člověk má svého daemona v podobně zvířete, s kterým je spjat duševně i fyzicky. Tento svět se liší i tím, že v něm nežijí pouze lidé, ale také mluvící medvědi a víly.

V podstatě celá trilogie je založena na existenci několika souběžných alternativních světů. Tímto faktem se od většiny příběhů odlišuje, protože v ostatních příbězích se vždy objevuje pouze jeden neznámý svět. Také způsob vstupu do těchto světů je zcela nový. Tentokrát do něj vede vchod, který byl vytvořen člověkem na základě dlouhodobých vědeckých výzkumů a měření.

Smutným prvenstvím je ale to, že k vytvoření vstupu musela být prolita krev dítěte.

Existence dalších světů se stala běžným námětem autorských pohádek a často souvisí i s poznatky, které věda za posledních několik desítek let učinila. Pokud se autor rozhodne takový svět vytvořit, dostává se mu velký prostor pro jeho vlastní imaginaci a fantazii. Je to příležitost, jak vytvořit zcela nové postavy a bytosti, které jsou jedinečné. Každý alternativní svět má také svá zvláštní pravidla a zákonitosti, které je třeba respektovat.

4.4 Magické prvky

V autorských pohádkách se magie vyskytuje velmi často. Ve srovnání s lidovými pohádkami mají magické schopnosti často i sami hrdinové, kteří dokáží kouzlit nebo dokonce i létat. V lidových pohádkách se magie vyskytuje také často, ale spíše ve formě používání kouzelných předmětů nebo vírou v určité magické rituály.

Ačkoliv se magií (zejména u přírodních národů) zabývalo více badatelů, jako například Bronislaw Malinowski, Marcel Mauss nebo S. J. Tambiah, rozhodla jsem se použít teorii skotského antropologa, etnologa a etnografa, J. G. Frazera (1854-1941), která je nejvíce propracovaná. Frazer se ve *Zlaté ratolesti* zabýval magickým myšlením, rituály, mýty a tradicemi nejrůznějších kmenů a národů. Podle něj je magie „falešným systémem přírodní zákonitosti stejně jako klamným návodem k jednání; je nepravou vědou stejně jako neplodným uměním.“⁸³ Přestože se zdá, že Frazer magii zcela radikálním způsobem odsoudil, přesto jejímu výzkumu věnoval dlouhé roky a rozdělil ji na dvě velké kategorie: imitativní, založenou na základě podobnosti a kontaktní, založenou na zákonu styku nebo doteku.

Příkladem imitativní magie mohou být panenky voodoo, jejichž podstatou je víra, že nepříteli lze zničit pomocí jeho zpodobnění. Tento druh magie může sloužit i dobrým účelům jako je usnadnění porodu nebo zajištění potomstva

⁸³ J. G. Frazer, *Zlatá ratolest: Magie, mýty, náboženství*, přel. E. Herold a V. Heroldová-Šťovíčková (Praha: Mladá fronta, 1994) 18.

neplodným ženám. Díky přesvědčení, že podobné přináší podobné se imitativní magie uplatňuje i při získávání potravy. Pokud lovci chtějí ulovit určité zvíře, mohou ho přivolat například pomocí pantomimy nebo se chovají tak, jakoby ho už ulovili. Zjednodušeně lze říci, že se snaží napodobit výsledek, jehož chtějí dosáhnout. K tomu lze použít i části zvířat. Bečuánští válečníci si například vplétali do vlasů chlupy bezrohého vola a na plášti nosili žabí kůži. Věřili, že díky tomu je bude těžké chytit, protože tak získají stejné vlastnosti jako měla dotyčná zvířata – rychlost a kluzkost.⁸⁴

Podstatou kontaktní magie je to, že věci, které byly jednou spojeny, zůstávají i nadále v sympatetickém vztahu a pokud by se něco přihodilo jedné, ovlivní to i druhou. Asi nejlepším příkladem je magický svazek, který má existovat mezi člověkem a jeho oddělenou částí, jako jsou vlasy, nehty, zuby, placenta, pupeční šňůra atd. Mnohdy tedy záviselo štěstí jednotlivce na tom, zda byla jeho placenta dobře či špatně uchována. Zajímavý je také vztah mezi zraněným člověkem a původcem rány. V Malanésii například platilo, že pokud se přátelům zraněného muže podařilo získat vystřelený šíp, uložili jej do listí a vlhkého místa, aby zánět rychle ustoupil a naopak, pokud se šípu zmocnil nepřítel, jeho hrot vkládal do ohně, aby se zranění zhoršilo.⁸⁵

V rámci novodobých pohádkových příběhů se magie nejčastěji objevuje v *Harry Potterovi*, který používá kouzelné předměty a sám dokáže kouzlit pomocí čarovné hůlky, lektvarů a různých zaříkávacích. V této knize se vyskytuje i typický příklad kontaktní magie v podobě jizvy na čele, kterou Harry utrpěl ještě jako batole při střetu s nejobávanějším kouzelníkem lordem Voldemortem. Vždy, když se má Voldemort přiblížit a Harrymu tak hrozí nebezpečí, jizva jej začne nesnesitelně pálit a bolet.

