

JIŘÍ MUNZAR

K POHÁDKOVÝM LÁTKÁM V MODERNÍM DRAMATU

Od druhé poloviny 18. století se počíná objevovat scénický útvar označovaný střídavě jako *scénická pohádka*, *pohádková hra* nebo *dramatická pohádka*. Je však možno se setkat, v různých obdobích a v různém kontextu, i s označeními jinými: *kouzelná hra*, *jevištní báchorka*, *romantická kouzelná fraška* apod.¹ Terminologie není ustálena ani v jiných jazycích; tak např. v němčině se setkáme s termíny *Bühnenmärchen*, *Märchendrama*, *Märchenspiel* a *szenisches Märchen*, které se používají víceméně nediferencovaně. Tato terminologická nejednotnost je do značné míry odrazem skutečnosti, že není zcela jasno, má-li být scénická pohádka (přikloňme se k tomuto označení) pokládána za samostatný žánr. Přitom se zdá, že není důvodu, proč scénickou pohádku za samostatný žánr nepokládat, pokládáme-li za něj např. historickou hru.

Jindy se naopak stává, že scénická pohádka bývá uznávána pouze za součást literatury pro mládež. Tak to činí např. populární dramatik NDR Peter Hacks, sám autor scénických pohádek, který soudí: „Pod označením pohádkové drama rozumíme, zde i v dalších výkladech, výlučně něco, co patří do literatury pro děti.“²

Zamysleme se nad tímto ne zcela kanonizovaným žánrem. Vycházet budeme především z materiálu literatury německy psané, v níž se scénická pohádka asi nejvíce rozvinula.

Zlatý věk německé pohádky, lidové i umělé, nastal (po velkém pústu od fantastických a pohádkových látek v době osvícenské) v období romantismu, okolo roku 1800, a trval po celou první polovinu 19. století. V těchto desetiletích také došlo k dosud asi největšímu rozkvětu pohádky scénické. Tento žánr neměl v německy psaném dramatu až na výjimky (tradice vídeňského divadla) tak dlouhou tradici (mj. i díky ostřejším zásahům osvícenců) jako třeba v Anglii, kde pohádkové látky nebyly nikdy zcela vytlačeny z jeviště. I v Německu

¹ Viz např. *Dějiny českého divadla II*. Praha 1969, s. 210n.

² Hacks, P.: *Was ist ein Drama, was ist ein Kind?* In: Hacks, P.: *Essais*. Leipzig 1984, s. 58.

³ Schmidt, L.: *Zur Geschichte der Märchenoper*. Rostock 1895.

se však v 18. století ojedinele na scéně pohádkové prvky objevily (např. v Klingerově hře *Der Derwisch*, 1780); značný význam měly pohádkové zápletky v singšpílech a v operních libretech (tato tendence vrcholí r. 1791 v *Kouzelné flétně*). Šlo však o jevy vcelku okrajové, a tak německá scénická pohádka, vynořující se jako nový žánr okolo r. 1800, navazuje na cizí vzory, především na Gozziho a Shakespeara. Poněkud jiná situace byla ovšem na jihu Německa a v Rakousku, kde nebyla provedena (či nebyla provedena důsledně) reforma Gottschedova z počátku 18. století a kde zůstala zachována kontinuita barokního divadla.⁴

Řadu významných pohádkových dramát začíná koncem 18. století Ludwig Tieck sérií her na náměty převážně z Perraulta (*Der gestiefelte Kater*, 1797; *Die sieben Weiber des Blaubart*, 1797; *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack*, 1799; *Die verkehrte Welt*, 1800; *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchen*, 1800; *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*, 1800). Tieck znal Gozziho a v mnohém jím byl inspirován, v mnohém se však od něho vzdálil či jeho podněty radikálněji rozvedl. Uvolňuje stavbu hry, posiluje prvky komické a satirické na úkor vážnějších (u Gozziho jde zhusta o tragikomedie); společensko-kritické momenty, zejména kritika měšťáků a jejich vkusu, vystupují více do popředí. Se starými látkami se zachází neuctivě a nepietně, ruší se scénická iluze, a to vše se děje s pravou autorskou suverenitou romantické ironie.⁵

