

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Diana Štelová

Hranice archetypu a stereotypu v tzv. červené knihovně
The Boundary between the Archetype and Stereotype in the Love Romance
Stories

vedoucí práce: Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu a že práce nebyla využita při žádném dalším studiu.

V Praze, dne 10. května 2017

Diana Štelová

Klíčová slova:

Mýtus, mytizace, populární literatura, archetyp, stereotyp, emblém, komiks, červená knihovna, kolektivní nevědomí, patos, klišé

Key words:

Myth, mythization, popular literature, archetype, stereotype, emblem, comics, love romance stories (romance novels), collective unconscious, pathos, cliché

Abstrakt:

Cílem této práce je postihnout strukturu a fungování archetypů a stereotypů, příp. emblémů ve zvolených žánrech populární literatury – červené knihovně a komiksu. Vzájemná komparace odhaluje obdobnou mytizační strukturu napříč populárními žánry. Analýza zvolených děl je prováděna především na základě jungiánské psychologie a jejího konceptu nevědomí a archetypového obrazu. Do srovnání jsou zahrnuty původní mýty, lidové pohádky, další popkulturní žánry a některá díla evropské románové tradice. Dalšími užitými nástroji jsou práce sociologické, etnografické, religionistické, feministické literární kritiky aj. Srovnávací analýzou se podařilo prokázat, že díky procesu mytizace lze vysledovat průkaznou návaznost populární literatury na struktury původních mýtů, přičemž jako „médiu“ přenosu slouží kolektivní nevědomí. Žánry populární literatury zrcadlí nejen současný stav společnosti, ale i podstatné struktury lidské psychiky, a z obou těchto důvodů jsou hodny dalšího vědeckého zkoumání. Tato práce jasně demonstruje, že červená knihovna i komiks jsou platnou součástí literárního pole, a vytyčuje jeden z možných směrů, kterým se lze při jejich dalším studování ubírat.

Abstract:

The aim of this thesis is to cover the structure and functioning of archetypes, stereotypes or emblems in selected genres of popular literature – the romance novels and comics. A similar structure of mythization in the popular genres is revealed through mutual comparison. Selected works are analyzed on the basis of Jungian psychology and its concepts of the unconscious and the archetypal image. The original myths, fairy tales, other popular genres and some works of the European fictional tradition are involved in the comparison. Among others, this thesis also draws from approaches included in various works of sociology, ethnography, Religious Studies and feminist literary criticism. The comparative analysis has shown that provable connection between popular literature and the original myth structures can be traced and the collective unconscious serves as a transmission medium. The genres of popular literature are worthy of further research because they reflect not only contemporary social situation but also essential structures of the human psyche. This thesis clearly demonstrates that the romance novels and comics are valid parts of the literary sphere and suggests one of the possible ways suitable for further study of the subject.

Obsah

Úvod.....	5
Souvislost populární literatury s mýtem.....	7
Archetyp a/versus stereotyp	16
Stereotyp.....	17
Archetyp	23
Mytický versus popkulturní hrdina	27
Batman, Superman a spol.	32
Vyvolený hrdina romance – „Ten Pravý“	44
Podoby ženy	56
Anděl v domě a Lilit.....	57
Vyvolená hrdinka romance – „Ta Pravá“	60
Individuace	73
Coniunctio, hieros gamos a koncept androgyna.....	83
Jazykové konvence, klišé a patos	87
Závěr.....	91
Seznam použité literatury	94
Příloha č. 1.....	98
Příloha č. 2.....	99
Příloha č. 3.....	100
Příloha č. 4.....	101
Příloha č. 5.....	102
Příloha č. 6.....	103
Příloha č. 7.....	104
Příloha č. 8.....	105
Příloha č. 9.....	106
Příloha č. 10.....	107

Úvod

Na rozdíl od propletených vláken a komplexní, složité, svébytné struktury tzv. „vysokých“ uměleckých děl mají díla populárních žánrů tuto texturu rozmělněnou, zjednodušenou, redukovanou na několik osvědčených, hladce plynoucích vláken, která nikde nedrhnou, nepůsobí inovátorsky, nezvykle, hrubě, nejsou příliš tenká ani příliš silná, mají ovšem jakési „zdravé jádro“, které funguje i při nesčetných opakováních, a lze po nich proto hladce plout. Běžný způsob konzumace populární literatury sleduje právě tuto linii – pohyb po oněch na povrchu ležících vláknecích, přičemž čtenář nejenže nemusí pátrat po hlubších skrytých významech, jaké přinejmenším tuší u „vážné“ literatury, kde se k nim skrže složitější strukturu také obtížněji – a aktivněji – propracovává, dokonce si jich nemusí být ani vědom, mohou zůstat zcela nepovšimnuta. Hlubší významová vrstva zde však existuje, neskrývá se nikterak hluboko ani s největší pravděpodobností není záměrným výtvořem, implantátem autora. Je zde však přítomná a východiskem naší teorie je teze, že lze prostoupit rovinou povrchových vláken, základních a dobře čitelných výstavbových prvků žánru, a nalézt pod ní významy otištěné z kolektivního nevědomí. Vycházejíce z této úvahy sledujeme a analyzujeme na populárním žánru tzv. červené knihovny neboli romancí (dle anglického termínu *romance*) jak rovinu stereotypů, tak rovinu možných archetypů, které zde koexistují, a postihnout způsob, jakým se kombinují, ne-li přímo kooperují při kreaci daného žánru.

Práce volně navazuje na předchozí, bakalářskou práci, v níž jsme zkoumali schémata a stereotypy české meziválečné červené knihovny na vybraných dílech tehdejší přední autorky daného žánru Maryny Radoměrské. Naším záměrem je poměrně úzké zaměření této předchozí práce šířeji rozvinout a z hlediska komparatistického rozšířit pramennou základnu na nejrozšířenější u nás dostupnou zahraniční produkci, angloamerickou (přičemž výrazně převažuje složka americká). K dílům Radoměrské bude případně přihlédnuto. Rozsáhlost žánru ve smyslu publikované produkce i jistých žánrových variant si nicméně vyžaduje určité bližší zacílení našeho výběru – z toho důvodu se zaměříme především na jakési podžánry a subkategorie, jakými jsou tzv. historická romance či specifická produkce nakladatelství Harlequin. Historickou romancí se míní modifikace žánru dějově zasazená do určité pseudohistorické epochy, nejčastěji Anglie doby regentství, případně pozdější, viktoriánské epochy. (Žánr se nevyhýbá ani jiným historickým zasazením, my se však soustředíme na tuto specifickou podobu subžánru.) Co se týče produkce nakladatelství Harlequin, je specifická sama o sobě. Kanadský koncern se stamilionovým nákladem publikuje romance od roku 1957, do českého prostředí tzv. harlekýnky pronikly masivně až po revoluci roku 1989, přičemž produkci charakterizují maloformátové paperbacky, prodávané často

v supermarketech v těsném sousedství (jiného) spotřebního zboží, a množství edičních řad – namátkou edice *Desire*, *Romance*, *Medical* (z lékařského prostředí), *Blaze* ad. Edice se liší zasazením, množstvím erotiky, lehkou modifikací romantického žánru (kupříkladu edice *Blaze* se profiluje „silnými hrdinkami“ a „neodolatelnými hrdiny“, kteří hrají „game of modern love and lust“, zatímco edice *Romance* nabízí „uplifting escapes featuring real, relatable women and strong, deeply desirable men“). Edice *Kimani* dokonce nabízí afroamerické a multikulturní hrdiny v duchu současné politické korektnosti (která je ale ve své podstatě stále nekorektní, neboť pro etnika „jiná než bílá“ nadále vyčleňuje zvláštní prostor) a Harlequin předkládá také svou vlastní historickou řadu, jejíž anotace dobře vystihuje danou modifikaci i s užitými jazykovými klišé: „You dream of wicked rakes, gorgeous Highlanders, muscled Viking warriors and rugged Wild West cowboys from another era. Harlequin Historical has them all! Emotionally intense stories set across many time periods.“¹ Masovost a konzumnost této produkce výstižně vyjadřuje prodejní heslo nakladatelství „A Romance For Every Mood“, klíč, podle něhož si čtenář vybírá danou ediční řadu obdobně jako zboží ve zmíněném supermarketu;² heslo i anotace však současně evokují podstatnou funkci eskapismu populární literatury, již bude věnována bližší pozornost především z hlediska souvislosti s mýtem. Náš průzkum se zacílí na produkci devadesátých let, která v českém prostředí dosáhla co do kvantity zřejmě svého prozatímního vrcholu.

Pro postihnutí fungování archetypů v populární literatuře nám poslouží komparace s dalšími populárními žánry, a to především s komiksem, zejména s natolik ikonickými díly, jakými jsou Superman, Batman anebo specifický Sandman, které výrazně pracují zejména s hrdinským mýtem. Z uvedených důvodů se v práci kombinuje přístup literárněvědný s přístupem sociologizujícím, dílčí východiska kulturní antropologie či religionistiky s feministickou literární kritikou a zejména pak báze analytické neboli hlubinné psychologie, jež vede ke srovnání nejen s původními mýty, ale též s lidovými pohádkami, s nimiž má populární literatura příbuzné archetypové jádro. Zmíněné přístupy pak přinášejí dílčí srovnání s dalšími popkulturními žánry, např. s televizními soap operami, westernem, detektivkou a také s evropskou románovou tradicí, zastoupenou kupříkladu dílem Charlotty Brontëové (v kontextu feministické kritiky a kořenů žánru *romance*) anebo žánrem gotického románu. Cílem práce je prokázat platnost uvedené teze nejen pro červenou knihovnu, ale prostřednictvím srovnávací analýzy pro celou populární literaturu, přičemž užitý postup by se

¹ Dostupné [online] na adrese: <https://www.harlequin.com/shop/pages/series-romance.html>. Cit. dne 2. 5. 2017.

² Na druhou stranu, jen těžko můžeme spotřební charakter přiřazovat pouze populární literatuře – konkrétně prodej po internetu, kdy si zákazník prohlíží a vybírá jednotlivé zboží třeba právě „podle nálady“, funguje dnes u drtivé většiny vydavatelství a knihkupectví.

měl ukázat jako aplikovatelný na v podstatě jakýkoli populární žánr. Současně se jedná o obhajobu myšlenky, že populární literatura není *jen* plytkou a povrchní zábavou (jakkoli je jí *také*), nýbrž tak jako prakticky každé člověkem vytvořené dílo – z pohledu jungovské psychologie – je nositelem archetypálních obrazů a významů, uložených v lidském nevědomí.

Souvislost populární literatury s mýtem

Populární literatuře potažmo populární kultuře v nejšířším slova smyslu je, jak napovídá již terminologie užitá v úvodu, kritiky vytýkáno ledacos. Většina oněch výtek je bezesporu platná – banalizace užitých schémat, vykonávání konzervační funkce, vytváření plochých typů, zjednodušující univerzálnost, podbízivost a laciné efekty etc. Současně se však nedá přehlížet, že popkultura „produkuje efekty právě tehdy, kdy se konzumenti *chtějí* těšit efekty“ (Eco 1995: 80; kurzíva dš). Oním středním konzumentem (řečeno terminologií Umberta Eca, který vychází z tříčlenného dělení kultury na vysokou, střední a nízkou, přičemž jak upozorňuje Janáček, obecně se více prosazuje model dichotomický, tj. kultura elitní versus populární; Janáček 2004: 53) je totiž každý z nás „v okamžiku, kdy jím jsme“, tedy ve chvíli, kdy po knize nebo filmu chceme, aby v nás stimulovaly několik základních efektů (Eco 1995: 96). Rozdíl mezi populární a elitní kulturou a současně klíč k přístupu k nim spočívá tudíž ve způsobu užívání těchto produktů, do něhož každý z nás pokaždé znovu vstupuje, nikoli v rozdílu společenských tříd či intelektuální úrovně (tamtéž: 64). Ono „high“ nemusí být nutně vkusem elity a naopak, jak upozorňuje Eco i další teoretici.

Kevin Lause a Jack Nachbar rozvíjejí toto téma v úvodu ke kompendiu *Popular Culture: An Introductory Text* – elitní kultura nepřísluší pouze bohatým a vzdělaným, ale je přístupná každému, kdo je ochotný se zabývat daným tématem do hloubky a získat potřebnou znalost pro porozumění, typickým příkladem takového tématu může být Shakespeare (1992: 16). Tito autoři také zastávají názor, že mezi jednotlivými typy kultury (krom elitní a populární vyčleňují ještě lidovou) panuje vzájemná propustnost a že každý člen společnosti zakouší všechny typy (tamtéž). Skutečný rozdíl mezi kulturními typy spočívá ve způsobu užívání jednotlivými členy společnosti.

Populární kultura, potažmo literatura by tedy neměla být a priori ztotožňována s konotacemi, které se v lidském myšlení pojí s běžně užívaným přívlastkem „nízká“. Neboť jakkoli je pravda, že produkty populární kultury mohou být svojí podstatou „jednoduché“ ve smyslu imitativní, předvídatelné a známé, *významy, které nesou*, bývají vcelku komplexní (tamtéž: 32; kurzíva dš). Populární kultura, jak tvrdí Lause a Nachbar, odráží a tvaruje kulturní *mindset* (myšlení, názory, způsob uvažování) v delikátním tanci, který je často

nesnadné jasně definovat (tamtéž). Své významy a poselství spřádá do komplikovaných sítí stvořených k oslovení co nejširšího publika a vzhledem k tomu, že tyto kulturní *mindsets* jsou „mysterious masses of truth and fiction, tradition and fad, past and present,“ není důvod předpokládat, že populární kultura, jež je odráží, bude o něco méně mysteriózní či komplexní (tamtéž). Formuluje se zde myšlenka, že popkultura odráží hodnoty a přesvědčení svého publika a jako taková odráží ducha doby, pověstný zeitgeist (tamtéž: 4). V tomto se autoři shodují s Umbertem Ecem, který produkt populární kultury vnímá jako „projev jednotného kulturního modelu schopného reiterovat, opakovat se v každém svém sebenepatrnějším aspektu“, tedy i například v komiksu se Supermanem, čímž by se potvrdila hypotéza kulturní antropologie umožňující číst takový komiks jako zrcadlení společenské situace (1995: 267).

Podobná teze není zásadní pouze z hlediska opodstatnění, proč studovat popkulturu – studium populární kultury nám neřekne, kým bychom měli být, ale kým jsme v dobrém i ve zlém, obdobně jako zrcadlo v zábavním domě, které odráží náš obraz, zároveň ho však také tvaruje a přeměňuje (Lause, Nachbar 1992: 35). Současně pro nás tato teze představuje vstupní bránu do pole souvislostí popkultury s mýtem, kterou se nyní pokusíme rámcově postihnout.

Jakožto hlavní funkce populární literatury a kultury bývá zdůrazňována funkce eskapismu, tedy úniku před realitou do imaginárního světa. John Cawelti (1976) označuje právě tento rys za příčinu znehodnocování populární literatury, upozorňuje však na to, že bychom ony eskapistní charakteristiky měli spíše vnímat jako aspekty uměleckého typu se svými vlastními účely a odůvodněními (1976: 13). Ostatně, naše schopnost konstruovat alternativní světy, v nichž se můžeme na okamžik ztratit, tvrdí Cawelti, je dozajista centrálním lidským rysem a zdá se být hodnotná (tamtéž). Umění úniku, „the artistry of escape“, sestává především z důrazu na intenzivní a okamžité druhy vzrušení a uspokojení. Z toho důvodu populární literatura, jak se o ní také tradičně tvrdí, tolik zdůrazňuje akci a děj zejména násilného a vzrušujícího typu, tedy akce zahrnující nebezpečí, sex nebo obojí (tamtéž: 14). To se týká akčních populárních žánrů, jak dobře uvidíme zejména na superhrdinském komiksu, neplatí to však nutně pro všechny žánry. Pro červenou knihovnu není charakteristická ani tak epická akčnost, jakou má na mysli Karel Čapek ve své slavné eseji o románu pro služky,³ jako spíš vypjatá emotivnost,⁴ která vytváří dojem neustálého

³ Poslední epos aneb román pro služky. In Čapek, Karel: *Marsyas čili na okraj literatury (1919-1931)*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 158-170.

napětí, ačkoliv dějové zvraty jsou pochopitelně součástí i tohoto žánru a to se stejnou funkcí, jakou plní násilná či eroticky vzrušující akce v komiksu. Cílem tohoto úniku je, aby čtenář dočasně zapomněl na svou reálnou existenci a vstoupil do imaginárního světa; z toho důvodu jsou motivy násilí a sexu nejfrekventovanějšími obsahovými prvky populární literatury, neboť mají schopnost vyvolávat silné emocionální odezvy a to z nich činí efektivní prostředky ke generování prožitku úniku (tamtéž: 15).