S imitativní magií se můžeme setkat ve filmovém zpracování *Hvězdného prachu*. V závěrečné scéně, kdy se Tristan musí utkat se zlou čarodějnici a jejími sestrami, čarodějnice využívá malého černého panáčka, pomocí kterého zabije Tristanova strýce Septima. Když panáčkovi zlomí ruku, i Septimovi se v ten

⁸⁴ J. G. Frazer, *Zlatá ratolest: Magie, mýty, náboženství*, přel. E. Herold a V. Heroldová-Šťovíčková (Praha: Mladá fronta, 1994) 18-34.

⁸⁵ Frazer, 39-48.

okamžik zlomí. Postupně mu tak láme všechny končetiny a poté ho utopí, ačkoliv Septimus stojí na suché podlaze. Čarodějníci se to podaří tím, že panáčka hodí do vody. Nakonec ještě panáčka použije i k ovládnutí již mrtvého těla, aby mohla zabít Tristana.

S magií všeobecně souvisí také schopnost létání hlavních postav, což je v klasické lidové pohádce nemyslitelné. Některé postavy musí k letu využívat zvláštní pomůcky, například Harry Potter využívá koště a Tristan letí na světle svíce. Existují však i takové postavy, které dokáží létat bez jakýchkoliv prostředků, jako například Petr Pan.

Se zvláštním odvětvím magie se můžeme setkat v *Letopisích Narnie*. Jedná se zde o duchy stromů, které se sourozenci snaží opět přivést k životu. Podle J. G. Frazera byly stromy od nepaměti považovány za posvátné a lidé je uctívali, protože byli přesvědčeni o tom, že mají duši. U starých Germánů dokonce hrozil krutý trest smrti, pokud se z nich někdo odvážil sloupnout kůru.⁸⁶ Kácení stromů proto bývalo choulostivou záležitostí a muselo se tak konat s velkou citlivostí a opatrností. Mnohdy se lidé stromům omlouvali, prosili je o odpuštění a přinášeli jim oběti (např. slepice, kozy) a prováděli různé rituály.⁸⁷

Stromy v Narnii měly rovněž duši, dokázaly se přeměňovat v bytosti podobné lidem a mluvily. Ve druhém díle, v *Princi Kaspianovi*, však stromy umlkly, protože zemi ovládal krutý vládce a lidé už na kouzelné bytosti nevěřili. Oživil je až mocný lev Aslan a stromy tak pomohly zvítězit v této rozhodující bitvě o nového vládce Narnie.

4.5 Odloučení stínu od těla

V autorských pohádkách, které jsem v této práci zmínila, se situace odloučení stínu od hlavní postavy vyskytuje dvakrát. První případ nalezneme v knize *Petr Pan a Wendy* a druhý v příběhu *Rybář a jeho duše (The Fisherman and his Soul)* od Oscara Wilda.

⁸⁶ J. G. Frazer, *Zlatá ratolest: Magie, mýty, náboženství*, přel. E. Herold a V. Heroldová-Šťovíčková (Praha: Mladá fronta, 1994) 102.

⁸⁷ Frazer, 104.

U přírodních národů stín souvisí s duší a v některých indiánských jazycích dokonce pro tyto dva pojmy existuje stejné slovo.⁸⁸ J. G. Frazer ve *Zlaté ratolesti* uvádí, že divoši považují svůj stín nebo odraz za svou duši a kdyby byl „stín pošlapán, udeřen či probodnut, cítil by člověk toto ublížení, jako kdyby bylo spácháno na něm osobně; a kdyby byl člověk od svého stínu zcela oddělen (což se považuje za možné), musel by zemřít.“⁸⁹

V *Rybáři a jeho duši* se rybář zamiluje do krásné mořské panny. Aby s ní mohl žít, musí svou duši od sebe poslat pryč, protože mořský národ duši nemá. Rybář přinutí čarodějnici, aby mu prozradila tajemství, jak se duše zbavit. Zjistí, že musí od obrysu chodidel odříznout svůj stín. Rybář tak učiní, svůj stín odežene a šťastně žije s mořskou pannou. Se svým stínem se ale domluví, že se budou jednou ročně vídat na pobřeží. Stín začne žít svým vlastním životem a chová se čím dál hůř, zajímá ho jen budování jmění a neštítí se ani vražd. Jednou rybáře přemluví, aby se společně vydali pryč a to se rybáři stane osudným. Když se po dlouhé době vrátí, mořskou pannu už nenalezne. Žalem mu pukne srdce a duše se k němu může vrátit. Před tím to nešlo, protože rybář měl srdce opevněné hradbami lásky a jeho duše nemohla najít skulinu.

K oddělení stínu a těla dochází i v *Petru Panovi*, toto oddělení je však náhodné a nechtěné. Petr Pan přichází o svůj stín, když musí rychle uprchnout z pokoje Wendy. Při útěku ho zachytí Nana, pes rodiny Darlingů, a stín drží v zubech. Paní Darlingová jej složí a uloží do zásuvky. Petr Pan svůj stín hledá a když ho nalezne, snaží se s ním opět spojit. Nedřívě ho zkouší přilepit za pomoci mýdla, ale marně. Naštěstí se objeví Wendy a stín Petru Panovi pečlivě přišije jehlou a nití.

⁸⁸ Udo Becker, *Slovník symbolů* (Praha: Portál, 2002) 275.