Tieck však nebyl jediný, kdo se Gozzim inspiroval. Jeho působení je patrné u řady autorů. O Gozziho popularitě svědčí už to, že jeho příběh o princezně Turandot roku 1802 přepracoval a upravil sám F. Schiller (*Turandot*). Schiller se však snaží o logičtější motivaci (*Turandot* je zušlechtěna tím, že její kruté jednání má příčinu — odmítá zotročování ženy; nakonec ji však přemůže láska) a pohádkové rysy u něho ustupují poněkud do pozadí. (Tato látka patří i ve 20. století k nejoblíbenějším — viz zpracování B. Brechta a W. Hildesheimer.) Ke Gozzimu se rovněž poměrně těsně přimyká dramatický fragment E. T. A. Hoffmanna *Prinzessin Blandina* (1815), Brentanův singšpíl *Die lustigen Musikanten* (1803) i další hry.

Spíše groteskní rysy vystupují do popředí v pohádkové satirické komedii Chr. D. Grabbeho *Scherz, Satire und tiefere Bedeutung* (1822), kterou po letech tolik cenil Jarry. R. 1836 píše G. Büchner svou jedinou komedii, pohádkovou hru *Leonce und Lena*. Hra navazuje na Shakespeara a na typ romantických komedií záměn a převleků (Brentano, Eichendorff), některé postavy pak na obvyklé typy pohádkové divadelní tradice (král Petr — *Pantalone*). Hry Grabbeho a Büchnerova bývají někdy řaděny k předchůdcům moderního absurdního dramatu, rozhodně ne naprávem.⁶

⁴ Kromě monografií o jednotlivých autorech jediným dílem věnovaným německé scénické pohádce je práce M. Koberové *Das deutsche Märchendrama*. Frankfurt n. M. 1925. Z děl u nás dostupných upozorňují na knihu N. Berkovského *Německá romantika* (Praha 1976), v níž je značná pozornost věnována i Tieckově dramatické tvorbě.

⁵ A. Marelliová v práci *L. Tiecks frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier* (Köln 1968) vztah Tiecka ke Gozzimu charakterizuje takto: „Úhrnem lze říci, že se zde rýsuje vývoj, který je bez působení Benátčanova sotva myslitelný, na druhé straně však přesahuje bezprostřední sféru fiabe směrem do oblastí romantického.“ (S. 216).

⁶ Völker, K.: *Fenomen groteskna v novějším německém dramatu*. In: *Smysl nebo nesmysl?* Praha 1966.

Zvláštní typ pohádkové hry tvoří knižní pohádkové drama. Z jeho reprezentantů uveďme Tieckovu sestru Sophie Bernhardiovou, autorku dnes už zapomenutých souborů krátkých poetických scének (*Wunderbilder und Träume in elf Märchen*, 1802; *Dramatische Phantasien*, 1803), z nichž jedna (*Die Quelle der Liebe*) mohla být jedním z insipračních zdrojů pro zmíněnou Büchnerovu komedii, a E. Mörka, který r. 1832 napsal pohádkovou fantazii *Der letzte König von Orplid*, estétskou hru na rozhraní pohádky a mýtu, později zařazenou do románu *Maler Nolten*.

Samostatnou kapitolou ovšem je tzv. vídeňské lidové divadlo, jehož principy jsou i u nás dostatečně známy, a to především díky dramaturgii Tylově. Z barokního divadla přejímá všudypřítomný svět duchů (tzv. *Zauberstücke*) — pohádkové bytosti zasahují do života člověka a většinou jej vedou k polepšení, přispívají k vítězství dobra a k napravení zlého či příliš jednostranně zaměřeného hrdiny (tzv. *Besserungsstücke*). Časté jsou i satiry a parodie v pohádkovém rouchu. Vídeňské lidové divadlo vrcholí v dvacátých a třicátých letech komediemi Ferdinanda Raimunda, v jehož celém díle hrají pohádkové látky významnou úlohu (*Der Diamant des Geisterkönigs*, 1824; *Das Mädchen aus der Feenwelt*, 1826; *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828). J. N. Nestroy, u něhož se v jeho počátcích také ještě objevují pohádkové látky (*Der konfuse Zauberer*, 1832; *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, 1833), však se brzy vydává jiným směrem. Na některé podněty vídeňského lidového divadla reagoval ve svých pohádkových hrách i nejslavnější rakouský dramatik 19. století Franz Grillparzer (především ve hře *Der Traum ein Leben*, 1834).