Cawelti odůvodňuje lidskou potřebu eskapismu dvěma odlišnými, přesto však provázanými psychologickými potřebami: jednak vyhledáváme intenzivní vzrušení, abychom unikli nudě bezpečného a organizovaného života, a současně se snažíme uniknout vědomí těch nejhorších nejistot a nejednoznačností života, jimiž jsou smrt, neúspěch v lásce, neschopnost naplnit své vytyčené cíle či existenciální hrozba v politickém měřítku (Cawelti ve své době, tj. v 70. letech, jmenuje hrozbu atomového holocaustu; tamtéž: 16). Vzniká tím kuriózní paradox specifický pro populární literární díla: přestože během čtení čelíme prakticky neustále nejrůznějším vrcholným vzruchům, náš základní pocit bezpečí a pořádku je zintenzivňován spíše než narušován, neboť zaprvé víme, že se jedná o imaginární zážitek, a zadruhé ono vzrušení a nejistota jsou neustále kontrolovány a limitovány známým světem strukturního vzorce, který Cawelti nazývá *formula* a jenž bude objasněn dále. Prozatím řekněme pouze tolik, že svět formule může být popsán jako archetypální příběhový vzorec ztělesněný obrazy, symboly, tématy a mýty určité kultury (tamtéž: 16); dochází zde tedy ke ztotožnění přinejmenším některých funkcí mýtu s populární literaturou. V daném světě se také vyskytuje jiný druh identifikace s postavou nežli v „mimetické literatuře“⁵: jejím cílem není konfrontovat čtenáře s motivy a prožitky v sobě samém, jež by raději ignoroval, nýbrž vytrhnout ho ze sebe sama stvrzením idealizovaného sebe-obrazu (*self-image*; tamtéž: 18). Z toho důvodu se při kreaci populárních charakterů tolik uplatňují kulturní stereotypy jako např. hrdina překonávající veškeré překážky, milenci nalézající dokonalého partnera etc., kdy jsou protagonisté typicky lepšími či šťastnějšími verzemi nás samých. Tyto stereotypní postavy, tvrdí Cawelti, odrážejí konvenční pohled publika na život a společnost, čímž slouží účelům eskapismu.

Krom úniku od rutiny a problémů denního života však populární literatura také dává řád chaosu existence (Lause, Nachbar 1992: 33). Eco mluví o dávání do pořádku naší

⁴ Na tento rozdíl upozornila Dagmar Mocná in *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996, s. 15.

⁵ Mimetickou literaturou Cawelti míní pomyslný protipól k *formulaic literature*, tedy literaturu zobrazující konstrukci reálného světa, nikoli ideálního, jak to činí právě *formulaic literature*. Respektive mluví o mimetických elementech v literatuře a elementech formule, přičemž v drtivé většině děl dochází k jejich míšení (1976: 13).

narušené rovnováhy, ať už intelektuální, fyzické či psychické (1995: 96, 247). To se podle něho děje prostřednictvím jednoho ze základních rysů současné populární literatury – iterativnosti. Naše současná potřeba opakování známých schémat, stále se opakujících pocitů a psychologických postojů je zde vysvětlena charakterem nynější industriální společnosti, pro kterou je typické střídání parametrů, rozpad tradic, informační zátěž vyžadující přizpůsobování změnám a „rekvalifikaci inteligence“. V takových podmínkách mohou právě redundantní výpravné texty poskytovat jedinou možnost relativního klidu a psychologického odpočinku, kdy přitažlivost knížky nespočívá v neustálých nečekaných zvratech, ale naopak v „úniku z napětí minulost-přítomnost-budoucnost do *okamžiku*, který milujeme, protože se vrací a opakuje“ (tamtéž: 268-274; kurzíva v orig.). Únikový mechanismus nám nabízí určitou regresi do dětských let, potěšení z iterace je základem jak únikové literatury, tak hry, přičemž Eco se odkazuje na jakousi obecně přijatelnou ozdravnou funkci jasných a průhledných únikových mechanismů (tamtéž).

Souvislost s hrou zmiňuje také Cawelti; podle něho je eskapistní funkce populární literatury analogická určitým druhům her, kdy podobně jako některé sportovní hry jsou i *formulaic stories* individuálními verzemi obecného vzorce definovaného sadou pravidel a stejně jako ve hře i zde dochází k dočasnému překonání frustrací a napětí (1976: 19). V možnosti ventilovat určité vědomé či potlačené potřeby se nabízí srovnání s obdobnou funkcí mýtu, jak však upozorňuje Svobodová, „hra souvisí s mýtem pouze vnějškově – jako únik před časem, zatímco mýtus naopak přivádí do bezčasí věčnosti“ (Svobodová 2007: 14).

Opakování je stěžejním rysem mýtu. Je-li vyprávěn mýtus, nejedná se o příběh nový a nečekaný, ale z podstaty věci naopak o příběh dobře známý, který chceme slyšet znovu a účelem tohoto naslouchání je naše *slad'ování* s okolním světem. O *slad'ování* jakožto zásadní funkci mýtu mluví Zdeněk Neubauer ve své přednášce *Mythus* z roku 1991.⁶ Podle něho je cílem původních mýtů (mythů) nikoli svět vykládat, jak se často traduje, ale svět vytvářet. Mýtus je „původní, přirozená, bezprostřední zkušenost světa“ (1991: 39) a jeho vyprávěním se zpřítomňuje skutečnost příběhu. U současného člověka došlo k odcizení, ke ztrátě přirozené narativní sounáležitosti se skutečností, neboť svět je pro racionální mysl jen výskytem objektů. Zároveň však Neubauer tvrdí, že mýtus je dosažitelný i v dnešním světě, v němž nám rovněž zprostředkovává právě onen zdroj přirozené zkušenosti a rozumějící vztah ke světu, v němž žijeme. *Slad'ováním* se tedy myslí soulad duše s vlastní povahou

⁶ Neubauer, Zdeněk: *Mythus*. In *Prostor*, 1991, s. 39-55.

skutečnosti a to se děje právě vyprávěním samotným. Archetypální povaha příběhů odkazuje k vnitřním formám sounáležitosti.

Koncepce sladování souvisí u Neubauera poměrně úzce s orálním původem mýtů – prostřednictvím zvuku a naslouchání vstupuje mýtus do nitra člověka, čímž zprostředkovává soulad se skutečností, harmonii, z níž povstává svět. Ostatně podle Neubauera i řeč povstala z melodie a rytmu, „jimiž se člověk uváděl v soulad se světovým řádem“ (tamtéž: 46). Mytické sladování má tedy výrazně terapeutický charakter, je vhodné, ba nezbytné pro psychologické zdraví člověka, což souzní s Jungovým pojetím archetypu, viz dále. Prostřednictvím tohoto procesu dochází ke katarzi – očistě z rozpoznání své situace a její všelidské či kosmické platnosti. Dosažitelnost sladovací funkce mýtu pro dnešního člověka spatřuje Neubauer v naslouchání liturgickému vyprávění, přičemž konstatuje, že „poslušné naslouchání je nejen projevem slušnosti, ale výrazem příslušnosti ke společenství, které je těmito příběhy založeno“ (tamtéž: 54). Toto konstatování bude mít v obecném smyslu svou platnost pro naši analýzu možné sladovací funkce populární literatury. Ostatně paralela se nabízí již ze srovnání s Ecoovým přístupem, který v iterativnosti populárních příběhů spatřuje prostředek pro nápravu narušené vnitřní rovnováhy. Vyprávění dle Neubauera nejen něco sděluje, ale sdělované zpřítomňuje, a tím proměňuje přítomnost, mění situaci. Příběh umožňuje porozumět příkladem či kontextem vlastnímu životu, jehož smysl a vyústění dosud neznáme, a je o to zajímavější, čím je tato jeho funkce výraznější. Analogický charakter mytických příběhů, které se často vyjadřují v podobenstvích, odráží způsob bytí, neboť skutečnost není něco, co by mohlo být vykládáno, nýbrž je principiálně podobná.

Souvislost populární literatury s mýtem asi nejkompaktněji postihl právě Eco (1995). V masové společnosti v epoše průmyslové civilizace dle něho dochází k obdobnému procesu mytizace jako v primitivních společnostech, přičemž mytizaci obecně vykládá jako podvědomou symbolizaci, identifikaci objektu se souhrnem finalit, projekci tendencí, aspirací a obav, jež se objevují během jedné historické epochy, do obrazu (tamtéž: 239). Zřejmý příklad mytizace přitom spatřuje zejména v komiksových stripech, kde je jasně patrná lidová spoluúčasť na mytologickém repertoáru zcela jasně pocházejícím shora, vyrobeném žurnalistickým průmyslem, který ale přitom zůstává citlivý na nálady svého publika. Masová literatura podle Eca dosahuje účinnosti srovnatelné pouze s účinností velkých mytologických výjevů, sdílených celou jednou pospolitostí (tamtéž: 245). Již jsme zmínili Ecem zdůrazňovanou hypotézu, na níž se shodují i další autoři, že populární literatura může být signifikantním odrazem své doby; tuto myšlenku Eco rozvádí na příkladu komiksového Supermana následujícím způsobem: „Ve společnosti, kde je člověk jen položkou v rámci

organizace, která rozhoduje za něho, kde individuální potence, nevybije-li se ve sportu, je přemožena pomocí stroje, který nahrazuje člověka [...], tam hrdina prostě musí v co nejširší míře realizovat představy o moci a síle, jaké obyčejný občan v sobě sice chová, ale v žádném případě nemůže ukojit“ (tamtéž: 247-8). Vazba mezi popkulturním produktem a jeho čtenáři-konzumenty vevázanými do společenských souvislostí je tedy velmi úzká. Obdobně reflexivní charakter má také základní supermanovský rys, dvojí totožnost této postavy. Ta je dle Eca užitečná jak z hlediska narativního, tak především mýtopoietického – jakožto nešikovný a více než obyčejný člověk představuje Clark Kent velice věrně a přesvědčivě průměrného čtenáře, „zakomplexovaného a obklopeného neúctou bližních“, který si však díky Clarkovým supermanovským schopnostem může tuto vlastní neúctěnou situaci kompenzovat fantazií, „že se jednou taky promění v Supermana a vynahradí si ztracená léta, kdy žil jako průměrný člověk“ (tamtéž: 248-9).

Superman je vytvořen pro člověka tzv. „nesamostatného“, kterého jeho komunita založená na partikulární společenské a ekonomické struktuře soustavně zbavuje nutnosti zodpovědně a s rizikem projektovat, přesvědčuje jej o nezodpovědnosti za svou vlastní minulost i budoucnost; v takovém rozložení sil se z komiksového Supermana, fungujícího jako projev tohoto kulturního modelu, stává výchovný nástroj společnosti, což je funkce, jíž si sami autoři podobně jako v primitivních společenstvích nejsou vědomi (tamtéž: 264-6). Jakožto takový nástroj přináší Superman (spolu s dalšími superhrdiny podobného rázu) zdánlivě mnohoznačné mravní poselství, které Eco detekuje pomocí otázky, co vlastně v daném komiksovém universu představuje dobro. Odpověď se neskrývá v Supermanových konkrétních činech, ale v jejich kontextovém zasazení – třebaže má Superman takřka neomezené schopnosti, vykonává svou činnost pouze v rámci nevelké lidské pospolitosti, v níž žije, a jedinou formou, kterou zde na sebe zlo bere, je atentát na soukromé vlastnictví (typicky bankovní loupeže). Zlo je zde zcela jasně rozděleno tak, že „každá mocenská instituce je svou podstatou dobrá a nezkorumpovatelná a každý zlosyn je zlosynem od narození a nikdo jej nemůže napravit“ (tamtéž: 281). Podle Eca tak Superman předvádí dokonalý příklad občanského svědomí zcela odpojeného od svědomí politického; dobro se zde představuje výlučně jako dobročinnost, Superman nevyužívá své schopnosti k nápravě celého světa, ale pouze udržuje pořádek ve své malé komunitě. Z důvodů, jež osvětlíme vzápětí, nesmí Superman předložit své ctnosti v totálním aktu svědomí, ale „musí je naopak rozdrobit do bezpočtu parciálních počinů“ (tamtéž: 283). A zde se právě nedá mluvit o vůli autorů, ale o jejich přizpůsobení se „řádu“, který vládne v kulturním modelu, v němž autoři žijí a vyrábějí v malém měřítku „analogické“ modely, jež mají funkci zrcadlení (tamtéž).

Tedy iterativní schéma s únikovou funkcí, které je samo o sobě odrazem platného kulturního a společenského modelu, psychická rovnováha, za účelem jejíhož dosažení vstupuje čtenář do komunikační situace s populárním dílem, rituální ráz tohoto opakování a této komunikace, kdy chce čtenář slyšet znovu totéž, princip hry a nápodoby („božského“, již jednou ustaveného) zde přítomný a především pak prvek výchovného nástroje společnosti, jež prostřednictvím děl populární kultury sjednává jednak vědomě, účelově, jednak na principu zrcadlení soulad čtenářů se svým platným [Ř]řádem, to vše pro nás představuje rysy mýtu společné populární literatuře, na základě čehož mluvíme o funkci *slad'ování* u populární literatury. Tato funkce pak představuje zásadní, nikoli však jedinou analogii k mýtu.

Philippe Sellier definuje ve své esejí⁷ literární mýtus a pojmenovává jeho odlišnost od mýtu etnicko-náboženského. Z literárního mýtu se dle něj vytratily tři charakteristické znaky mýtu, jimiž podle citovaného Clauda Lévi-Strausse jsou: mýtus je anonymní a kolektivní, je vypracovaný ústní tradicí a je považovaný za pravdivý. Tyto tři hlavní rysy etnicko-náboženského mýtu jsou v mýtu literárním popřeny, takže literární mýtus podle Selliera nic nenastoluje, je písemný, má zřejmého autora a není považován za pravdivý. Jakkoli tato definice může platit pro románovou tradici, přinejmenším první zmíněný znak v popkultuře neplatí.⁸ Zde se uplatňují kulty hrdiny, díky nimž fikční svět přeroste a překryje svět aktuální, což je možné právě jen díky původní mytické síle – popkulturní mýtus něco *nastoluje* a je *pravdivý*, neboť díky němu se čtenář stává součástí fikčního světa a identifikuje se s ním.

Podobně další Lévi-Straussem⁹ vymezené znaky etnicko-náboženského mýtu nelze v komparaci s populární literaturou jednoznačně odvrhnout. Mýtus má krom uvedeného také společensko-náboženskou funkci, kdy funguje jako tmel společenství, předkládá životní normy, posvěcuje jeho přítomnou existenci – již jsme hovořili o velmi obdobných rysech popkultury, zrcadlení společenské situace a panujícího kulturního modelu, o funkci *slad'ování* s platným společenským řádem, jakkoli samozřejmě toto počínání postrádá v současné podobě původní, zcela zřetelně posvátný charakter mýtu. Dále hlavní postavy mýtu (bohové, hrdinové) jednají z pohnutek mimo „rozumnou“ psychologickou motivaci, řídí se logikou obraznosti a dle Lévi-Strausse je právě psychologizace a racionalizace postav jedním ze stěžejních rysů přechodu od mýtu k románu (a také jedním z důvodů, proč považovat tento přechod za radikální rozchod). Byť jistou mírou psychologizace, ačkoli většinou nikterak hlubokou, se vyznačují i díla populární literatury, uvidíme, že její hrdinové mají ve svých

⁷ Sellier, Philippe: Co je literární mýtus? In *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 99-117.