⁸⁹ J. G. Frazer, *Zlatá ratolest: Magie, mýty, náboženství*, přel. E. Herold a V. Heroldová-Šťovíčková (Praha: Mladá fronta, 1994). 171.

5 Summary

Fairy tales represent a unique literary genre, which can be defined as a literary text based on ancient narrative containing mythic imagination, timeless life truths, the triumph of good over evil and belief in the magical power of words. Unfortunately, it is not always possible to define fairy tales in all cases because some elements of fairy tales are often present in other genres like legends, fables or folk tales.

In the ancient times, people believed in vivid nature, the souls of their deceased ancestors and in the power of magic. These ideas of pagan origin were gradually mingled with the Christian ideas. Medieval chivalry, together with enchanting life at court served as inspiration for the fairy tales as well.

The motifs of fairy tales are very similar all around the world. The question is, however, where these motifs come from. According to the folklorists, there are several theories. The first one is the mythological theory, which claims that the similarities result from the same origin of the nations. The migration theory is based on transmitting materials among the nations orally or through the literature. The last important theory is called anthropological theory and assumes that the motifs were created independently.

The oldest written record of the tale with fairy tale elements comes from the thirteenth century BC. It is the *Tale of Two Brothers* written on papyrus. Throughout the centuries there were many other tales containing fairy tale elements. The most important are *Aesop's Fables* and *The Golden Ass* by Apuleius from the oldest period and Russian byliny, the Arthurian cycle and chivalric romance from the medieval period.

In the 17th century, the main centre of fairy tales was in France due to famous fabler Jean de la Fontaine or Madame d'Aulnoy who introduced the expression *conte de fée*, which was translated into English as *fairy tales*. However, the most important writer was Charles Perrault (1628-1703) who laid the foundations for the fairy tale as a new literary genre.

The real turning point in the fairy tales creation was in the late 18th century, the first folklorists started their activity and the fairy tales were

perceived as a culture tradition of a nation. It is worth mentioning the most famous European folklorists: Jacob and Wilhelm Grimm, Vuk Stefanovic Karadzic, Alexander Nikolayevich Afanasyev. The first collection of fairy tales in England was written by Joseph Jacobs.

Fairy tales can be divided into two subgroups: traditional fairy tales and literary fairy tales. Literary fairy tales are written by specific authors and have a different semantic structure; they are more symbolic and associative. Some authors also present their worldview there.

The founder of literary fairy tale was Hans Christian Andersen who took inspiration from folk tales and also from his own experience. He was dealing with social problems as well and some stories demanded deeper understanding. His fairy tales are rather pessimistic and the endings are often very sad.

Andersen influenced many other writers and one of them was Oscar Wilde, who paid attention mainly to the language issues. He used many symbols, together with irony and satire. Like Andersen, he was interested in social problems and the background of stories was civil. The next famous writers were Alan Alexander Milne, the author of *Winnie the Pooh* and Lewis Carroll, who gained reputation with his *Alice in Wonderland*.

Victorian England was a perfect time for fairy tales because a lot of people from all social classes believed in existence of different creatures, like elves, goblins, dwarfs or fairies. The desire to believe in a magic world had a connection with a need to escape from social pressures and industrialism. In addition, it was a kind of rebellion against traditional Christian thinking.

From psychological point of view, a fairy tale plays a vital role in children's life because it helps to restore the order and harmony in otherwise confused world. Furthermore, it encourages child's development and his sense of language. A fairy tale is simple and clearly distinguishes between good and evil.

There are many people who disagree with horrifying parts of fairy tales because they are convinced that it must have a negative influence on children. In fact, these scary motifs are important because they serve as a contrast to motifs of good. Moreover, children's thinking is concrete and there is no need to explain

them different things by using abstract terms. Ethical principles must be clearly demonstrated on transparent deeds.

Little children are not able to concentrate for a long time. They need to move and change the activities. Similarly, they prefer fairy tales that are dynamic and full of actions. If they were too long and descriptive, they would not like it. According to Bruno Bettelheim, the tale should capture the imagination and accord with children's feelings.

For overcoming the psychological problems of growth, a child must understand what is happening in his conscious mind. Later, it enables him to deal with his unconscious mind as well. The key role in this process consists in daydreaming. If a child is thinking about the tale, the unconscious content is transferring into conscious fantasies.

It is need to realize that children have strong ability to identify themselves with fairy tale characters. Under normal conditions, they choose positive characters, which are the bravest of all, the cleverest or the most beautiful. Through these characters children can compensate their physical imperfections. In fantasy, they are climbing into the sky, fighting with giants, or they are becoming more powerful. The point is that it helps them to accept their real body in life.

Many children associate goodness with beauty. They do not understand that somebody who is beautiful could be bad as well. For instance, if they are supposed to retell a story about *Snow White*, they usually describe the queen as not very beautiful despite the fact that she is.

It is a need to realize that a significant part of fairy tale characters are represented by the animals. According to Marie-Louise Von Franz, the animals are symbolic. They are the carriers of the projection of human psychic factors and represent archetypal human tendencies. If the fox appears in the story as a symbol of craftiness, it refers to the human instincts.