Posledním významným článkem v této řadě je velký dramatik idejí Friedrich Hebbel se svými pohádkovými hrami *Der Diamant* (1847) a *Der Rubin* (1851), které tvoří v jeho dramatickém díle, pro něž je charakteristická jeho představa pantragismu, jakousi výjimku — leč jen zdánlivě. Hebbel vnáší i do pohádkových her hlubší tóny; zejména v nich hrají velkou úlohu symboly. Realistovi Hebbelovi se však vždy úspěšně nedaří spojení pohádkového světa se světem reálným.

Podobným způsobem jako v Německu probíhal vývoj zejména v těch zemích, které byly německou kulturou bezprostředně ovlivňovány: např. v Dánsku, kde se v pohádkových hrách dostávají více do popředí národní lidové tradice (*Oehlschläger*, *Heiberg*, *Andersen*), a u nás. V české literatuře představují první vlnu pohádkových látek singšpíly okolo r. 1800; druhá vlna se pak objevuje v době předbřežnové, kdy vznikají díla odpovídající většinou tradicím vídeňského lidového divadla (*Klicpera*, *Tyl*). V některých jiných zemích došlo k odlišnému vývoji: v Anglii se např. z některých prvků *commedie dell'arte* vyvinuly slavné vánoční pohádkové pantomimy, které inspirovaly i J. M. Barrieho ke hře *Peter Pan* (1904). V dalších zemích pak se scénická pohádka dostane ke slovu až v době novoromantismu, jak o tom bude ještě řeč dále.

Avšak už z pouhého výčtu různých typů pohádkových her a řady titulů z německé jazykové oblasti je patrné, že jde o značně nesourodý soubor her. Tento soubor však není o nic nesourodější, než je tomu třeba u umělé pohádky prozaické. Najdeme zde vedle sebe estétské hříčky a grotesky, satiry a parodie, knižní dramata a lokální frašky, verš i prózu. Co tedy vytváří hlavní charakteristiky tohoto žánru? Scénická pohádka je úzký žánr, historicky krát-

kodobě vymezený, navíc pěstovaný zejména v romantismu, kdy hranice mezi žánry nebyly respektovány a žánry byly záměrně směřovány. (Svémi kořeny pak scénická pohádka sahá až k divadlu baroknímu, jehož působení je zřetelné i u Gozziho; Gozziho konzervatismus se projevil zřetelně ve známém sporu s Goldonim, v němž scénické pohádky, populární u publika, byly jakýmsi trumfem.) Scénická pohádka patří, podobně jako třeba historické drama, k žánrům tematickým, objevují se však u něho i některá specifika kompoziční, mající platnost pro většinu děl ke scénické pohádce řaděných.

Hlavní charakteristikou tohoto žánru jsou tzv. pohádkové látky, které lze ovšem někdy těžko odlišit od mýtů, legend nebo jiných fantastických látek. Někdy k posunu do roviny pohádkové postačí jen náznak: může to být pohádkové prostředí či pohádková atmosféra (princ, princezna, šašek), či některé pohádky připomínající motivy a postavy či rekvizity (duchové, víly, zámek). Ovšem např. přítomnost třeba draka ještě neznamená, že jde o pohádku, jak o tom svědčí Prsten Nibelungův. Je jasné, že vždy nelze jednoznačně rozhodnout, co do této kategorie zahrnout a co ne, to však platí i o jiných žánrech.