⁸ Zde vycházím z komentářů proslouvených k této studii na semináři dr. Činátlové Mýtus, kult a posvátný text v ZS 2015, FF UK.

⁹ Citované Sellierem ve výše zmíněné studii.

stěžejních rozhodnutích daleko blíže k postavám mýtu než k čemu jinému. Například právě komiksoví superhrdinové svou *hrdinskou* povahou tendují k mýtu víc než jednoznačně – jejich rozhodnutí a činy jsou determinovány jejich jedinečným, vyvoleným postavením v daném společenství, což ovlivňuje a prakticky vylučuje možnost jednat na základě čistě osobních pohnutek.

Konečně posledním jmenovaným rysem mýtu ke zvážení je určitá jeho strukturní vlastnost, a to sice, že zde sebemenší jednotlivosti vstupují do významotvorných opozic. Tak hutnou symbolickou propracovanost jako v mýtu pochopitelně v populárních dílech nenajdeme (a asi ani nikde jinde), sevřená strukturovanost je však spolu se zbylými dvěma diskutovanými rysy tím, co můžeme dle Selliera u literatury sledovat (tamtéž: 103) a nevyključujeme ji tedy ani z úvah o popkulturních žánrech. Jak bude vidno, přinejmenším v jisté rovině se zde významotvorné opozice utvářejí, byť značně zjednodušené.

Religionista Mircea Eliade nám poskytne ještě jeden doplňující náhled na souvislost (populární) literatury a mýtu. Ve studii *Mýty moderního světa*¹⁰ se Eliade zabývá otázkou, v jakých podobách přežívá mýtus v životě současného člověka. Na úrovni osobní zkušenosti se dle něho mýtus nikdy nevytratil – člověk ho prožívá ve snech, fantaziích, stesku a v nevědomé a polovědomé činnosti (1998: 16). Velká mytická témata se nadále opakují v temných vrstvách psychiky; jako příklad uvádí rozmanité oslavy nových počátků, které jsou tradiční a nedílnou součástí naší kultury a v nichž, tak jako u archaických lidí, dochází k periodickému opakování stvoření. V moderní společnosti mytická témata stále přežívají, ale jsou těžko rozpoznatelná, neboť prošla dlouhým vývojem zesvětštění (tamtéž: 17). V důsledku toho se dnes mytické povětšinou projevuje v podobě schémat (tak jako mnoho schémat populární literatury lze považovat za zesvětštěné archetypy), ne však ve všech oblastech – křesťanství podle Eliada nepřijímá odposvátnění vesmíru a života. Tím se přiznaně staví do rozporu s Jungem, který naopak krizi současnosti spatřuje ve vyčerpanosti a další nepoužitelnosti křesťanských symbolů a mýtů, viz dále (tamtéž: 18). Nicméně základní rysy mytického chování se společností nesou dodnes, jsou jimi příkladný vzor, opakování, zrušení světského času a splynutí s prvotním časem; tyto rysy jsou spjaty s každým lidským údělem (tamtéž: 20). Projevují se v soudobém školství, výchově, důrazu na vzdělání, ve vytváření smyšlených či skutečných hrdinů dneška (literární postavy, filmové hvězdy etc.), jejichž cílem je vytvořit příkladné vzory pro celou společnost (což je typickým rysem mýtu),

¹⁰ Studie *Mýty moderního světa* in Eliade, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Praha: OIKOYMENH, 1998, s. 13-25.

tak jako jsme to viděli na příkladu Supermana. V tom spatřuje Eliade mytologii moderního člověka.

Je zde však ještě jeden mytický aspekt současnosti, který nám poskytne další „mytologické“ objasnění literárního eskapismu. Stejně tak jako archaický člověk pociťuje i člověk dnešní úzkost z historického času a snahu se z něj vymanit doprovázenou touhou po bájném, prvotním čase, což vede k pokusu moderních lidí o průlom jednodušnosti času, ke snaze vyjít ze své „historie“. Toto chování definuje Eliade jako mytické (tamtéž: 22). K tomuto účelu si moderní člověk hledá dvě základní únikové cesty – podívanou a četbu.

Podívaná probíhá většinou s obrovskou intenzitou v čase, který Eliade nazývá „soustředěným časem“; tento čas má rytmus současně soustředěný i časově rozbitý, je naprosto jiný než čas světský a je pozůstatkem či náhražkou magicko-náboženského času (tamtéž).

U četby jde na jednu stranu „o mytický původ a strukturu literatury, na druhé o mytologické poslání vstupující četbou do vědomí čtenářů“ (tamtéž). Mytické archetypy dle Eliada přežívají v nejlepších moderních románech, současně však je mytologická povaha očividná i u populární literatury (Eliade jmenuje kolportážní literaturu a detektivky; jedná se o motivy boje dobra se zlem, hrdiny se zločincem, pronásledované dívky, spásonosné lásky atd.). Četba nahrazuje ústní slovesnost a také vyprávění mýtů archaických společností. Především však četba může zrušit čas a umožnit „vyjít z času“ tím, že snadno proměňuje jeho prožívání. Je zábavou, neboť člověku dává iluzi, že čas ovládá, a v této iluzi je skryto tajné přání „uniknout nemilosrdné pouti ke smrti“ (tamtéž: 23), tedy lineárnímu ubíhání (a ubývání) času. Pro archaického člověka byla práce, válka i láska svátostí, kdežto „pád do času“ zbavuje především práci náboženského obsahu: jenom v moderních společnostech se člověk cítí zajatcem své práce, která se odehrává právě v onom historickém, lineárním, sebekonzumujícím čase, a tak se snaží „vyjít z času“, když má volno. Proto dle Eliada moderní civilizace vymyslela tolik *zábavy*; u většiny jedinců, kteří nemají podíl na pravém náboženském prožitku (kromě nevědomé činnosti psychiky, což jsou sny, fantazie, stesk ad.), lze dešifrovat *mytické chování v jejich zábavě* (tamtéž: 24; kurzíva dš).

Vrátíme-li se tedy k Ecově hypotéze, pak pokud platí Supermanova reflexivní podstata – jakožto produkt kultury zrcadlí situaci současného člověka v ní a zároveň mu dává vzor –, bude se tento člověk, kterým může být v danou chvíli každý z nás, vždy, ze zcela iracionálních, nevědomých pohnutek snažit uniknout neúprosnému ubývání historického, dějinného času a naopak spočinout v nehybném okamžiku prvotního Stvoření, *in illo tempore*,

který umožňuje regeneraci, obnovu a znovuzrození. Komiksy a romance jsou jen jedním z prostředků, jak tohoto pohybu dosáhnout.

Archetyp a/versus stereotyp

Umberto Eco načrtává také zásadní rysy rozlišení a vzájemného vztahu archetypu a stereotypu u komiksové postavy, které jasně poukazují na její mytologický rozměr a poslouží jako možné východisko v našem přístupu k postavám romancí (1995: 239-284). Základní rozdíl mezi Supermanem a figurami tradiční mytologie spočívá v předvídatelnosti či nepředvídatelnosti toho, co je vyprávěno. Zatímco tradiční mýty vyprávějí to, co už se stalo a co posluchači znali, romantická literární tradice upřela zájem čtenáře k nepředvídatelnosti toho, co se stane, a tudíž k invenci zápletky – to, co se děje, se neděje před vyprávěním, ale při vyprávění (tamtéž: 250). Zatímco postava mýtu ztělesňuje zákon, univerzální požadavek a musí být do určité míry předvídatelná, postava románu chce být naopak jedním z nás a události jejího života jsou stejně nepředvídatelné jako události našeho života. Eco zde rozlišuje mezi „estetickou univerzálností“ románového typu, což je jakési spoluúčastenství, jehož postava románu dosahuje, schopností stát se kritériem chování a pocitů, které jsou společné nám všem, a univerzálností vlastní mýtu, kdy se mytologická postava stává hieroglyfem, emblémem nadpřirozené reality, čehož románová postava dosáhnout nemůže, „protože je už emblémem univerzálního výsledku jedné partikulární záležitosti“ (tamtéž: 251) a tedy typem.

Mytologická postava komiksu, jak ji Eco nazývá, se tím pádem ocitá v ambivalentní situaci: musí být archetypem, sumou určitých kolektivních aspirací, znehynět v emblematické utkvělosti, díky níž je také okamžitě k poznání, současně se však, jelikož je komercializována v rámci „románové“ produkce, musí podrobit vývoji charakteristickému pro románovou postavu. Z toho důvodu má Superman „zpočátku a *per definitionem* veškeré charakteristické rysy hrdiny mytického, a přitom je vsazen do románové situace současného typu“ (tamtéž: 252), která je zřejmě ze všeho nejvíc postihnutelná Ecovou známou tezí, že jednat pro postavu znamená opotřebovávat se, *konzumovat se*. Superman se však konzumovat nemůže, neboť mýtus je nekonzumovatelný; jeho esenciální vlastností je, že už se jednou zkonzumoval v nějaké exemplární akci, a současně si uchovává možnost neustálého znovuzrození, neboť symbolizuje jakýsi vegetativní cyklus či aspoň cirkulárnost událostí a samotného života. Zdánlivě bezvýchodná situace je rozřešena v samotném jádru ambivalence této postavy – Superman je mýtem pod jednou podmínkou, a sice že bude zařazen do každodenního života (tamtéž: 254). Coby nesmrtelná bytost by totiž přestal být člověkem a

stal by se bohem, čímž by byla znemožněna identifikace čtenářů s jeho dvojitou identitou. Superman tedy „musí zůstat nezkonzumovatelný a přitom se nechat konzumovat podle norem každodenního života“; má charakteristické rysy nadčasového mýtu, jako takový je však brán jen díky tomu, že je činný v každodenním světě lidské časnosti (tamtéž: 255).

Důsledkem tohoto narativního paradoxu je, že čtenář ztrácí pojem o čase a začne žít v imaginativním světě, v němž řetězec příčin není otevřený, ale cyklicky uzavřený, a nemá tudíž smysl mluvit o časovém řádu. Supermanovy příběhy se typicky odbydou na několika stránkách a příště se nezačíná důsledně tam, kde se skončilo, nýbrž jakoby znovu, přičemž to, co už se stalo, se mísí s tím, co přišlo potom. K tomu se vzhledem k neustálému narůstání množství Supermanových příběhů, jež se samozřejmě od doby vzniku Ecovy eseje ještě výrazně navýšilo, přidávají tzv. imaginary tales, příběhy „co by se stalo, kdyby“, v nichž se odvíjejí a odvíjejí typicky takové záležitosti, jako je například Supermanův milostný život, v ústřední dějové lince nenaplněný a nenaplnitelný. Neboť, jak se dohaduje Eco či další autoři diskutující homosexualitu komiksových hrdinů, Supermana jeho slib cudnosti, platoničnost citů, jakýsi „parsifalismus“ chrání právě před zkonzumováním, k němuž události a běh času spojený s erotikou nevyhnutelně vedou (tamtéž: 261).

Dochází zde tedy ke specifické kombinaci archetypů a stereotypů, jimž bude nyní věnována bližší pozornost.

Stereotyp

Podívejme se nyní blíže na klíčové termíny naší práce a začněme se stereotypem. Sociologický slovník vymezuje stereotyp jako „velmi stabilní prvek ve vědomí, resp. psychický a přeneseně i soc. mechanismus, regulující vnímání a hodnocení určitých skupin jevů, ovlivňující názory, mínění, postoje i chování. [...] Stereotypy obvykle realitu výrazně zjednodušují, potlačují komplexnost a složitost objektivní skutečnosti“.¹¹ Lexikon teorie literatury a kultury definuje stereotyp jako pojem k označení „silně zjednodušených, schematizovaných, pevně stanovených a široce rozšířených představ“ (Nünning; Trávníček, Holý (eds.) 2006: 730). Jako takový se stereotyp tvoří na základě několika málo většinou povrchních znaků a vyznačuje se konstantností a univerzalitou (tamtéž).

Umberto Eco vnímá stereotyp v literatuře jako součást typičnosti postav; dle něho v souvislosti s komiksem „existuje jakási velice jasně vymezená typologie charakterů založená na přesně koncipovaných stereotypech“ (1995: 164). Literární typ, který na rozdíl od symbolu coby prvku mytologického a jiného repertoáru nikdy neexistuje před dílem, se může

¹¹ Cit. dle Svobodová, Marta: *Typy identity v českém meziválečném románu pro ženy*. Diplomová práce. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, FF UK, 2007, s. 14.

snadno stát populárním a zploštět do „frázovitého odkazu“ – například vleklá záležitost jako odyssea, svůdce jako donchuan (tamtéž: 224). Každopádně takový stereotyp pak v dalších užitích usnadňuje čtenáři recepci díla a platí to obzvlášť pro populární literaturu: „Autor komiksu musel chtít nechtít čtenáři předložit standardní situace a postavy, aby mu poskytl jasné záchytné body a nenutil ho namáhat si paměť [...]; jedinou mnemonickou pomůckou pro čtenáře může tudíž být možnost rozlišit od sebe jednotlivé standardy“ (tamtéž: 175).

Pro lepší pochopení fungování stereotypů a schémat v populární literatuře nám poslouží pojem *formula*, kterým se blíže zabývá John Cawelti (1976). Předem však upozorníme, že Cawelti formuli definuje jako kombinaci dvou složek, stereotypů a univerzálnějších prvků, které můžeme zatím volně označit jako archetypy (viz dále); mísí se zde tedy obě námi zkoumaná hlediska a současně Caweltiho teorie podporuje naši tezi, že výstavbové prvky populární literatury nesestávají pouze ze schémat a stereotypů, což by je ostatně činilo až příliš jednostrannými a pravděpodobně nepříliš životaschopnými.

První způsob užití termínu *formula* se tedy nese ve významu kulturního stereotypu jakožto konvenčního způsobu zacházení s nějakou specifickou věcí nebo osobou. Cawelti zmiňuje homérská epiteta, přirovnání, metafory a celkově jakoukoli formu kulturního stereotypu užitou v literatuře, např. zrzaví a horkokrevní Irové, brilantně analytičtí a excentričtí detektivové, nevinné blondýnky a sexy brunetky (1976: 5). Podstatné je, že tyto kulturní stereotypy jsou poměrně specifické pro určitou kulturu a dobu a neznamenaají totéž v jiném kontextu.

Druhé významové pojetí termínu odkazuje k širě pojatým typům zápletek (*plot types*). Jedná se o obecné dějové vzorce jako např. tento: chlapec potká dívku – pohádají se – chlapec dívku získá. Tyto dějové vzorce nejsou nutně limitovány specifickou kulturou ani epochou, je pro ně naopak charakteristická jistá univerzálnost typická tím, že se objevují v mnoha různých kulturách, čímž se přibližují archetypu. Populární žánry kombinují tyto dva druhy literárních fenoménů; formule jsou způsoby, jimiž se určitá kulturní témata a stereotypy stávají součástí univerzálnějších příběhových archetypů (tamtéž: 6). Dochází zde k syntéze kulturních konvencí s univerzálnějšími příběhovými formami nebo archetypy.

Typickým důsledkem pak je, že díky formulím je autor schopen napsat mnohem více jednotlivých děl, nemusí činit tolik složitých uměleckých rozhodnutí, a tak vznikají autoři extrémně plodní, tzv. *formulaic creators* (tamtéž: 9). Jak říká Robert Warshow, originalita je vítána pouze do té míry, do jaké zintenzivňuje očekávaný prožitek, aniž ho zásadně proměňuje (cit. tamtéž). I v těchto procesech je stěžejní opakování – jím se učíme, co od světa populárně fikčních děl očekávat, jak ho prožívat a zakoušet, aniž ho musíme stále znovu

porovnávat se svou vlastní existencí. Tím se z *formulaic literature* stává nejvhodnější prostředek prožitku úniku a relaxace (tamtéž: 10).