There are many differences between traditional fairy tales and literary fairy tales. The first is in the nature of the main protagonist. In the traditional fairy tale, he is brave and determined, but in the literary fairy tale he often lacks

heroic features and sometimes he is not willing to perform the task. Furthermore, this task is not so impossible to complete because the heroes of literary fairy tales have similar abilities as the readers.

The authors of literary fairy tales use a lot of attributes of traditional fairy tale like witches, dragons, mantles of invisibility, talking animals, flying carpets or magic food. The difference is that they transform and modernize these elements. As a result, a genie does not live in the bottle but in a beer can or the animated toys are introduced.

The plot of the story is also similar to traditional fairy tales. The main protagonist leaves home, encounters with helpers and opponents, then he completes the task and returns home as a winner. The most apparent difference is rather in a way traditional fairy tales and literary fairy tales create their spatial and temporal relations. Traditional fairy tales usually take place in one magical world, which is strictly separated from our world. This fact is supported by the most common initial sentence "once upon a time". In literary fairy tales, the setting is very specific. For instance, the readers know that *The Lion, the Witch, and the Wardrobe* or *Peter Pan* take place in London.

Many literary fairy tales are characterized by two possible interpretations of the events at least. Firstly, the reader can perceive them as real on condition that he is willing to accept magic as part of the world. On the other hand, the story can also be interpreted in a rational way, as the protagonist's dream or hallucinations.

The last significant difference is in the reaction of the protagonist when he is confronted with the supernatural things. In traditional fairy tale, the existence of dragons or giants is not surprising for him because these creatures simply belong to his world. It does not work for the protagonist of literary fairy tales. If he comes into another world, it is a new situation, which presents a dilemma for him.

It is usually assumed that the addressee of the fairy tale is a child. The famous British writer and philologist, J. R. R. Tolkien, was strongly against this opinion. In his essay called *On Fairy Stories*, he explained why the fairy tales are

not only for children. According to him, fairy tales should be primarily for the adults because they are capable of deeper understanding. As for the children, they still have a hope to find a fairy tale, which is suitable for them. Furthermore, it is better if they read something that is slightly beyond their current abilities. Children's books like their clothes should allow for growth and they have to encourage the growth as well.

There were many books in the past originally written for the adults, which gradually became very popular with children. For instance, it was the case of *Gulliver's Travels*, *Robinson Crusoe* or *Don Quixote*. The first literature, which was intentionally written for children, is not considered to be of good quality, though. The intentions of the first authors were purely practical. They usually lacked the aesthetic sense and they perceived this kind of literature as the instrument for education. This conflict between pragmatism and aesthetics disappeared with coming of fairy tales by H. CH. Andersen or brothers Grimm.

The most important folklorist in England was Joseph Jacobs (1854-1916). In 1890, he published the first collection of fairy tales - *English Fairy Tales*. In the preface, he explains how he collected the tales. Some stories have been found among descendants of English immigrants in America, the others he heard in his youth in Australia or he heard it from an English Gipsy. Jacobs also rescued and retold a few fairy tales that existed only in the form of ballads.

From today's point of view, many traditional fairy tales seem to be quite rough or bloody. For instance, in the *Celtic Fairy Tales* by J. Jacobs, there are scenes, which are not very peaceful. The reader can find there a giant killing two boys by dashing their brains out or cruel punishments.

Other tales can be rather startling. In *Gold Tree and Silver Tree*, the motif of bigamy appears. When prince's wife is resurrected, the new wife wants to leave, but prince is determined to keep both of them. Jacobs himself supposes that the motif is of foreign origin, but another folklorist, Alfred Nutt, is convinced that the origin is Celtic.

A lot of fairy tales are based on happy coincidence like *Tom Tit Tot*. A girl is getting married to the king just because her mother was lying about her ability

to spin five skeins a day. Another common motif is human stupidity. Surprisingly, in many fairy tales the stupidity leads to happiness, like in *A Pottle o'Brains* or in *The Three Sillies*.

The most specific subject matter in British fairy tales is the importance of mother's blessing. For example, it can be found in *Maol a Chliobain*, *Jack and His Comrades* or *Jack and His Golden Snuff Box*. In all cases the mother of the main characters is posing a question whether they want her blessing with a half of the cake or the whole cake with her curse. The point is that only those who choose her blessing can be successful in life.

The existence of characters whose function is to help the main protagonist is crucial for some fairy tales. According to famous psychotherapist, Carl Gustav Jung, this help is provided by the wise old man. He comes when the hero is in desperate situation and when he needs advice or inspiration. This kind of wise old man appears in *The Story-Teller at fault* or in *Jack and the Beanstalk*.

Fairy tales like *Jack and the Beanstalk* seem not to be very moral because it practically gives the instruction how to outsmart somebody or how to steal something. According to Bettelheim, the function of this kind of fairy tales consists in providing hope. Even if a child feels weak and helpless, he can see that nothing is impossible.

The most significant literary fairy tales in Great Britain are the following: *Alice's Adventures in Wonderland*, *Winnie the Pooh*, *Happy Prince*, *Peter Pan*, *The Chronicles of Narnia*, *The Bloody Chamber and Other Stories*, *Star Dust*, *His Dark Materials* and *Harry Potter*.