Podle toho, jak je pohádková látka traktována či jak se k ní autor staví, je možno rozlišit, i s přihlédnutím k pozdějšímu vývoji, několik základních typů. Pohádkové látky jsou většinou nepřilíhly dramatické a jejich nedramatičnost bývá kompenzována či nahrazována jejich ironizováním či parodováním (např. Tieck). Časté jsou momenty satiry a společenské kritiky (Büchner, Grabbe). Pověštinou jde o komedie s volnou, spíše epickou stavbou, pro vznik tragédií tyto látky neposkytují dost možností. Společné těmto hrám je obvyklé zjednodušené charakterizování postav, což je rys známý z pohádek obecně, který se dostává někdy do rozporu s požadavky dramatu po hlubší psychologické charakteristice (Schillerova Turandot). Vážné zpracování pohádkových látek se vyskytuje spíše u her knižních.

Scénická pohádka je žánr, který se vynořuje v době romantismu souběžně s povšechnou zálibou v pohádkách, a zájem o ni trvá až do doby nástupu realismu, kdy se scénická pohádka jako samostatný útvar ztrácí, nepočítáme-li účelové dramatizace pro děti, a vynořuje se až v období novoromantismu, v letech okolo r. 1900 (G. Hauptmann, L. Fulda, H. von Hofmannsthal, u nás J. Kvapil, J. Zeyer, A. Jirásek)⁷; i v 20. století se však scénická pohádka v určitých vhodných momentech opakovaně objevuje (v německé oblasti jsou to především už připomenutí B. Brecht a W. Hildesheimer, k renesanci scénické pohádky však dochází i v současné době i v NDR, jak dokazují jména J. Knauth, H. Bez, P. Hacks). Střídavě bývají u těchto děl v závislosti na době a okolnostech zdůrazňovány fantazie a symboličnost (Hauptmann, Maeterlinck, Giraudoux), na druhé straně pak komediálnost, většinou spojená s groteskou či satirou (J. Knauth, J. Švarc). Pohádkové prvky mají mnohdy funkci jakéhosi krystalizačního bodu a podle reakcí na něj se tříbí a rozlišují hrdinové (viz Giraudoux: *Ondine*, 1939). Tyto opakované návraty k historicky vzniklému a do značné míry časově vymezenému žánru svědčí o tom, že scénická pohádka jako žánr žije v povědomí literárních tvůrců. A to nás rovněž opravňuje, abychom ji pokládali za samostatný žánr, byť s jistými výhradami.

⁷ Problematice scénické pohádky, zejména působení Hauptmannova Potopeného zvonu, věnuje značnou pozornost K. Eysselet-Klímpély v knize *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české* (Praha 1926).

ZUR PROBLEMATIK DER MÄRCHENSTOFFE IM MODERNEN DRAMA

In der deutschen Romantik kommt es mit der Beliebtheit der Volksmärchen und aus ihnen abgeleiteten Kunstmärchen ebenfalls zu einer Blütezeit des Märchendramas, die zusammen mit einem langen Nachhall der Romantik auch in der Vormärzzeit weiter andauert. Zu den Autoren, die sich dem Märchendrama am meisten widmeten, gehören L. Tieck und F. Raimund, es wurde aber auch von vielen anderen gepflegt (Schiller, Hoffmann, Büchner, Grabbe, Grillparzer, Mörike, Nestroy, Hebbel u. a. m.). Die einzelnen Autoren knüpfen an einige ältere Traditionen an, vor allem an Gozzi (Tieck, Hoffmann) und an das Barocktheater (Raimund).

Es handelt sich um ein thematisches Genre. Das wichtigste Merkmal, das das Märchendrama charakterisiert, sind die Märchenstoffe, manchmal nur einige Märchengestalten oder Märchenrequisiten oder nur eine gewisse Stimmung. Die meisten szenischen Märchen haben eine lockere Struktur, sie sind eher episch als dramatisch; in den meisten Fällen sind es Komödien, die häufig satirisch ausgerichtet sind.

Im Zeitalter des Realismus hat das Märchendrama praktisch aufgehört zu existieren. Die Tatsache, daß in späteren Perioden mehrmals erfolgreiche Versuche unternommen wurden, dieses Genre wiederzubeleben (Hauptmann, Fulda, Hofmannsthal, Maeterlinck, Giraudoux, Hildesheimer, Schwarz u. a. m.) zeugt dafür, daß es sich wirklich um ein selbständiges Genre handelt, das im Bewußtsein der Literaturschaffenden als solches weiterlebt.