Cawelti se také zabývá možnostmi oživení stereotypů v rámci populární (neboli *formulaic*) literatury a toto oživení nám osvětlí jejich způsoby fungování. Tak jako pro pojem *formula* platí funkční kombinace dvou složek, tak i pro samotné užívání stereotypů v popkultuře je nezbytná nebo přinejmenším žádoucí vyváženost dvou procesů – jednak samotná stereotypizace a jednak jistá míra inovace. Jak padlo výše, originalita je vítána pouze do určité míry, nicméně je vítána. Naopak dovední a úspěšní autoři se vyznačují právě touto schopností – užít stereotypní charaktery a situace tak, jako by do nich vdechli nový život. Autor se sice nemůže příliš vzdálit od těchto typických postav a situací, avšak dovednost dát jim novou vitalitu je tím, co je u populárních děl nejvíce ceněno. Konečným testem opravdu oživeného stereotypu je míra, *do jaké se stává archetypem*, čímž překračuje své konkrétní časové zařazení a stává se zájmem pro pozdější generace a další kultury (tamtéž: 11; kurzíva dš).

Dva druhy oživení stereotypu se jeví obzvlášť efektivní. Tím prvním je kombinace opozitních stereotypních rysů v rámci jedné postavy. Jako příklad uvádí Cawelti postavu Sherlocka Holmese – na jednu stranu ztělesňuje stereotyp racionálního, vědecky založeného vyšetřovatele, „the supreme man of reason“, současně však tato postava paradoxně zahrnuje základní kvality opačného stereotypu zasněného romantického básníka, neboť Holmes je také mužem intuice, snilek a narkoman, který tráví hodiny bezúčelným hraním na housle (tamtéž). Tato kombinace opozitních stereotypních rysů je dle Caweltiho právě jednou z věcí, které činí Sherlocka Holmese natolik výraznou literární postavou.

Druhý účinný způsob oživení spočívá v přidání významného doteku lidské složitosti nebo slabiny, nedokonalosti k jinak stereotypní figuře. Tento postup je samozřejmě záležitost velmi delikátní, neboť příliš mnoho psychologické složitosti u dané postavy by narušilo formuli. Zde zmiňuje Cawelti jako příklad zdárného užití tohoto typu oživení filmové westerny režiséra Johna Forda, specificky klasiku svého žánru film *My Darling Clementine*. Zde se stereotypní westernový hrdina Wyatt Earp, ztvárněný Henrym Fondou, ocitne v situaci, kdy doprovází dámu na církevní setkání s tancem a jeho neohrabaná a nemotorná gesta dodávají Earpovu hrdinskému formátu „delightfully warm sense of human comedy“, aniž přitom jakkoli podkopávají kvalitu vznešenosti a ušlechtilosti, kterou požaduje formule (tamtéž: 12). Pakliže dílo přináší nové elementy do formule nebo ztělesňuje osobní vizi svého tvůrce, stává se unikátním, a pokud se tyto inovace stanou populárními, mohou se naopak převrátit v široce imitované stereotypy a vytvořit novou verzi formule nebo dokonce celou

novou formuli. Podobným způsobem transformoval Dashiell Hammett detektivní žánr tím, že vytvořil nový typ detektiva v nových kulisách, což byly prvky vzápětí natolik široce napodobované, že vedly k rozvoji nové detektivní formule, poměrně odlišné od klasického detektivního příběhu (tamtéž).

Díky Caweltiho rozboru termínu *formula* vidíme, jakým způsobem se stereotypy mohou v populární literatuře chovat a jak jsou pro stvoření populárního díla zásadní. Z podstaty jejich povahy, která se vyznačuje trivializací, konvenčností, ustrnutím ad., však vyplývá také určitá náklonnost k jejich negativní charakterizaci. Právě díky stereotypům a vysoké míře schematizace je populární literatura často označována za kýč a je dozajista pravda, že s ním má společnou celou řadu zásadních rysů. Bude užitečné prozkoumat také tento pól pomyslné stupnice přechodu, přičemž do úvah o kýči vstoupíme prostřednictvím textu Tomáše Kulky *Umění a kýč*.

Kulka přistupuje k tematice kýče jednak filozoficky, jednak jako k systémové analýze – vypomáhá si tezí Jonathana Cullera a říká, že analýza jevu, který hraničí s uměním (tedy kýče), nám pomůže pochopit umění samotné (2014: 32). Jakkoli je nesnadné kýč definovat, vymezuje Kulka několik platných rysů, které charakterizují kýč napříč uměleckými formami a jež primárně analyzuje na příkladu výtvarného umění, respektive vizuálním kýči. Začneme tím, že kýč obecně je přitažlivý a podbízivý, jednoduše se lidem líbí a jeho masová přitažlivost bývá také dovedně využívána jak za účelem zisku, tak politické propagandy. Je to jev zvláštní; zřejmě musí být „něco v nás všech, co si kýč žádá, co kýč potřebuje“ a slovy Milana Kundery, nikdo z nás není nadčlověk, aby kýči docela unikl (tamtéž: 36). Hluběji však Kulka tuto „zvláštní“ přitažlivost kýče nezkoumá, soustředí se na jeho zobecnitelné formální rysy a estetickou a uměleckou platnost (či neplatnost).

Témata kýče mají jeden zásadní společný jmenovatel, a tím je silný emocionální náboj; kýčovitá díla obsahují emoce, které vyvolávají automatickou a okamžitou citovou odezvu. Dále kýč zdůrazňuje ty aspekty, s nimiž se můžeme snadno identifikovat, neboť jeho stěžejním prvkem je stereotyp, tedy zobrazení tím „nejstandardnějším a nejschematičtějšíм způsobem, který odhlíží od jakýchkoli individualizujících aspektů“ (tamtéž: 56). Krom toho, že je konzument potěšen líbivostí kýče, je také ubezpečen, že jeho reakce je správná, neboť ví, že je pohnut stejným způsobem jako všichni ostatní, a to se zdá být ještě podstatnějším než samotná líbivost kýče. Tyto rysy analyzuje Kulka na vizuálním kýči, platí však i pro ten literární. Zde autor uvádí do hry Kunderův estetický ideál kategorického souhlasu s bytím, který se tváří, jako by vše nežádoucí, vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné (u Kundery zastoupeno hovnem), prostě neexistovalo (tamtéž: 123). Tímto způsobem jsou i ve

všech kýchovitých románech konflikty již předem vyřešeny, rušivé elementy jsou eliminovány a vše je zde v souladu s přijatými etickými normami.

Kulka připouští, že ne všechna díla moderního kýchce musí končit obdobným happy endem, jaký je výše naznačen. V moderním kýchci se mohou objevovat konflikty či pohromy (typicky zmiňuje závěry epizod seriálů *Dallas* či *Dynastie*; zde je však vyhocený závěr jednotlivých dílů dle našeho názoru zapříčiněn především jejich seriálovostí, tedy nutností pokračovat a především udržet pozornost diváků do dalšího pokračování, tento obsahový rys má tedy ryze funkční charakter ve smyslu fungování daného žánru).¹² Nicméně kategorický souhlas s bytím se vyskytuje i zde, přesunul se pouze do vyšší roviny – nezpochybňuje základní metafyzické a morální předpoklady týkající se lidské existence, tedy „občasný výskyt hovna je tolerován potud, pokud nezpochybňuje přijaté etické konvence a smysluplnost života“ (tamtéž: 124). Zkrátka na této rovině musí být kých povzbudivý. Ze souvisejících důvodů je také literární kých obsahově i stylisticky silně konzervativní. A aby lépe definoval charakteristické rysy literárního kýchce, volí si autor za jeho konkrétní příklad právě červenou knihovnu, druh, který má „komerční úspěch navzdory své literární plytkosti, nebo možná právě kvůli ní“ (tamtéž: 125).

Nutno podotknout, že pod tímto pojmem Kulka míní zejména ranou podobu žánru, mluví o „melodramatických viktoriánských románcích“ a rysy, které popisuje, přibližně odpovídají české prvorepublikové produkci, jejíž signifikantní část jsme analyzovali v bakalářské práci;¹³ zmiňuje obměny standardního modelu fabule, vysokou míru sentimentu a zromantizované ideály, sny a iluze stabilizující se maloburžoazie. Jejich úspěch opět spočívá v emocionálním náboji fabule, nikoli v literární kvalitě její prezentace. Když mluví o moderním literárním kýchci, který je sofistikovanější a obrací se ke vzdělanějším vrstvám, neboť komerční televize dnes „bohatě nahradí potřebu, kterou zajišťovala červená knihovna a romány pro služky,“ vychází najevo, že červenou knihovnu skutečně vnímá jaksi časově či vývojově omezenou pouze na toto rané stadium a klade ji na roveň, jako mnoho autorů, s „románem pro služky“, jak Karel Čapek svého času označil epický typ narativu zastoupený

¹² Eco v eseji *Jak interpretovat seriály* uvádí smyčku jako jeden z podtypů seriálu, jímž lze charakterizovat také komiksy – namísto lineárního sledování osudů hlavní postavy se neustále retrospektivně vracíme do její minulosti, což nijak nemění psychologický profil postavy, který je jednou provždy fixní. Takový je případ právě Supermana; namísto „aby se postavy musely vypořádávat s novými dobrodružstvími (která by implikovala jejich neúspěšné směřování ke smrti), jsou přinuceny neustále oživovat svou minulost“. Nicméně princip seriálovosti neznemožňuje ironické vztahování se ke svým předchůdcům, což je případ dokonce i Supermana (a některých současných komiksů s ikonickými hrdiny obzvlášť). Seriálovost se však uplatňuje i v románcích – vedlejší postavy jedné románcové se nezřídka stávají hrdiny další, a vytvářejí tak jakýsi cyklus či lépe řadu, sérii.

¹³ Štelová, Diana: „*Budu světlem tvých očí*“ aneb výstavbová schémata a stereotypy tzv. červené knihovny. Bakalářská práce. Praha: Ústav české literatury a komparatistiky, FF UK, 2014, 55s.

např. krvavým románem.¹⁴ Dochází zde tedy k terminologickému rozptylu oproti našemu užití sousloví „červená knihovna“ a k jeho mírnému směřování s termínem román pro služky, což je ovšem jiný populární žánr, navíc dobově poměrně zřetelně ohraničený.

Nicméně základní rysy literárního kýče jsou společné jak klasickým „červeným knihovnám“, tak moderní sofistickované odpočinkové četbě. Jsou jimi 1) silný emociální náboj, podřízenost morálním standardům a společenským ideálům dané doby, kdy literární kýč zobrazuje to, co je všeobecně považované za krásné, dobré, mravné či správné; 2) okamžitá srozumitelnost, dostatečně jednoduchý jazyk a konvenční styl vyprávění; 3) fakt, že čtení literárního kýče neobohatí naši zkušenost o nové aspekty reality ani nezintenzivňuje naši senzibilitu, na rozdíl od „skutečné literatury“. Krom toho je třeba zmínit šablonovitost literárního kýče, již Kulka demonstruje právě na románu pro služky – zde je možné zaměnit postavy, zápletky, prostředí i děje a další elementy obsahové formy, pokud zůstává nezměněna jeho základní moralistně-citová struktura (tamtéž: 131-3). Soubor takových šablon souvisí se zpravidla jasně polarizovanými eticko-psychologickými kategoriemi typu poctivý/falešný, nevinný/zhýralý, přímý/intrikánský atd. (tamtéž). Důraz je zkrátka kladen na to, co je zde řečeno, nikoli *jak*. Konečně, oblibu kýče u dospělých lze podle Kulky považovat za něco jako estetickou infantilnost, přičemž nemá jít o to daný jev ještě více zesměšnit, nýbrž poukázat, že příčiny ustrnutí jsou spíše společenské než genetické (tamtéž: 218).

Většina zmíněných rysů (literárního) kýče bude součástí našich úvah a analýz možných stereotypů v romancích a komiksech, rádi bychom se však již nyní vyjádřili k jednomu z nich. Ono ubezpečení konzumenta, že jeho reakce na dané dílo je správná, neboť dojíká a těší stejným způsobem všechny ostatní – je nasnadě, že i zde by se mohlo jednat o formu slad'ování, upevňování vazby na stávající řád i vlastní pozice v něm, jakkoli se samozřejmě jedná o řád společensko-politický, nikoli metafyzický jako v původních mýtech. Co když nejde pouze o složku stereotypu, známého a konvenčního, jež zde působí, jak naznačuje Kulka, ale rovněž o cosi univerzálnějšího, co je společné všem nebo takřka všem lidem, tedy o archetyp? Kulka ostatně sám prostřednictvím slov Eugena Goodhearta mluví o „něčem v nás všech, co si kýč žádá“ jakožto o něčem sdíleném, univerzálním a analyticky blíže nevysvětlitelném. Obdobně přistupujeme i k citovanému odůvodnění, proč jsou konvence sentimentální romance (a tudíž i například postava Soni z Dostojevského románu *Zločin a trest*) nazývány kýčem – tedy proto, že „tak dobře slouží fantazii mas, resp. splnění těchto fantazií“ (tamtéž: 121). Jinak bychom je museli podezřívát z elitářského a jistě nijak

¹⁴ V eseji *Poslední epos aneb román pro služky*. In Čapek, Karel: *Marsyas čili na okraj literatury (1919-1931)*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 158-170.

neobvyklého přístupu k literatuře a umění vůbec (viz Ecovy úvahy o skeptících). Avšak možná právě tento přístup znemožňuje vidět strukturální prvky společné jak dílům tzv. vysokým, uměleckým, tak těm populárním – prvky společné prostě proto, že jsou ve své podstatě univerzálně lidské.

Archetyp

V přístupu k pojmu archetypu bude nejprve užitečné shrnout, jakým způsobem funguje archetyp v původním mýtu. K tomu nám poslouží poznatky Mircey Eliada (1993). Archetyp v mýtu funguje jako božský pravzor, nebeský prototyp, podle něhož se odvíjí jednání lidí na zemi a to dokonce do té míry, že svět má pouze tu platnost, jakou má jeho nebeský archetyp (1993: 13). Lidské úkony opakují prvotní úkon, mytický příklad, tím jsou významné a opakovány jsou proto, že původně („v dávných dobách“, *ab origine*) byly posvěceny bohy, předky nebo heroji (tamtéž: 10). V očích archaického člověka je realita „funkcí nápodoby nebeského archetypu“ (tamtéž). Každý rituál pak má svůj božský vzor, archetyp.

U „primitivů“ nabude účinnosti jakákoli lidská činnost tím, že se v ní opakuje přesně činnost boha, heroje nebo předka na počátku dob; rituál promítá člověka právě do této mytické doby počátku. Eliade upozorňuje, že podobný postup neplatí pouze pro tzv. primitivní kultury, ale objevuje se například také ve starověkém Egyptě (tamtéž: 21-22). Jak jsme již naznačili výše, archaický svět nezná „profánní“ činnosti; každá činnost, která má určitý smysl (v případě archaického světa to je lov, rybolov, zemědělství, hry, konflikty, sexuální úkony), se nějakým způsobem podílí na posvátném. Jedinými profánními činnostmi jsou pak ty, které nemají mytický smysl, kterým chybí vzorový model; těch bylo původně minimum, většina činností však prodělala dlouhodobý proces desakralizace a v moderních společnostech se tak stala profánními (tamtéž: 25).

Takto vypadá Eliadem vykládaná „primitivní“ ontologická koncepce: předmět nebo úkon může být reálný, jen když *napodobuje* nebo *opakuje* archetyp (tamtéž: 29). Reality se zde dosáhne pouze opakováním nebo účastí. Klíčové pak je, že napodobováním archetypů se ruší čas – každý obřad jako například oběť opakuje počáteční obřad a ztotožňuje se s ním, každá oběť se tak koná v témž mytickém okamžiku Počátku. Tímto způsobem paradox obřadu vylučuje profánní dobu a trvání, z něhož se prakticky neustále vytrhuje. Takto se ruší dějiny a člověk je přenesen do mytického času (tamtéž: 30).