Alice's Adventures in Wonderland represents the first work in children's literature, which was created for the amusement without any moral purpose. In comparison with traditional fairy tales, *Alice's Adventures in Wonderland* is totally different because it is ranked among literary nonsense genre and therefore the reader can find there many absurd things. The main protagonist is a young girl Alice, who falls down a rabbit hole into a world of fantasy. She meets with many weird creatures like White Rabbit, Cheshire Cat, Hatter or Duchess. The story ends when Alice wakes up and realizes that it was just a dream.

Neither *Winnie the Pooh* by A. A. Milne provides moral lesson and the characters serve just for the entertainment. This book is addressed to little children, so the language is very simple and intelligible. In the text, there are no metaphors or ambiguity. The main character is a boy, Christopher Robin, who owns several animals and they together experience different adventures.

Peter Pan is a famous character created by sir J. M. Barrie. Originally, Peter Pan was a little bird, which appeared in Barrie's novel called *The Little White Bird*. As a boy, Peter Pan firstly entered the scene in a drama *Peter Pan, or the Boy who Wouldn't Grow Up*. The main characters of the play are Wendy, John and Michael Darling. They leave their home with Peter Pan and they fly into Neverland, where Peter Pan lives.

The Chronicles of Narnia is a series of seven books by C. S. Lewis. The basic principle of the series is to protect and maintain Narnia, which is a fantasy world. In this world, there are an incredible variety of different creatures like centaurs, dryads, dwarfs, fauns, nymphs, ogres and many others. Narnia is very specific as for the passage of time. Its speed is very inconsistent in comparison with the Earth-time. When somebody was on Earth, it was not possible to say how much time passed in Narnia.

The Bloody Chamber and Other Stories is a collection of fairy tales by Angela Carter. These stories are paraphrased from traditional fairy tales and addressed to adults. Normally, women always played the same roles like cruel stepmother or an innocent maid who is getting married with a rich prince. Angela Carter did not hesitate to attack this kind of stereotype and her stories totally changed their original character. In addition, Angela was fascinated by Marquis de Sade, so the fairy tales are often shocking and the reader can find there erotic aspects, sexual violent and death. The emphasis is laid on language as well. There are many metaphors, alliterations and visual imagination. Angela Carter was strongly influenced by English medieval and Gothic narrative traditions. She aligned herself with magic realism and post-colonial writers.

Happy Prince and A House of Pomegranates are two collections of fairy tales by Oscar Wilde, whose work was influenced by brothers Grimm and H. Ch. Andersen. The most typical features of these fairy tales are the presence of a

moral lesson, aesthetic questions and unhappy ending. As for the moral qualities, they are very often represented by a little bird, which is able to sacrifice itself for love. This sacrificing refers to Jesus Christ, whom Wilde admired. The concept of beauty is omnipresent and the main protagonists usually overestimate everything what is beautiful, but later they realized that there are more important things in their lives. The last common feature is a pessimistic view of the world. In fact, almost each fairy tale ends tragically.

Stardust is a fantasy novel by Neil Gaiman, which tells a story about a young man Tristran, who is going to find a falling star. In 2007, the film version of the same name was created, however, there are several changes in comparison with the book. It is very interesting that these changes were made in order to approach to the traditional fairy tale as much as possible. For instance, the characters are more polarized, the triumph of good over evil is stressed and the ending is extremely happy. Furthermore, the screenplay corresponds more or less with the functions, which were described by Vladimir Propp in *Morphology of the Folktale*.

His Dark Materials is a trilogy by Philip Pullman, which is based on the existence of parallel worlds. Even the story itself begins in another world, which reminds England in the late 19th century. The main difference is in a fact that all people have their own daemons – an animal, which represents a human individual's soul. The daemon and a man are strongly connected, both physically and mentally. If a man dies, his daemon fades away and vice versa. The whole trilogy has one central character. It is a young girl Lyra, who is an orphan living in prestigious university. At first, she saves the kidnapped children in the North and then she enters into another world and experiences different adventures.

Harry Potter is a series of seven novels by J. K. Rowling, which has been phenomenally successful. The story is about a wizard, Harry Potter, and his friends who study at Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry. Harry is determined to fight against the most powerful wizard, Lord Voldemort, who killed his parents. It is worth to mention that each episode presented one year of Harry's life and so the original audience of child readers matured with the main

characters. As a consequence, the last episode *Harry Potter and the Deathly Hallows* is largely for adults.

In the literary fairy tales, there is certain repeating symbols or motifs, but their function and role in each tale is different. The attention is paid to the following ones: the mirror, the roses, the alternative worlds and the appearance of magic.

The mirror is considered a symbol of recognition, truth and clarity. In Japan, it is even part of the Imperial Regalia of Japan and symbolizes wisdom and purity of the soul. In medieval times, it also represented vanity and lust. As a symbol of self-recognition with fatal consequences the mirror appeared in *The Birthday of the Infanta* by Oscar Wilde. When the little dwarf sees for the first time his own reflection in the mirror, he cannot bear his ugliness and dies. Another function of the mirror is in *Alice's Adventures in Wonderland* because it serves there as the door into the magic world. In *Bloody Chamber* by Angela Carter the mirrors symbolizes vanity and sexual desires. The magic function can be found in *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, where the mirror of Erised shows the deepest desires of a man.