Celý tento proces souvisí dle Eliada s charakterem lidské paměti. Vzpomínka na historickou událost nebo postavu se uchová v lidové paměti nanejvýš dvě nebo tři století, neboť lidská paměť pracuje s odlišnými strukturami: nikoli s událostmi a historickými

postavami, nýbrž s kategoriemi a archetypy. Proto je religionisty doloženo tolik případů, kdy je historická postava připodobněna k mytickému vzoru a událost zařazena do kategorie mytických akcí (např. vzor hrdiny a kategorie boj s netvorem), namísto aby se uchovala v paměti lidí jako konkrétní dějinná událost. Eliade tak spěje k jedinému možnému závěru – kolektivní paměť je nehistorická (tamtéž: 35). Forma se svou pouhou existencí opotřebovává (Ecovými slovy konzumuje) a aby zase nabyla své síly, musí být znovu pohlcena chaosem, navracena, byť na okamžik, do původní jednoty, z níž vzešla; tento proces Eliade nazývá *věčný návrat* a tato potřeba periodického obnovování není ničím jiným než opakováním kosmogonického aktu. Toto opakování má smysl, jedině ono poskytuje událostem realitu a to se děje pouze prostřednictvím archetypového vzoru. V jistém smyslu, říká Eliade, se na světě neděje nic nového, vše je jen opakováním týchž prvotních archetypů (tamtéž: 62).

Mircea Eliade sám zmiňuje souvislost mezi mýty jakožto strukturami náboženského světa a sny: „Neexistuje totiž mytický motiv či zasvěcující scénář, jež by se určitým způsobem neobjevovaly ve snech či představivosti. Ve snech můžeme najít symboly, obrazy, postavy a události, jež tvoří mytologie. To objevil Freudův génius a hlubinná psychologie na tom pracovala další půlstoletí“ (1998: 7). Přiznává, že existuje způsob, jak přirovnat funkci postav a výsledek událostí na souběžných úrovních nevědomé činnosti k náboženství a mytologii. Varuje však před výkladem náboženských struktur, tedy i mýtů, pouze jako produktů nevědomí. Mýty totiž odkazují na prvotní události, jež se staly východiskem nějaké struktury reality nebo lidského chování. Z toho důvodu je nasnadě, že mýtus nemůže být osobní, individuální, soukromý; mýtus se stává vzorem pro „celý svět“ (tamtéž: 9). Sen nedosahuje podobné ontologické úrovně, postrádá příkladnost a obecnost mýtu. Přesto se ukázalo, že mezi světem snů a mytologií existuje souvislost, stejně jako lze srovnat postavy a události mýtů s osobami a událostmi snů. Také se ukázalo, že vlastnosti času a prostoru jsou ve snech pozměněny způsobem, který do určité míry připomíná zrušení času a prostoru v mýtech (tamtéž). Tuto souvislost vykládá Eliade jako přirozený otisk silných náboženských prožitků člověka do jeho nevědomí, nikoli naopak: „[...] když je nevědomí ‚zahlceno‘ nespočetnými krajními stavy, může se podobat náboženskému světu“ (tamtéž: 10).

Je zřejmé, jak upozorňuje Marta Svobodová, že novodobý mýtus přebírá určité principy mýtu původního, vyhýbá se však ontologické otázce, která byla pro mythos určující (2007: 11). Zatímco opakováním mýtu přírodních národů se konstituuje skutečnost sama – svět, opakováním mýtu novodobého se konstruuje určitá společnost. Skutečnost přestává být sakrální a tato kvalita přechází na společenskou, neboť moderní člověk se, slovy Eliada, „tvoří sám v míře, v níž desakralizuje svět“ (cit. tamtéž).

Archetyp pro religionistu (a archaického člověka) představuje určitý nebeský vzor lidské skutečnosti. V absolutním slova smyslu, v jakém je realita archaickým člověkem pojmána, neexistuje nikde jinde. Ve světě novodobého mýtu však může mít kořeny v lidské obraznosti a představivosti, ať už ta pochází původně odkudkoli. Za jakousi jejich „sběrnou“ považujeme koncept nevědomí užívaný Jungem, kde se s pojmem mýtu i s pojmem archetypu zachází nikoli sice bez souvislosti, ale každopádně jinak.

Termín archetyp, jak ho vymezuje a užívá ve svých pracích Carl Gustav Jung, představuje základní strukturující princip lidského kolektivního nevědomí, zdroj tendencí lidské psychiky strukturovat zkušenost jistým způsobem. Archetyp jako takový není přístupný lidskému vědomí, ale jeho existenci je podle Junga možno doložit jeho účinky, které se projevují v archetypických myšlenkách a obrazech, opakujících se v dějinách lidstva na různých kontinentech, v různých dobách a oblastech činnosti: hlavně v mýtech, náboženstvích, filozofických traktátech a uměleckých dílech (Kalnická 2007: 19-20). Abychom tuto souhrnnou definici rozvedli, kolektivní nevědomí je hlubší vrstvou nevědomí oproti povrchové vrstvě, kterou Jung nazývá osobním nevědomím a jejímiž obsahy nejsou archetypy, nýbrž citově zabarvené komplexy (Jung 1997). Archetypy se vymezují jako psychické obsahy, které ještě nebyly podrobeny vědomému zpracování. Jako takové se projevují primárně v lidských snech a následným uvědoměním a vnímáním se mění ve smyslu toho kterého individuálního vědomí (tamtéž). Archetyp tedy nelze zachytit jako takový v jeho pravé podobě, naopak jeho základní charakteristikou je jeho nezachytitelnost; projevuje se však ve výtvorech lidské obraznosti, kde je zachycen do dogmatických, archetypických představ, o jejichž významu už zpravidla nepřemýšlíme (například křesťanské archetypické představy jako je zrození z panny nebo svatá Trojice; tímto způsobem se podle Junga právě křesťanství významově vyčerpalo, a proto se soudobí Evropané obracejí jinam, typicky k filozofii východu; došlo k duchovnímu ochuzení, absenci symbolů, ve skutečnosti jsou však tyto představy naplněné významy, jen jsme o nich nepřemýšleli; tamtéž). Marie-Louise von Franz upozorňuje na nezbytnou subjektivitu při výkladu archetypů – vzhledem k tomu, že archetyp je nevědomým psychickým faktorem, nelze jeho obsah přeložit do intelektuálních pojmů, a nejlépe ho tudíž lze popsat na základě vlastní psychologické zkušenosti a srovnávacího výzkumu, „vynést na světlo celou síť asociací, do nichž jsou archetypové obrazy vetkány“ (Franz 2015: 15).

Kolektivní nevědomí máme ve zvyku vnímat jako cosi spodního, situovaného dolů pod vrstvu vědomí, je však třeba mít na paměti, že nevědomí je „cokoliv, jen ne do sebe uzavřený, osobní systém, je to celosvětová a světu otevřená subjektivita“ (Jung 1997: 120).

Platí zde premisa, že já jsem objektem všech subjektů, nikoli subjektem, který má objekty, jak je tomu v případě vědomí. Tato skutečnost, bytí objektem, vzbuzuje v lidském vědomí strach a paniku, z toho důvodu se člověk snaží především upevňovat své vědomí a činí tak prostřednictvím rituálů, dogmat atp. (tamtéž: 120–1), popřípadě schémat a stereotypů dokola opakovaných v populární literatuře. Tyto strategie, působící jako ono známé a bezpečně uklidňující v daném žánru, mají tedy v souladu s Jungovou teorií konejšit naše vylekané vědomí, které prostřednictvím archetypálních obrazců nahlíží do temnoty vlastního nevědomí, vlastního stínu a čelí pravdě své existence, která vyvrací naše přesvědčení, že jsme svými pány: „Největší nebezpečí, jež nás ohrožuje, pochází z nedozírnosti psychické reakce“ (tamtéž: 121–2).

Již jsme zdůraznili neuchopitelnost archetypu v jeho esenciální podobě; Jung sám upozorňuje na nebezpečí identifikace s archetypem, neboť to může vést k patologii (jíž vykládá na principech nacistické ideologie; tamtéž: 218), navíc archetyp sám o sobě stále mění svůj tvar, existuje pouze potenciálně, a jakmile nabude hmotné podoby, už není tím, čím byl (tamtéž: 262). Přestože tedy budeme pro zestručnění užívat termínu archetyp právě v kontextu snahy o uchopení jeho přesnější podoby, chceme tímto jasně vymezit, že se v souladu s Jungovou teorií míní vždy archetypické obrazy či představy ztvárněné více či méně podobně v konkrétních dílech a odkazující k archetypu v kolektivním nevědomí.

Nezbytnost či prospěšnost zabývání se nevědomím je nasnadě – nevědomí se chová k vědomí komplementárně, což vychází z jejich zdánlivě opozitních charakterů. Zatímco vědomí představuje funkci momentálního procesu přizpůsobení se, nevědomí tvoří zapomenutý materiál individuální minulosti a všechny zděděné strukturální funkční stopy lidského ducha. Určitost a zaměřenost vědomí, odsouvající vše, co překáží koncentrované činnosti, je nezbytná pro pracovní výkonnost charakteristickou pro současnou civilizaci; vše, co je z vědomí vyloučeno nebo tam dosud neprorazilo, spočívá v nevědomí a tím nevědomí vytváří komplementaritu k vědomí. Nevědomí se však nedá vyčerpat, jak předpokládal Freud, život se totiž domáhá stále nových přizpůsobování, chce být stále znovu získáván, k čemuž slouží právě obsahy nevědomí a z toho důvodu je třeba tyto obsahy rozpoznat, rozeznat jejich smysl pro kompenzaci jednostrannosti vědomí a počítat s ním; tyto dva faktory společně tvoří tzv. transcendentní funkci (tamtéž: 326–333).

Především pro účely komiksové analýzy je vhodné uvést několika slovy také pojem emblému, jenž je v této práci užíván. Původně se jako emblém označuje intermediální žánr vzniklý v 16. století, který kombinuje prvky literárního a výtvarného umění. Vyznačuje se alegorickou strukturou a je součástí rozsáhlé pikturní poetické tradice (Nünning; Holý,

Trávniček 2006: 184). Tento žánr se tradičně skládal ze tří složek, obrazové *piktury* (také *icon* či *imago*) a dvou složek textových, *motta* a *subscriptia*. Ty se společně podílely na zobrazení a výkladu emblému; ideálně *piktura* prezentuje předmět nebo stav věcí, obsahující jistý význam, a *motto* nabádá k tomu, abychom *hledali další význam*, který se ozřejmuje v *subscriptio* (tamtéž; kurzíva dš).¹⁵ Zde tento pojem užíváme pochopitelně v přeneseném významu znaku či symbolu, podstatné však pro nás je, že symbol původního emblému vzniká „vzájemnou součinností obrazu a textu“ (tamtéž: 185), což platí především v komiksu, který tak v jistém smyslu na žánr emblému navazuje právě v místech, kde se dá mluvit o emblematické komiksových hrdinů (viz níže). Pojmy *piktura* a *subscriptio* se uplatňují také v kolektivní symbolice jakožto pomyslné složky symbolu, tedy to, co je symbolizováno (symbolizant), a to, co symbolizuje (symbolizát). V tomto pojetí zahrnuje symbol takové jevy, jako je alegorie, emblematika, metafora, archetyp ad., přičemž jejich společným rysem je kolektivita (tamtéž: 386–386). Tím se ozřejmuje vzájemná významová i formální provázanost těchto pojmů, jež použijeme jako nástroje pro naši analýzu.

Mytický versus popkulturní hrdina

Přestože mužský hrdina není přísně vzato onou ústřední postavou romance, jíž by se pravděpodobně slušelo naši analýzu začít, představuje dozajista její nedílnou a zásadní součást, a protože k jeho podstatě budeme proplovat skrze finesy komiksových superhrdinů, o nichž již bylo leccos řečeno, začneme právě tímto motivem, neboť tím, jak se domníváme, bude docíleno lepší soudržnosti a koherence dalších kapitol.

Mytický hrdina, jehož konkrétním představitelem pro nás bude zejména urucký král Gilgameš ze starobabylonského eposu, je jedním z velikánů, kteří v původních mýtech zakládají svět. To jimi a jejich činy, spolu s dílem bohů či předků, je posvěceno veškeré konání pozemských lidí. Svým příkladem, svým životem vytvářejí mytický vzor, který je hodný napodobování. Samotný původ hrdiny je často božský a svou velkolepost dokládá již svým pouhým vzezřením; Gilgameš je nadlidsky silný, jeho postava i jeho mužství jsou naddimenzované, přesto však „je mužně krásný a plný síly, celé jeho tělo půvabem kypí.“¹⁶ Navzdory oné naddimenzovanosti je jeho tělo souměrné, vyvážené, dokonce krásné. Naopak vyčnívající tělesnost signalizuje jeho převažující božský původ (je ze dvou třetin bohem, z jedné člověkem) a také jeho postavení krále města. Hrdina je již osudem předurčen ke svému hrdinskému údělu a v tom spočívá jak jeho vznešenost, tak jeho tragičnost. Neboť

¹⁵ Vzpomeňme na Eca, který v obdobném významu užívá pojem hieroglyf.

¹⁶ *Epos o Gilgamešovi*, tabulka první, 51-54. Praha: SNKLHU, 1958.

hrdina nemá svůj osud ve svých rukou, právě naopak, esencí hrdinství se zdá být právě podřízenost údělu, který je nevyhnutelný. Joseph Campbell tak hrdinu přímo charakterizuje – jakožto muže, „který zvolil podřízenost“, jemuž se podařilo „probojovat přes svá osobní a místní historická omezení ve prospěch všeobecně platných lidských forem“ (2000: 30–33). Jak zmiňuje Blanka Činátlová, „Oidipus, Odysseus, Gilgameš – ti všichni musí potlačit svůj osobní žal otce, syna, manžela či přítele a jednat jako králové v zájmu obce, přemoci chaos a ustavit řád“ (2009: 44). To je samozřejmě stěžejním úkolem hrdiny a také smyslem skrytým za všemi těmi souboji s příšerami, obludami, démony a nepřáteli – usměrnit chaos a znovu nastolit řád. Gilgameš nejen zápasí s obrem Chuvavou a spolu s Enkiduem ho také poráží a kácí jeho cedrový les jakožto symbol (organizovaného) chaosu, ale především staví hradby kolem města, což je čin výsostného *uspořádání* chaosu. Gilgameš jím nastoluje jasnou a pevnou hranici mezi svým městem – sakrálním prostorem, známým světem, tedy kosmem, který je vždy „ve středu/pupku světa“ (Campbell 2000: 294; více Eliade 2006), a okolním chaosem a stává se ochráncem prahu – především díky samotné podstatě svého hrdinství, neboť hrdina vzhledem ke svému údělu a vyvolenosti stojí vždy na prahu mezi chaosem a řádem/kosmem.

Takovým překročením hranice je rovněž častý motiv sestupu do podsvětí, který nastoluje iniciační strukturu: katabáze, tedy sestup do podsvětí, symbolická smrt – očista často spojená s průchodem vodami, katarze – a nakonec samotná iniciace neboli vzkříšení. Gilgameš se vydává do podsvětí, aby získal nesmrtelnost, neboť ho po smrti přítele Enkidua zasáhne strach z vlastní smrtelnosti, zde přelouvá s lodivodem Uršanábim přes vody smrti; motiv vody je zde znásoben Uta-napištiho vyprávěním o potopě světa a vyzvednutím rostliny nesmrtelnosti ze dna moře. O rostlinu urucký král sice přijde, ale je obohacen o tajemství či moudrost života, neboť se navrací domů (cyklická kompozice; příběh začíná a končí symbolicky na stejném místě) a pochopí, že právě v hradbách, které vystavěl, může spatřit čin překávající věky. Jedním z úkolů hrdiny je vyzvednutí tajemství z temnot, oné pověstné „perly“ a zjevení jeho pravdy lidem, což Gilgameš svým příběhem činí.