Due to their beauty, the roses appear in fairy tales very often. They are symbols of love and affection, as well as the wounds of Jesus, the rebirth or the silence. In *Through the Looking-Glass*, Alice meets with the roses, which are very talkative. If we take into the consideration the fact that Alice is in a world where everything is in contraposition, then the symbol of silence correspond with that. The rose as a typical symbol of love and Jesus's sacrifice is in *The Nightingale and the Rose* by Oscar Wilde. The nightingale is willing to sacrifice himself in order to help a student who needs a red rose. The roses are also very frequent in the tales of Angela Carter. For example, in *The Courtship of Mr Lyon*, the rose serves as a fatal gift. In *The Snow Child*, it just indicates the bloodshed and in *The Lady of the House of Love* it symbolizes the rebirth.

The existence of alternative worlds is very common, mainly in fantasy stories. These worlds usually have their own regularities and they are inhabited

by different creatures. In most cases, the animals, flowers or things are able to speak and sometimes act as people. It is the unwritten rule that the story always begins in our world and then the main character discovers the second world. The exception is a trilogy *His Dark Materials* because all parts take place in the unknown worlds. Generally, if somebody wants to enter into this world, he must go through the special portal: Alice falls down a rabbit hole, Harry Potter goes through the wall at the railway station and the children comes to Narnia by the old wardrobe. It is quite weird that the main protagonists never miss their home and do not think about coming back.

The use of magic in literary fairy tales is extremely frequent. In comparison with traditional fairy tales, the main protagonists themselves are gifted with the magical abilities and sometimes they can even fly. The most famous work dealing with magic is *The Golden Bough* by J. G. Frazer. He was focused on magical thinking, rites, myths and traditions of different tribes or nations. Frazer also established two types of magic: contact and imitative. The imitative magic is relying on similarity. The best example of this kind of magic is the Voodoo dolls, which are based on belief that somebody can destroy the enemy due to his visual representation – usually in a form of small figure. The imitative magic serves to the good things as well. It can facilitate delivery during childbirth or it can be helpful with the animal hunting. The contact magic is based on the idea that two things, which were once connected, have the ability to affect each other and it is no matter how long the distance between them is.

In literary fairy tales, it is possible to find these kinds of magic. A typical example of the contact magic is in *Harry Potter*. Harry has a lightning-shaped scar on his forehead, which he suffered in a fight with Lord Voldemort. Every time, when Lord Voldemort is approaching to Harry, the scar causes insufferable pain. The example of imitative magic can be found in the film version of *Stardust*. In the final scene, Tristran is fighting with the cruel witch, who has a small black figure. Through this figure, she manipulates with Tristran and kills his uncle.

There are a few literary fairy tales, where the reader can see separation of shadow from the body, which is very unusual. In some tribes, a person's soul is

conceived as the shadow or the reflection. As a consequence, the shadow must not be trampled, struck or stabbed otherwise a man would feel injury on his body. If it is detached from him completely, he will die. In *The Fisherman and his soul*, the fisherman falls in love with a sea-maid. If he wants to live with her, he must send his soul away. All he has to do is to cut away his shadow. Unfortunately, the fisherman dies in the end. In *Peter Pan*, there is also a scene with the shadow. In this case, the separation is not voluntary. When Peter Pan is flying out of the room, a dog captures Peter's shadow. Then Peter has to sew in.

6 Závěr

Záměrem této diplomové práce bylo poskytnutí základní představy o pohádkové tvorbě ve Velké Británii. Abychom mohli pohádkám lépe porozumět, je dobré znát jejich definici. Ukázalo se však, že ne vždy lze jednoznačně určit, zda se o pohádku jedná. Důvodem je možné prolínání pohádkových prvků do jiných žánrů. Dále jsem se zabývala tím, jak pohádky vznikly a jaký byl jejich původ. Klíčovou roli zde nejspíš hrála dávná víra v oživenou přírodu, v duše zemřelých předků a v kouzelnou moc slova. Tyto motivy jsou na celém světě podobné a folkloristé se doposud neshodli, kde tyto pramotivy vznikly.

V další kratších kapitolách jsem se zaměřila na tzv. autorskou pohádku a na to, čím se od té lidové obvykle odlišuje. Rozvoj autorské pohádky započal v období romantismu a zjednodušeně ji lze chápat jako umělý příběh s pohádkovými rysy. Autorská pohádka však oproti lidové změnila svou tvárnost i sémantickou strukturu a zdůraznila rysy asociativnosti a symboličnosti. Ve 20. století se z ní začal vytrácet moralistický aspekt a autoři spíše zdůrazňovali význam fantazie. Mezi autorskou a lidovou pohádkou je mnoho rozdílů. Mezi ty významnější patří povaha hlavního hrdiny, odlišné vnímání času a prostoru nebo také možnost více interpretací.

Pohádky jsou velmi důležité pro dětskou psychiku, protože pomáhají vnést do života dítěte smysl a řád, podněcují rozvoj charakteru, citu i jazyka. Na škodu nejsou ani hrůzné motivy, které slouží jako kontrast k motivům dobra. Aby pohádka upoutala pozornost, měla by v dítěti vzbudit zvědavost, podnítit představivost a souznít s jeho pocity. Podle B. Bettelheima pohádka také pomáhá překonat psychologické problémy růstu, pokud o ní dítě přemýšlí a sní, protože tím dochází k převedení nevědomého obsahu do vědomých fantazií.

Předpokládá se, že adresátem pohádky jsou zásadně malé děti. J. R. R. Tolkien však toto tvrzení vyvrátil s tím, že pokud pohádka stojí za přečtení, měla být určena pro dospělé a děti by si měly samy najít pohádku, které by

porozuměly. Dodal také, že je lepší, pokud děti čtou knihy, které jsou lehce nad jejich schopnosti, protože se tím podporuje jejich růst.

Další kapitolou, kterou jsem se zabývala, byla britská lidová pohádka. Nejvýznamnějším sběratelem byl historik a folklorista, Joseph Jacobs, který vydal několik pohádkových sbírek. Pohádky získával různě – některé měl od anglických imigrantů žijících v Americe, jiné si pamatoval z dětství v Austrálii a další slyšel z vyprávění cikánů. Jacobsovým přáním bylo, aby jeho pohádky připomínaly vyprávění staré dobré chůvy.

V britských lidových pohádkách je možné najít nejrůznější témata, jako je lidská hloupost nebo šťastná náhoda. Asi nejvíce specifickým tématem je však důležitost matčina požehnání. Existuje mnoho britských pohádek, které začínají tím, že hlavní hrdina opouští domov a matka se ptá, zda si na cestu vezme jen polovinu koláče a k tomu její požehnání, nebo raději celý koláč bez požehnání. Platí, že kdo zvolí matčino požehnání, tomu se bude dařit a nalezne své štěstí.

V mnoha pohádkách se často objevují postavy, které se zjevují jen proto, aby hrdinovi pomohli. Tuto teorii podrobněji rozpracoval Carl Gustav Jung, který tvrdil, že potřebnou pomoc poskytuje postava v podobě moudrého starce. Ačkoliv se tento stařec neobjevuje v britských lidových pohádkách příliš často, přesto je možné ho v několika pohádkách nalézt. Příkladem můžou být pohádky, které se nachází ve sbírkách pohádek J. Jacobse: *Honza a kouzelná fazole*, nebo *Vypravěč v úzkých*.

Nejobsáhlejší část této diplomové práce je tvořena přehledem vybraných autorských pohádek, na kterých jsem se snažila ukázat to, co je pro tyto jednotlivé pohádky charakteristické. Konkrétně se jedná o tyto: *Alenka v kraji divů*, *Petr Pan*, *Šťastný princ a jiné pohádky*, *Krvavá komnata a jiné povídky*, *Letopisy Narnie*, *Hvězdný prach*, trilogie *Jeho šerá hmota* a *Harry Potter*.

Nejvíce jsem se věnovala *Hvězdnému prachu*, jehož autorem je Neil Gaiman. Provedla jsem zde také srovnání knižní a filmové verze. Důvodem byl fakt, že filmová verze byla upravena přesně v místech, ve kterých se kniha odchylovala od klasického pojetí pohádky. Zároveň jsem se toto filmové zpracování pokusila aplikovat na body, které stanovil Vladimír Propp v *Morfologii pohádky*, abych dokázala, že skutečně více odpovídá tradiční pohádce.

V poslední části práce jsem se zabývala určitými narativními prvky, které se v autorských pohádkách často vyskytovaly, ale jejich úloha byla vždy odlišná. Mezi ty konkrétnější jsem zařadila roli zrcadla nebo růží. Dále jsem zkoumala všeobecnější prvky, jako je výskyt alternativních světů, které se začaly objevovat v autorských pohádkách po druhé světové válce. Předposlední kapitolu jsem věnovala používání magie. Podle teorie J. G. Frazera jsem ji rozdělila na dva druhy – kontaktní a imitativní a ke každé jsem uvedla konkrétní příklady autorských pohádek, ve kterých se vyskytla. Posledním bodem této práce je spíše neobvyklý narativní prvek, a tím je oddělení duše a těla.

7 Anotace

Autor: Miluše Hauerlandová

Název práce: Pohádka v britské literární tradici

Vedoucí práce: PhDr. Libor Práger, Ph.D.

Katedra: Katedra anglistiky a amerikanistiky

Počet znaků: 133 365

Počet příloh: 0

Počet titulů: 45

Rok obhajoby: 2012

Cílem této diplomové práce je poukázat na specifickou roli pohádky v rámci britské literární tradice a na konkrétních příkladech doložit, čím se tyto pohádky vyznačují a co je pro ně charakteristické. Důraz je kladen na rozdílnost tradiční a autorské pohádky. Součástí práce je také pohled na pohádky z psychologického hlediska a zkoumání, zda mohou mít pohádky na psychiku dítěte vliv. Pozornost je věnována také několika narativním prvkům, které se v autorských pohádkách často objevují, ale jejich funkce je odlišná.

8 Bibliografie

Andersen, Hans Christian. *Pohádky*. Přel. Gustav Pallas. Praha: Albatros, 1981.

Apuleius, Lucius. *Proměny čili zlatý osel*. Přel. Ferdinand Stiebitz. Praha: Družstvo Dílo, 1948.

Barrie, James Matthew. *Petr Pan a Wendy*. Přel. Lenka Landová. Praha: Kentaur a. s. Polygrafia, 1991.

Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2002.