Především však Gilgameš prožitými zkušenostmi trpí, zažívá muka a žal, zejména v souvislosti s Enkiduovou smrtí, a prochází také pozoruhodnou vnitřní proměnou. Na rozdíl od Odyssea, o němž se tvrdí, že se jeho nitro během putování nemění (Činátlová 2009: 47; Auerbachova esej *Odysseova jízva in Mimesis*),¹⁷ je Gilgameš na počátku krutým vládcem,

¹⁷ Přesto i Odysseus, jakkoli v mnoha ohledech až pozoruhodně konstantní, získává na závěr svého příběhu jakési poučení, moudrost danou životní zkušeností: „[...] není nic nestálějšího ze všeho tvorstva, jež žije a dýchá na širé zemi, než člověk. Dokud mu bozi přejí zdraví a mládí, nikdy snad nepomyslí, že může jej stihnouti hoře.

v čemž je možno rovněž spatřit překročení hranice a správné míry, stává se však vládcem spravedlivým. Mytický hrdina coby archetyp však nemůže být psychologizován, a tak se jeho duševní pohnutí zobrazují prostřednictvím vnějšího vzezření, na což důsledně upozorňuje především Blanka Činátlová (tamtéž). Hrdinovo utrpení je především *vidět*; Gilgameš na sebe kupříkladu navléká otrhaný a špinavý šat, jeho tváře jsou důsledkem žalu pohublé, vpadlé, má ztrhané rysy, bolest a zármutek jsou vyjádřeny a znásobeny líčením pláče, který trval šest dní a sedm nocí.

Vizualizovaná tělesnost je vůbec pozoruhodným a příznakovým aspektem mytických hrdinů. Platí zde antický ideál: co je krásné, je i dobré, a naopak. Ošklivost a zchátralost těla tudíž „znamená úskok a lež. Hrdina si nasazuje [...] masku, jíž skrývá svou hrdinnost a přijímá dočasnou roli ne-hrdiny, outsidera“ (tamtéž: 46; v souvislosti s Odysseem). Tato věta také dokonale vystihuje duální identitu superhrdinů. Tělesné deformace v mýtu slouží k emblematickému tělu; schází zde jakékoli individuální rysy, které by konkrétního člověka činily jedinečným ve smyslu osobitým, místo toho taková deformace slouží jako emblém, Ecův „hieroglyf“, který jasně a viditelně označuje hrdinu, vztahuje ho k jeho původu, a když je to třeba, stvrzuje jeho identitu. Díky obdobnému aspektu jsou takřka všichni superhrdinové zastupitelní jeden druhým; jejich nejviditelnějším emblémem je jejich superhrdinský převlek, „obleček“, který vždy vykazuje pozoruhodně shodné, takřka závazné rysy. Ale zpět k mytickému tělu – narušením do něho vstupuje chaos a je-li toto poškození trvalé, vzniká tělo hybridní, tedy takové, které se vymyká lidskému řádu. Tak mohou vznikat právě stvoření jako monstra „přímo související s temnotou a chaosem (obři, netvoři)“ (tamtéž: 50); původ komiksových padouchů je nasnadě. Činátlová zmiňuje ještě jeden podstatný rys těla mytického hrdiny, který nesmíme opomenout – díky vztažení k počátku, životu v onom mytickém bezčasném, nedochází u hrdinů ke stárnutí, přestože jejich těla podléhají množství proměn. Hrdinovo tělo stejně jako hrdina sám se neustále regeneruje. Právě z toho důvodu se Superman jakožto mytická postava nemůže dle Eca zkonsumovat a platí to i pro ostatní superhrdiny, jak uvidíme na specifickém příkladu Batmana – člověka.

Je načase zmínit, jak s Hrdinou jakožto archetypem pracuje Jungova psychologie. Dle ní je Hrdina archetypem kolektivní psyché a je ztotožňován s pomalým vynořováním ego-vědomí lidstva (Hopcke 1994: 103). Platí pro něj shodné prvky, jaké tvoří příběh mytického hrdiny; např. sestup do podsvětí je zde vnímán jako symbol nevyhnutelného úkolu, který musí

[...] Také já jsem byl šťasten a mnohou svévoli spáchal vědom si moci a síly, na otce spoléhaje a na vlivné bratry. Muž nemá být pyšný a nemá hřešit; má užívat toho, co mu bozi dají, v pokoře srdce“ (Homér: *Odysseia*. Praha: Academia, 2012, zpěv 19, s. 332). Tím je Odysseus vykreslen jako hrdina chybný, obdobně jako Gilgameš pyšný, ale poučující se.

být splněn, abychom rostli a dospívali jako individua. V Jungově výkladu symbolizuje Hrdina vědomé ego, jak však upozorňuje Hopcke, sám Jung ego nepřeceňoval; sebeuvědomění vnímal jen jako jedno stadium ve vývoji kolektivního nevědomí (tamtéž: 104). Hrdina, jako jedna z manifestací archetypického mužství, nemusí být vždy symbolem vědomého já – animus u žen, tedy nevědomá maskulinní stránka ženské psyché, často dosahuje až k „achetypické prsti heroické postavy, která se probíjí k vědomí“ (tamtéž). Ani u mužů nemusí archetyp Hrdiny nutně symbolizovat vědomí či výkon, ale kupříkladu separaci od Matky jakožto těžce vydobývanou autonomii, která v sobě hrdinský výkon skrývá. Již je zřejmé, jakou funkci zastupuje archetyp Hrdiny v lidském nevědomí – veškeré úkoly a cesta mytického hrdiny zde symbolizují proces vlastního rozvoje člověka, který má počátek v uvědomění oddělujícím se od nevědomí, což Jung označuje za pravděpodobně nejsilnější zážitek prvotních dob (Jung 1997: 246). „Archetyp hrdiny je prvořadou metaforou usměrnění libida ve službách vývoje,“ říká James Hollis (2009: 56), představuje výzvu individuace, která si žádá překonání osobních, a přesto univerzálních strachů, touhy po pohodlí a nadbytku, překážek, jakými jsou instinktivní energie typu nostalgie, letargie, sentimentalita, a stání se tím, „co zamýšleli bohové,“ nikoli co si přeje naše já (tamtéž: 61). Tím člověk přispívá kultuře, slouží transcendentním hodnotám a selhání pak lze vnímat jako selhání celé kultury. Cesta vpřed si vynucuje obětování starého já, jeho symbolickou smrt a znovuzrození a to, co nás vždy brzdí, je strach, což je motiv, se kterým skvěle pracuje především jeden z níže analyzovaných batmanovských komiksů.

Pro účely naší analýzy bude příhodné zmínit se také o dobře známém archetypu Stínu, jenž představuje stinnou stránku lidské osobnosti, o níž platí, že bychom byli nejraději, kdyby neexistovala. Narušuje totiž naše egoistické sebecítění, naši autonomii, upřímnost a spravedlnost a pocit její autority. Cítíme Stín jako hrozbu, jako *temného bratra nebo sestru*, kteří jsou nám stále v patách, straší, dráždí a provokují v nás úzkost, zahanbují nás (Hopcke1994: 76; kurzíva dš). Stín působí dokonce i tehdy, když je potlačen; může se manifestovat jako nutkavé a neurotické projevy anebo jej můžeme promítat na jiné lidi, a připisovat jim tak odporné a nechutné vlastnosti, jež bychom rádi popřeli. Individuační proces téměř vždy začíná pokornou integrací Stínu do vlastního vědomí, tím se Stín zbaví síly. Stín je však archetypická figura a jako taková není její problematika nikdy zcela vyřešena, Stín je provždy určen ke zkoumání a uznání jakožto součást našeho psychického a společenského života (tamtéž: 77).

Se Stínem se setkáváme primárně na dvou úrovních; jednak na úrovni osobního nevědomí, kde je Stín formován individuálním egem každého jedince a zahrnuje jeho

neprožívané duševní rysy, a pak na úrovni nevědomí kolektivního, kde je Stín ovlivňován kulturními faktory a znázorňuje „odvrácenou stranu“ vládnoucího ducha doby (Jacobi 2013: 118). Stín se tedy projevuje v osobní nebo kolektivní formě a v lidské psychice působí obě tyto formy. Může se projevovat jako náš starší sourozenec nebo důvěrník, protějšek v podobě mytické postavy, může být také blížencem, nejlepším přítelem, tak jak ho ztvárňuje pro Gilgameše Enkidu. Jacobi upozorňuje na to, že může být zastupován i pozitivní postavou, pokud např. jedinec žije ve vědomém vnějším životě pod svou úrovní, jsou to jeho pozitivní stránky, které vedou temné, stínové bytí (tamtéž). Stín sám není absolutním zlem, zpravidla představuje „jen něco nízkého, primitivního, nepřizpůsobeného a nedobrého, [...] vlastnosti dětí nebo primitivů, které mohou lidskou existenci oživovat a zpestřovat,“ narážíme však na předsudky, morálku, pravidla slušnosti, které „pro svou těsnou souvislost s problémem osoby mohou hrát zvláště často neblahou roli brzdící každý vývojový pokrok psýché“ (tamtéž: 119). Integrace Stínu do vědomí je opět úkolem překračujícím ryze osobní dimenzi; pokud se člověku daří vnímat to, co je negativní ve světě, jakožto něco, co je současně v něm samém, „učinil již něco opravdového i pro svět“ (tamtéž: 121).

Objevit vlastní protiklad, své dosud nepoznané já, je jedním ze zásadních úkolů hrdiny (Campbell 2000: 104). Postava protivníka a představitele zla v roli šaška (viz postavu Jokera v Batmanovi) má také všeobecnou platnost; na ní Campbell vysvětluje nevyhnutelnost porážky stínových figur-protivníků: tyto postavy „mohou triumfovat ve světě ohraničeném časem a prostorem, ale rozplývají se, když se perspektiva přesouvá k transcendentnímu principu;“ zaměňují totiž stín za podstatu a už jen tím symbolizují nevyhnutelnou nedokonalost říše stínů, která je hrdinou zpravidla poražena (tamtéž: 263). Ostatně již prvopočáteční mytické příšeře, drakovi, je souzeno, aby byl obelstěn; zosobňuje totiž strážce minulosti, který udržuje daný stav nehybný, a ještě ke všemu je na tuto svou roli pyšný, nechápaje, že podstatou života – i mýtu – je změna, neustálý pohyb, proměna ve smyslu zániku a regenerace v nekonečném cyklu směřujícím k růstu. Z toho důvodu je drakova/tyranova role předem odsouzena k zániku stejně tak, jako je v příběhu a procesu nezbytná. Pravidelné střídání dobra a zla je základní vlastností běhu času, a třebaže na jevišti jsou hrdina a jeho protivník nepřáteli na život a na smrt, v zákulisí, jak trefně rozkrývá Campbell, žádná polarita protikladů neexistuje (tamtéž: 309). Oba „protivníci“ pracují na stejném díle, v němž mají již předem určenou roli.

Batman, Superman a spol.

Komiksová analýza se bude týkat několika vybraných děl ze současnosti a bude se soustředit zejména na nejikoničtější superhrdiny žánru – Supermana, již notně zmiňovaného v souvislosti s Ecovou studií, a Batmana, kteří společně tvoří pozoruhodnou a v lecčems komplementární dvojici, o čemž svědčí i to, že je scénáristé v různých příbězích často svádějí dohromady (a do souboje). Přihlédneme také ke komiksu Sin City a ke specifickému dílu svého žánru, Sandmanovi. Z tohoto výčtu je patrné, že tato analýza nemá za cíl komplexní postižení dané tematiky, nýbrž slouží toliko jako výchozí bod pro úvahy o hrdinech romancí a coby plodná oblast ke komparaci.

Vznešený původ je často součástí identity (super)hrdinů. Superman pochází ze sice zaniklé, leč jednoznačně „nadřazené“ planety Krypton, a je to právě tento původ, který ho obdarovává jeho superschopnostmi, jež ho ve srovnání s pozemšťany činí „nadlidským“. Jeho výjimečné – a osamělé – postavení je dáno také tím, že je posledním potomkem svého rodu a údajně posledním přeživším obyvatelem své planety (což je údaj relativní, neboť ve stále přibývajících pokračováních se již objevila celá řada dalších „jediných přeživších“ Kryptoňanů).¹⁸ Obdobně výlučný původ vykazuje také Batman v rozměrech své ryze pozemské, lidské existence – je potomkem významného rodu Wayneů, kteří představují jakousi aristokracii města Gotham s dlouhou tradicí a již tato tradice Bruce Waynea zavazuje k jeho údělu; pochází z dlouhého rodu mužů, díky jejichž počínání je město „nyní lepším místem pro život“.¹⁹ Krom původu se tedy úděl superhrdiny prezentuje částečně také jako rodinná tradice – Supermanův otec Jor-El působil v rámci své civilizace obdobným, humánním, „lidstvu“ prospěšným způsobem, což nijak nesnižuje význam tohoto údělu, naopak to podporuje jeho nevyhnutelnost. Obdobně závazný je vzhled superhrdiny. Tak jako u mytických hrdinů jsou jejich těla naddimenzovaná, vysoká, s enormně vypracovanou muskulaturou, a přesto souměrná, esteticky krásná. Je pro ně charakteristická ideálnost a asexuálnost, jak zmiňuje Blanka Činátlová (2009: 96). Tyto vizuální vlastnosti, které díky obrazové podstatě komiksu samozřejmě výrazně vyniknou, se stávají závazným stereotypem, díky němuž je prakticky jakýkoli superhrdina zastupitelný jiným superhrdinou, prozrazují však svůj archetypální původ, který dobře vystoupí zejména ze srovnání s padouchy. Jejich těla, kupříkladu Harveyho Denta – Two-Face (Příloha č. 1), často mají rovněž výraznou

¹⁸ Se Supermanovým „božským“ původem a spasitelstvím zajímavě pracuje komiks *Superman pro zítřek*; aluze na Krista se zde objevují hned na několika rovinách: ve vizuálním plánu při „zjevení se“ faráři v kostele (viz Příloha č. 2) i jakýmsi intertextovým vtípem, kdy se s tímtož farářem Superman setkává u řeky a na jeho poznámku, že očekával jeho příchod „spíš kráčejíci po vodě“, Superman odvěti: „Takhle bych si s vaší vírou nikdy nezahrával“ (na rozdíl od autorů komiksu).

¹⁹ Snyder, Scott – Capullo, Greg a kol.: *Batman: Soví město*. Praha: Crew, 2013.

muskulaturu, v jejich případě však tato překračuje míru, je hybridní, hypertrofovaná, přehnaná a chaotická, zatímco hrdina i svým symetrickým a uměřeným, přestože výjimečným, vzezřením uspořádává chaos, udržuje rovnováhu, nalézá se stále v rámci řádu, tak jako Gilgameš v porovnání s obrem Chuvavou.

Nedílnou součástí hrdinského vzezření je již zmiňovaný „obleček“, hrdinský převlek, který se však prakticky stává druhou kůží, maska, jež ale znejišťuje skutečnou a původní identitu hrdinů. Tento obleček a jeho výroba jednak vztahují hrdinu k jeho původu a k mytickému počátku (Činátlová tamtéž), jednak představují nejstereotypizovanější stereotyp komiksů, lépe řečeno emblematický emblém. Charakteristické barvy, tvar kostýmu a zejména logo na prsou činí z hrdinova těla ikonu, onen hieroglyf, jasně rozpoznatelný a identifikovatelný, znak zástupný za celek. Jedná se o záležitost, které si jsou samozřejmě velmi dobře vědomi i samotní kreslíři – Jim Lee, kreslíř *Supermana pro zítřek*, upozorňuje právě na to, že Supermanův kostým sestává z velké části z nahého těla a jediným motivem, s nímž pak lze pracovat, je jeho plášť, jenž může pomocí stínu různě zakrývat jeho postavu. Problém však vyvstává ve chvíli, kdy by mohl stín, byť realisticky, překrýt také supermanovské logo, neboť „zastiňujete jeho světoznámý znak, který je zároveň zřejmě nejsilnějším prvkem kostýmu.“²⁰ Často jakožto obrazový znak stačí právě pouze silueta ikonické postavy nebo jen její logo jakožto emblém (Příloha č. 3).