Bettelheim, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*, přel. Lucie Lucká. Praha: Lidové noviny, 2000.

BYATT, A. S. "Harry Potter and the Childish Adult." *The New York Times*. 7 July 2003: 2. *The New York Times*. 5 December 2012
<<http://www.nytimes.com/2003/07/07/opinion/harry-potter-and-the-childish-adult.html?scp=1&sq=byatt+harry+potter&st=nyt>>

Campbell, J. F. *Popular Tales of the West Highlands, Volumes 1 and 2*. Edinburgh: Birlinn, Ltd., 1994.

Carpenter, Humphrey and Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

Carroll, Lewis. *Alenka v kraji divů a za zrcadlem*. Přel. Aloys Skoumal, Hana Skoumalová. Praha: Československý spisovatel, 2010.

Carter, Angela. *Krvavá komnata a jiné povídky*. Přel. Dana Hábová. Praha: Argo, 1997.

Carter, Angela. *Kytice dívčích pohádek*. Přel. Pavel Šrut. Praha: Svoboda-Libertas, 1993.

Čeňková, Jana. *Vývoj literatury pro mládež a její žánrové struktury: adaptace mýtů, pohádek a pověstí, autorská pohádka, poezie, próza a komiks pro děti a mládež*. Praha: Portál, 2006.

Černoušek, Michal. *Děti a svět pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha: Albatros, 1990.

Červenka, Jan, ed. *O Pohádkách*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1960.

- Franz, Marie-Louise Von. *Psychologický výklad pohádek: Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha: Portál, 1998.
- Frazer, James George. *Zlatá ratolest: Magie, mýty, náboženství*. Přel. E. Herold a V. Heroldová-Šťovičková. Praha: Mladá fronta, 1994.
- Gaiman, Neil. *Hvězdný prach*. Přel. Ladislava Vojtková. Frenštát pod Radhoštěm: Polaris, 1999.
- Grimm, Jacob a Wilhelm Grimm. *Pohádky bratří Grimmů*. Přel. K. Hermann, H. Nováková a K. Pavlíková. Praha: Aventinum, 2000.
- Jacobs, Joseph. *English Fairy Tales*. London: Puffin, 1994.
- Jacobs, Joseph. *Keltské pověsti a pohádky: Britské ostrovy a Irsko, díl první*. Přel. Martin Pokorný. Brno: Zvláštní vydání, 1996.
- Jacobs, Joseph. *Keltské pověsti a pohádky: Britské ostrovy a Irsko, díl druhý*. Přel. Martin Pokorný. Brno: Zvláštní vydání, 1996.
- Jung, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Přel. Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- Kudělka, Viktor. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1983.
- Lewis, Clive Staples. *Čarodějův synovec*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2005.
- Lewis, Clive Staples. *Kůň a jeho chlapec*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2006.
- Lewis, Clive Staples. *Lev, čarodějnice a skříň*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2005.
- Lewis, Clive Staples. *Plavba jitřního poutníka*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2006.
- Lewis, Clive Staples. *Poslední bitva*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2006.
- Lewis, Clive Staples. *Princ Kaspian*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2005.
- Lewis, Clive Staples. *Stříbrná židle*. Přel. Veronika Volhejnová. Havlíčkův Brod: Fragment, 2006.

- Lužík, Rudolf. *Pohádka a dětská duše: několik poznámek k problematice lidové pohádky*. Praha: Václav Petr, 1944.
- Milne, Alan Alexander. *Medvídek Pú*. Přel. Hana Skoumalová. Praha: Albatros, 2008.
- Nezkusil, Vladimír a Otakar Chaloupka. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury I*. Praha: Albatros, 1973.
- Nezkusil, Vladimír a Otakar Chaloupka. *Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury III*. Praha: Albatros, 1979.
- Perrault, Charles. *Pohádky matky husy*. Praha: Albatros, 1989.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Přel. Miroslav Červenka. Jinočany: H, 1999.
- Pullman, Philip. *Dokonalý nůž*. Přel. Pavel Aganov. Praha: Classic, 2003.
- Pullman, Philip. *Jantarové kukátko*. Přel. D. Křestánová. Praha: Argo, 2007.
- Pullman, Philip. *Světla severu*. Přel. Jiří Dolanský. Praha: Classic, 2002.
- Rowling, J. *Harry Potter a kámen mudrců*. Přel. Vladimír Medek. Praha: Albatros, 2008.
- Rowling, J. *Harry Potter a relikvie smrti*. Přel. Vladimír Medek. Praha: Albatros, 2008.
- Sirovátka, Oldřich a Milan Leščák. *Folklór a folkloristika*. Bratislava: Smena, 1982.
- Šmahelová, Hana. *Návraty a proměny: Lit. adaptace lid. pohádek*. Praha, 1989.
- Tolkien, J. *Netvoři a kritické a jiné eseje*. Přel. Jan Čermák. Praha: Argo, 2006.
- Wilde, Oscar. *Šťastný princ a jiné pohádky*. Přel. J. Novák. Praha: Sloart, 1997.
- Zipser, Jack, ed. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. New York: Oxford UP, 2000.
- Stardust*, dir. Matthew Vaughn. Perf. Charlie Cox, Claire Danes, and Michelle Pfeiffer. Paramount Pictures, 2007. Film.