Mluvili jsme o tom, že mytická postava z principu není a nemůže být psychologizována, z toho důvodu jsou její vnitřní prožitky zvnějšňovány. Přestože u komiksových superhrdinů k jisté psychologizaci dochází, zejména prostřednictvím jakéhosi vnitřního monologu, vnitřních promluv, které obvykle v rámečcích graficky odlišených od dialogických bublin (promluva nahlas) doprovázejí hrdinovo osamělé putování (velmi časté a příznačné u Batmana), již žánrová nevyhnutelnost vizuálního zobrazení jejich prožitků vede k tomu, že se superhrdinové i tímto aspektem vztahují ke svému mytickému původu. Vizualizováno je především, tak jako u Gilgameše, jejich utrpení – hrdinovo tělo a oblek zvnějšňují toto utrpení, ponížení a bolest, specificky Batman v Millerově *Návratu temného rytíře* i v pozdějším *Temném rytíři* je často zobrazován, jak je doslovně srážen na kolena, krvácí, jeho oblek i tělo jsou potřhané a zraněné, právě onen emblematický oblek, symbol jeho superhrdinství je poničen, narušen, destabilizován ve své dokonalosti (Příloha č. 4). Nejtypičtějším projevem takového symbolického a současně doslovného narušení a oslabení hrdinova těla i hrdiny samého je takřka ikonické ztvárňování krvavých šrámů trhajících a

²⁰ Azzarello, Brian – Lee, Jim a kol.: *Superman pro zítřek. Kniha první*. Praha: BB/art, 2007.

narušujících jak supermanovské, tak batmanovské logo (Příloha č. 5). Mluvíme o exteriorizaci vnitřních pocitů, lze však namítnout, že narušování masky a těla superhrdinů se týká zejména fyzické bolesti. Vizuální stránka komiksu však pracuje také s psychickým utrpením; na vybraných ukázkách vidíme Batmana, jak následkem toxinu potlačujícího strach překračuje svou vlastní hranici psychické přičetnosti a je nucen čelit svým nejhlubším strachům, což je znázorněno jako velmi vypjatý „němý“ výkřik (Příloha č. 6). Obdobně, jakkoli v mnohem slabší míře, je vizualizován Supermanův žal nad ztrátou manželky v komiksu *Superman pro zítřek*, kde se zcela netypicky vždy nablýskaný Superman zjevuje se strništěm na tváři, což je ještě podtrženo kontrastní přítomností ostatních superhrdinů z Ligy spravedlnosti (tento prvek lze vnímat také jako ukázkou běžného kulturního stereotypu: strniště jako příznak zanedbanosti – příznak žalu, hlubších a jinak nevyjádřených emocí).

Úkoly superhrdinů jsou analogické úkolům mytických hrdinů; jedním z těch hlavních je obrana města/světa (všimněme si zcela zřejmé analogie ke Gilgamešovi). Eliade říká: „Vítězství bohů nad silami temnot, smrti a chaosu se opakuje pokaždé, když obec zvítězí nad útočníky“ (2006: 36), dochází tím k opakování kosmogonického aktu a rituální regeneraci, přičemž nejinak je tomu u komiksových hrdinů. S každým úspěšným ubráněním jejich mikrokosmu se završuje a současně znovu obnovuje i samotný příběh – cyklus je naplněn a může se začít odznovu. Je to součást principu nezkonzumovatelnosti hrdiny; třebaže je vsazen do kolotání běžného všedního života, svými hrdinskými činy se zároveň neustále regeneruje v mytickém slova smyslu a spolu s ním i samotný příběh, což vytváří Ecem zmíněný narativní paradox. Výše jsme uvedli také Ecovu tezi o dobročinnosti Supermanova působení, které je zbaveno politického vědomí, když Superman brání pouze své malé město – Blanka Čínátlová velmi případně upozorňuje na to, že Metropolis stejně jako Gotham, Uruk nebo Tolkienova Středozem nemusí být pouze „little town“, nýbrž mohou představovat mikrokosmos, jehož obrana zároveň zastupuje obranu makrokosmu proti kosmickému chaosu (2009: 99). Krom toho je třeba upřesnit Ecovu tvrzení i z hlediska samotných dějových konkretizací: přinejmenším v některých pozdějších příbězích Superman zdaleka nebrání pouze Metropolis, jakkoli se k němu vždy vrací a bezpochyby pro něho představuje středobod jeho existence, „pupek světa“; v *Supermanovi pro zítřek* se rozhodne zastavit válku na Blízkém východě tím, že tamějším lidem zničí veškeré zbraně, čímž zasáhne do celosvětového dění. Krom toho zde brání celou planetu de facto proti ní samé – bojuje s obry žvlů, kteří chtějí jeho vyhnání a obrodu lidstva jeho zničením, Superman však vyhrožuje zničením celé planety a tedy i samotných žvlů, čímž paradoxně planetu a lidstvo zachrání. Země je jeho adoptovaným domovem, Superman jejím adoptovaným synem, v Millerově *Návratu temného rytíře*

dokonce při zatmění slunce znovuzískává svou sílu právě od „matky země“; chrání-li tedy primárně Metropolis, pak mu toto město zastupuje přinejmenším celou planetu a ve vyšším, mytickém plánu pak tento souboj odráží souboj v makrokosmu. V jedné věci však dáváme Ecovi za pravdu – Supermanovo politické vědomí je značně omráčené jeho idealismem: „Ty vždycky řekneš ano komukoli s odznáčkem nebo vlajkou.“²¹

S topoi města se pozoruhodně pracuje také v Batmanovi, kdy jedním z navracejících se motivů je jakási podvojnost, ambivalence Gotham jakožto bezmála živého organismu: „Probouzí v lidech zvíře tohle město, nebo je tam odjakživa... a čeká na ten správný osobní příběh, aby jej vypustil na svobodu?“ uvažuje Batman²² a tváří v tvář zrcadlově převrácené a nepřirozené podobě města, jak mu ji ukazuje jeho stínový dvojník – bratr Thomas,²³ je nucen přehodnocovat svůj pohled na Gotham. Město jako živoucí organismus, který potřebuje očistit a napravit, ale v jádru je zdravý, se při zrcadlově obráceném pohledu mění v past, doslova hniající kobku, která život nedává, ale naopak pohlcuje. Tím Gotham nápadně připomíná základní ambiguitní rys archetypu matky, o němž bude pojednáno níže.

Thomas Wayne, ztracený bratr, jemuž osud nenadělil úděl hrdiny, nýbrž fyzicky i psychicky poznamenaného zloducha, se zjevuje na scéně, aby Batmanovi nastavil nelichotivé zrcadlo jakožto ukázkové ztvárnění stínového archetypu. Tuto svou roli sám tematizuje velmi výmluvně: „Jsem [...] bratr, kterého jsi nikdy neměl. Tvůj obraz z druhé strany zrcadla.“ A dále: „Až zase ucítíš to svědění v zátylku, budeš vědět, že jsem to já! Že po tobě natahuju ruce z odvrácené strany zrcadla!“²⁴ Právě tato pozice mu umožňuje, jakožto správnému psychologickému Stínu, otrást Batmanovým světem. Zpochybní jednak jeho pohled na Gotham, když mu ho ukáže jako „vybledlý odraz, město, kde je vše naruby,²⁵ místo, kam lidi vcházejí, ale které nikdy nedokáží opustit. Gotham, který je pastí!“ a i jeho osobní a rodinnou identitu vycházející z jistých nezpochybnovaných faktů – právě morální charakter a důvěryhodnost svých rodičů by musel Bruce zásadně zpochybnit, pokud by přistoupil na Thomasův příběh.²⁶ Zde funguje jako stínová figura bratr-protivník, Stín však může mít i pozitivní podobu onoho blíženec, důvěrníka. Tím je pro Batmana bezpochyby jeho „sidekick“, parťák Dick Grayson alias Robin. Jeho osudy jsou vzhledem k rozsáhlosti

²¹ Miller, Frank – Janson, Klaus – Varleyová, Lynn: *Batman: Návrat temného rytíře*. 2. vydání. Praha: Crew, 2012.

²² Jenkins, Paul – Finch, David a kol.: *Batman: Temný rytíř. Temné děsy*. Praha: BB/art, 2013.

²³ In *Batman: Soví město*, cit. d..

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Skoro až ve smyslu bachtinovské karnevalizace, kdy se svět obrací naruby, aby se regeneroval – úloha Stínu je ve své podstatě tomuto principu blízká.

²⁶ Příběh dítěte, které bylo po autonehodě svými rodiči umístěno do sanatoria a jehož existence byla před bratrem i světem utajena.

batmanovského universa různorodé, nicméně určitou konstantou zůstává, že se k němu Batman, nemá-li ho po svém boku, alespoň v myšlenkách neustále vrací. Zejména Millerův Temný rytíř výrazně tematizuje prvek sentimentu v těchto vzpomínkách, kterému však neschází i ryze erotický nádech: „Kde jsi, Dicku... vždycky jsi byl můj malej francouzskéj klíč...“²⁷ Zde je třeba obrátit pozornost znovu ke Gilgamešovu příteli Enkiduovi. Bratrské sdílení dvou hrdinů je stěžejním tématem epických dobrodružství (dobro-družství, vyprávění o dobrých družích; Balabán, Tydlitátová 2002: 136), přesnějším vymezením tohoto přátelství v babylónském eposu je však homosexuální milostný vztah (tamtéž: 72). Ona diskutovaná homosexualita superhrdinů a jejich partáků tak může být nejen opodstatněná, ale také může odvozovat svůj původ od nejstarších eposů. Než se však z Enkidua stane Gilgamešův druh a přítel, je Enkidu divým mužem žijícím mezi zvířaty, jehož prostřednictvím sexu jakožto magické praktiky polidští nevěstka seslaná bohyní. Ta ho také přivádí do lidské civilizace, do Uruku a ke Gilgamešovi, s nímž se poprvé utká v souboji, kde se prokáže jejich rovnocennost a je uzavřeno jejich přátelství.²⁸

Enkidu, původně divý muž, představuje Gilgamešovo druhé já, temnou, animální stránku jeho duše a naplnění jeho neklidného srdce (tamtéž). Díky němu se Gilgameš z krutovládce mění v ochránce svého města. Divý muž jakožto častý motiv různých kultur ztělesňuje velmi přesvědčivě stínový archetyp; Balabán s Tydlitátovou nacházejí paralelu mezi biblickými bratry Jákobem a Ezauem, přičemž konstatují: „Dokud je vytěsněný, je hrozivý, teprve smíření s bratrem a uzavření smlouvy přináší do rodiny příliv nových sil“ (tamtéž: 139). Enkidu je vzorem pro více variant projevů stínového archetypu; na shodném principu funguje Batmanův zjevivší se bratr a současně i jeho přítel Dick. Stín takřka doslovný v supermanovském příběhu představuje padouch Bizzaro, který je vizuálně ztvárněn jako jakýsi pomačkaný, nevhledný, zrcadlově obrácený odraz Supermana (i znak „S“ na jeho prsou je takto obrácený) v matných, šedavých barvách. Užívá pouze hrubou sílu a místo souvislejšího projevu jen převážně vrčí.²⁹ Je onou animální, bezduchou, zdeformovanou verzí Supermana utrženého ze řetězu, nicméně jakožto pouhý nástroj Lexe Luthora, Supermanova stěžejního protivníka, nevyvolává u Supermana katarzní proces podobně jako Thomas Wayne. Je od něho výrazně a čistě oddělen, protože Superman je skutečným „Mirkem

²⁷ *Batman: Návrat temného rytíře*. Cit. d.

²⁸ Souboj probíhá příznačně během Gilgamešovy svatby a nabude nad ní svým významem vrchu.

²⁹ Johns, Geoff – Donner, Richard a kol.: *Superman: Poslední syn*. Praha: BB/art, 2013.

Dušínem superhrdinů³⁰ a zdá se, že jako takovému je mu jakákoli pochybnost o sobě po většinu času zapovězena.

Nicméně většina hrdinů katarzí projde a to zejména prostřednictvím nahlédnutí do vlastního Stínu. Komiksoví padouši tuto roli nezřídka plní. Představují jednak síly chaosu, které se staví hrdinovi na odpor a „k překonání“, jednak mají potenci ztělesňovat hrdinovu vlastní odvrácenou stranu. Vizuálnost komiksu opět umožňuje příznačné až závazné a v jistém smyslu stereotypní ztvárnění této těsné blízkosti archetypů Hrdiny a jeho protivníka: analogické zobrazení jejich tváří vztahujících se k sobě jako dvě strany téže mince či zrcadla podtržené opozičními rysy typu světlý/tmavý, jinak ale vyjadřující jejich výraznou vizuální i charakterovou podobu (Příloha č. 7: Batman a Freeze), nebo ještě doslovnější „znak“ sestavení jedné tváře z polovin jejich obličejů (Příloha č. 5 dole: Superman a žoldák). Velmi doslovně, takřka emblematicky ztělesňuje tento princip batmanovský padouch Two-Face neboli Harvey Dent se svou přesně na polovinu rozdělenou „normální“ a zdeformovanou tváří a rovněž tak svým neméně emblematickým symbolem – mincí s jednou stranou poškozenou.

Vnitřním pohnutím, jemuž jsou hrdinové nuceni čelit, je krom bolesti ze ztráty (Batmanovi rodiče, Supermanova manželka) strach – téma ryze hrdinské, jakkoli zdánlivě paradoxní. Gilgameš se po ztrátě přítele obává především vlastní smrtelnosti, což ho ponoukne ke katarzní cestě do podsvětí a znovunalezení sebe sama. Batman v *Temném rytíři*³¹ strach tematizuje jako ústřední motiv vinoucí se celým dílem, přičemž jako katalyzátor zde působí doktor Crane/Scarecrow, jenž pomocí toxinů dokáže v lidech strach nejen vyvolat, ale také ho úplně potlačit. Právě druhá možnost posune Batmana za hranici: „Ovšemže [jsi] překonal [toxin strachu]. Jsi hrdina. Nebojíš se malého strašáčka, co? Já ale znám tvoje tajemství. Hrdinství je tvoje obrana proti strachu.“ Scarecrow odhaluje podstatu Batmanova strachu spočívající v nemožnosti zachránit všechny (tak jako nedokázal zabránit vraždě svých rodičů): „To tě děsí. Na zachraňování životů jsi závislý,“ a dokonce: „Netoužíš snad ten pseudohrdina po životě beze strachu?“ Jenže po tom zřejmě Batman netouží; jak se ukáže díky účinkům toxinu, strach je jeho brzdou, která ho udržuje v oné správné míře, v mezích hranic – jakmile totiž ztratí zábrany, překročí práh chaosu a sám se na okamžik stává padouchem, zosobněním tohoto chaosu, kdy se v zuřivosti vrhne i na Supermana, což ikonicky dotváří roztřesené písmo jeho promluv (Příloha č. 8). Nastává pozoruhodná situace: jakmile se jeden hrdina hroutí (doslovně), okamžitě se zjeví jiný; konstantní rovnováha (makrokosmu) a současně hrdinský mýtus musí zůstat zachován. Ve svém vychýlení

³⁰ Příloha in *Superman pro zítřek*, cit. d..

³¹ *Batman: Temný rytíř. Temné děsy*, cit. d..

z rovnováhy se Batman obrací proti lidem, které chránil (ochraňoval „lháře a úchyly, co žijí ve strachu. Zaplatí mi za to...“), slovně i fyzicky napadá Supermana („Jsi outsider oblečený do americké vlajky. Fašistický organizátor...“) a tím, že vyprovokuje Supermana, pochopitelně neúměrně silnějšího, k boji, je zatlačen až „za můj bod zlomu, a ten prudký příval adrenalinu tu drogu potlačil.“ Hrdina se ze svého sestupu do chaosu navrací znovuzrozený a navíc s vědomostí/tajemstvím, jak lze zachránit další (konkrétně dalšího superhrdinu Flashe, jenž byl zasažen stejným toxinem jako Batman): „Musíš ho dostat do kolen [Supermane]. Stejně jako jsi to udělal mně.“ Málem ho sice zabilo, jak se postavil Supermanovi, současně mu to však zachránilo život, čímž se odhaluje ambivalentní povaha skutečnosti ryze mytického charakteru, kdy překračování hranic chaosu vede ke znovuoobnovení řádu.

S motivem strachu se u Supermana setkáváme v komiksu *Superman pro zítřek*, kde dojde díky speciální zbrani ke zmizení milionu lidí včetně Supermanovy ženy. Ani Superman tomu nedokázal zabránit a tehdy poprvé „pocítil opravdický strach. Cítil se ztracený, vypadl z rytmu.“ V souladu s Batmanem odhaluje tuto svou největší slabinu, jeho hříchem je „touha spasit svět“. Narážíme zde na úděl hrdiny, na který se nedá dost dobře uplatnit ani polarita výsady/břemene, neboť je zkrátka údělem, který má svá pravidla, konstituuje hrdinu nejen co do chování a činů, ale i do hloubky jeho charakteru. Hrdina zachraňuje svět, *protože je hrdinou*. Ze stejného důvodu je pro něho vyloučen osobní, intimní život³² a jeho největším strachem je, že svému údělu nedostojí. Tři slova jsou pro Supermana svatou trojicí, představují jeho evangelium, jeho víru: „Supermane, zachraň mě.“ Této víře sloužil vždy bez pochybností, výše zmíněný komiks však v souladu s dějovou zápletkou tematizuje hlubokou deziluzi. Zdá se s ní nakládat opatrně, obdobně jako se strništěm na jeho tváři, které je jen minimalistickým, přesto výmluvným narušením Supermanova dokonalého zevnějšku. Představuje však zcela signifikantní rys nejen (post)moderního komiksu, ale i jisté fasety hrdinství, jež je vlastní i mytickým hrdinům. V tomto konkrétním komiksu se Superman potýká s krizí víry, kdy je postaven před úkol přijmout, že ani ten největší superhrdina nemůže zachránit každého. Čím víc o sobě pochybuje, čím víc se noří do stínu (což kreslíři vystihli právě pomocí efektního stínu na jeho tváři, viz Příloha č. 9), tím víc se přibližuje

³² Již zmiňovaná nenaplnitelnost milostného života; i zde, kde se Superman oženil, o ženu přichází a je znovu osamělým cizincem. Obdobně v komiksu *Poslední syn*, kde se Lois Laneová přímo objevuje jako Supermanova manželka, je však tento svazek výrazně omezen, neboť Superman nemůže mít s pozemšťankou dítě. Komiks nabízí dojmavé řešení v podobě kryptoanského chlapce, jehož si Clark a Lois přejí adoptovat, chlapec však musí jakožto součást porážky zloduchů (Kryptoňanů uniklých z vězení v Zóně přízraků) Zemi opustit. Počítačová simulace Kal-Elova otce shrnuje Supermanův úděl: „Ačkoliv jsi byl na zemi poslán, protože jsi zdejším lidem podobný, nikdy nebudeš jedním z nich.“ Supermanovo cizinectví a osamělá výlučnost jsou nevyhnutelné.

temnému rytíři – Batmanovi, který je postavou skutečně mnohem komplikovanější, a tím také Superman získává hloubku, dříve spíše postrádanou.

Zde se dostáváme zřejmě k samotnému jádru stereotypizace komiksových hrdinů. Superman jakožto nejhrdinštější z hrdinů je muž, který nepláče, nelituje, nepochybuje. Je jasnou a zářivou figurou, polobožskou, spásitelskou, tyčící se vysoko nad lidmi (záměrně nyní opomíjíme jeho druhou identitu, nešikovného novináře Clarka Kenta, již je ostatně možné vnímat jako masku, kterou si nasazuje, aby splynul s lidmi a zmírnil tak dočasně své osamělé cizinectví). Takového Supermana známe, jako takový se stal oním „ustáleným prvkem ve vědomí“, což dokládá i jazyková vrstva lexémem *superman*.³³ Jeho nikdy nepochybující, vždy vlastenecký idealismus se však stává příčinou relativizace superhrdinství, jak jej zobrazují často právě batmanovské komiksy. Zde narážíme na avizovanou komplementaritu těchto dvou hrdinů, sluneční mýtus Supermanův a lunární mýtus „temného rytíře“; zejména v komiksu Franka Millera se tyto dva prvky významně střetávají. Superman odvrací sovětskou jadernou raketu, tím však spustí celou sérii reakcí, které oslabí i jeho samého (mrak zahalující slunce); jakkoli se Superman politicky angažuje tím, že doslova pracuje pro americkou vládu, ve skutečnosti je idealista a o politické situaci včetně důsledků svého působení neví takřka nic. Na rozdíl od Batmana: „Já mám o takových věcech přehled, Clarku. Někdo z nás musí.“³⁴ Na druhou stranu, Superman vyčítá Bruceovi jeho „nezřízenou posedlost“, s níž ohrožuje celou komunitu superhrdinů, když je vystavuje veřejnému pohledu a s ním „nekonečné závisti těch, kteří nebyli obdařeni“. S Batmanovým tvrzením, že „jsme zločinci a vždycky jsme byli. Musíme být zločinci,“ se Superman nikdy ztotožnit nedokáže. Staví se proti sobě dva hrdinské principy, které se ale v zásadě vzájemně doplňují. Z četných narážek na Supermanovo nezpochybnitelné a „nablýskané“ hrdinství však vyplývá potřeba tento typ relativizovat. Vyjevuje se jeho politická zneužitelnost, v konečném důsledku daleko nebezpečnější než působení protivníků, a také jeho neudržitelnost tváří v tvář vlastnímu strachu a pochybnostem. Právě vnesením „batmanovských“ prvků (neklidu, deziluze, pochyb) do supermanovského mýtu, lépe řečeno lidských prvků do mýtu hrdinského se tento mýtus revitalizuje. Vnitřní krize superhrdinů je materiálem a prostředkem k jejich znovuzrození; ne nadarmo právě *Superman pro zítřek* sám sebe označuje za „příběh, který znovustvořil

³³ Viz např. výklad SSJČ: „superman, -a m. (z angl.) publ. slang. nadčlověk: američtí s-i; supermanský příd.: s-é chování; supermanství, -í s.: americké s.“ Dostupné [online] na adrese: <http://ssjc.ujc.cas.cz/>. Cit. dne 21. 3. 2017.

³⁴ *Návrat temného rytíře*, cit. d..

Supermanův mýtus.“ Znovu se tím potvrzuje zcela unikátní dvojdomá identita komiksových hrdinů, kteří v sobě dovedou skloubit lidské s hrdinským (Činátlová 2009: 96), a současně ona ambivalentní povaha mytické skutečnosti, v níž jsou tito hrdinové zakořeněni a kde platí, že smrt je zároveň znovuzrozením a naopak.

Když Superman po nevratné ztrátě své ženy polemizuje nad tím, jak by se zachoval jako obyčejný chlap (chtěl by pomstu), a farář mu namítne, že „láska není pomsta“, sám přiznává, že je to jen fráze. Nepřekročí však své vlastní meze, tak jako Batman, jehož motivací z velké části je právě osobní pomsta. Nikoliv, Clark si je vědom, že fráze „jsou, čím jsou, protože v nich tkví zkušenost“ – on sám je takovou „frází“, stereotypem, v jehož jádru ale tkví něco hlubšího, zkušenost, která nese význam, archetyp, jenž prošel zesvětštěním. Nemusí tomu tak být nutně vždy, ale je pozoruhodné, u jak mnoha zdánlivých stereotypů v populární literatuře se s podobným významovým jádrem setkáváme; namátkou třeba ikonický filmový stereotyp ženy vamp, který komiks často přejímá a „vstřebává či ironicky cituje“ (tamtéž: 94), má silnou významovou návaznost na archetypy žen-svůdkyň doložitelných již ve starověkých kulturách, jak bude vidno v následující kapitole.

Poslední poznámka k těmto ikonickým hrdinům se znovu týká překračování hranic chaosu. Superman překračuje hranici, když se spojí s Lexem Luthorem a jeho padouchy, aby porazil invazi kryptonských zločinců³⁵ – dočasné vychýlení vede k obnově rovnováhy. Určité relativizaci hrdinského stereotypu neunikne ani Batman; scénárista Frank Miller nesnesl představu, že by měl být jeho vzor z dětství věkově mladší než on sám, a tak ve svém *Návratu temného rytíře* koncipoval Batmana jako zestárlého muže, kterému táhne na padesátku a při soubojích sám sebe často tematizuje jako pomalého, senilního, zesláblého a hlavně klikaře.³⁶ Mytická postava tím získává další lidský rozměr, Miller nechá Batmana takřka apokryfním, nekanonickým způsobem zestárnout a dokonce ho nechá i umřít (a navíc při souboji se Supermanem, kdy sluneční „božstvo“ dočasně poráží to lunární). Je to však pochopitelně vychytralý trik; Bruce použil chemikálie k dočasnému zastavení srdce, nechává se pohřbít a doslova vstává z hrobu. Zatímco veřejnost je přesvědčena o jeho smrti, on sám v podzemí svých jeskyní cvičí novou armádu svých následovníků: „Tady, v nekonečně rozlehlé jeskyni, oprostění od vyhaslého bojovníka se zločinem, jehož čas minul, zrodí se armáda, která nastolí smysl ve světě sužovaném něčím horším než zloději a vrahy.“ Jak se praví v příložené

³⁵ *Superman: Poslední syn*, cit. d..

³⁶ Krom toho prošpikovává Miller svůj komiks nesčetnými, často ironickými poznámkami, vkládanými do úst gothamské veřejnosti, která zde na Batmana pohlíží silně negativně: „Celá nová zmatená a rozhněvaná generace bude pokřivená podle matrice Batmanova patologického sebeklamu. Batman je [...] společenskou nemocí.“ Jedná se o ukázkou vlivu mediální masáže, pokřivených názorů, které skalní fanoušek nikdy nemůže přijmout za své, ale také o provokativní popíchnutí, které míří podobným směrem jako kritikové popkultury.

synopsi Millerova scénáře, Bruce Wayne je mrtev, Temný rytíř žije. Hrdina prochází smrtí, aby se obrodil, znovuzrodil a nastolil řád v panujícím chaosu. Snad už ani nemusíme připomínat Gilgameše; Superman se v tomtéž komiksu zjevuje podobně blízek smrti, takřka vysušený na kost, když mrak zakryje jeho zdroj síly – slunce. Oslovuje však matku zemi jako její adoptovaný syn, který ji bude ctít, a znovunabývá své síly; hrdina překračuje hranici téměř až do smrti, pomyslného podsvětí, chaosu, ale vždy se navrácí, obnovuje a regeneruje.

Pozoruhodným způsobem pracuje s mytizací v komiksu také Neil Gaiman, autor „komiksu pro intelektuály“ *Sandmana*. Jeho hrdinou je tentokrát nefalšované božstvo, jeden z Věčných, pán snů – nazývá se Sandman, Sen, Morfeus. Je bratrem Osudu, Smrti či Touhy, žije ze snů, sytí se jimi a šatí se z nich, prochází jimi jako věčný cestující, sny jsou matérie, z níž tvoří. Současně je ztělesněním snění, bez něho říše snů chátrá. Atributy jeho moci jsou tři magické předměty – emblémy, do nichž vložil svou sílu: měšec s pískem, přilba/maska, již vyřezal z kostí mrtvého boha, maska čistého snu a rubín představující tuhý sen. Zdá se, že mytický rámec převažuje, ale to bychom nebyli ve světě komiksu – dochází zde ke zvláštnímu prolínání s komiksovým universem, objevuje se zde gothamská věznice Arkham, vystupují zde další superhrdinové z Ligy spravedlnosti i padouši. Sám Sandman je postavou stojící na pomezí mezi bohem a postmoderním antihrdinou, až skoro outsiderem, jemuž jeho sestra Smrt říká, že je „obolavělej,“ protože mu skončila hra a on „nemá koule začít novou.“³⁷ Také on je vzhledem ke svému výlučnému údělu odsouzen k osamělosti a krom „obolavělosti“ mu neschází ani pýcha, s níž odsoudí svou lidskou milenku Nadu k věčné bolesti v pekle.

Vizuálně je Sandman příznakový opačně: namísto upnutého oblečku má oblečení beztvaré, které snadno mění podobu podle toho, kdo se na něj dívá, v jakém čase či situaci se ocitá, jeho propadlé, zastíněné černé oči připomínají hypnotický svit hvězd v temnotě a pozoruhodná je také grafická odlišnost – bubliny jeho promluv jsou jako jediné psány bílým písmem na černém pozadí. Ve své podstatě se jedná o dekonstrukci vizuálních stereotypů a archetypů, jež jsme mohli sledovat na příkladu Supermana a Batmana: Sandmanův oblek nezdůrazňuje jeho nadlidské tělo, nýbrž ho naopak skrývá lidskému pohledu a činí ho nejasným, rozplývavým; pakliže jeho tělo vidíme odhalené, jedná se o příkrý protiklad k vypracované muskulatuře superhrdinů. Sen je bledý, šlachovitý a asketický, téměř vychrtlý, byť ani jemu neschází jistá vznešenost (Příloha č. 10). Rysy jeho tváře jsou sice ostře řezané, ale jinak, bledé propadlé tváře a zpravidla zastíněné oči, bezmála jako zející černé otvory, připomínají nezřídka lebku. Jeho rozčuchané polodlouhé vlasy již jen dotvářejí

³⁷ Gaiman, Neil a kol.: *Sandman: Preludia a nokturna*. Praha: Crew, 2013.

dekonstruovaný, pohlavně téměř nediferencovaný obraz hrdiny, jenž se staví do opozice ke zvýrazněné maskulinitě superhrdinů.

Sandmanovým mikromoskem je říše snění zastupující dění v makrokosmu – mimo svět snů existuje jen nekonečný prach a tma a nesprávnou vládou nad sny lze způsobit konec světa. Naplňováním svého údělu, jímž je vláda nad sny, udržuje Sandman řád a chaos v rovnováze. Symbolem této vlády jsou pak pochopitelně jeho magické předměty, zhmotnění jeho moci, kvůli nimž Sandman sestupuje do pekla, kde svádí bitvu s démonem, a bojuje se zločincem doktorem Destiny o vládu nad svou říší a tím pádem nad světem, kterážto bitva se příznačně neodehraje v reálu, ale právě v říši snů. Snový svět se zde jeví podstatnějším a skutečnějším než svět reálný, dokonce dává smysl i existenci pekla – „jakou moc by mělo peklo, kdyby jeho vězni nemohli snít o nebi?“³⁸ Objeví-li se jednou za čas „vír“ v podobě člověka, který prostřednictvím svých snů „ničí spořádaný chaos Snění“, musí jej Sandman usmrtit.³⁹ Jeho protivníky ohrožujícími tuto rovnováhu mohou být zmínění zločinci – komiksoví padouši, uprchlé noční můry, které o sobě tvrdí, že jsou „vojáci temnoty, gladiátoři, bojovníci a bohové“,⁴⁰ nebo sám Lucifer. Způsob, jakým Sandman „bojuje“ s démonem Choronzonem v podsvětí o svou masku, je velice příznačný – protivníci připomínají recitátory slam poetry, bojují slovy, jimiž utvářejí realitu; jedná se o hru o stvoření, nejstarší hru, v níž se dá prohrát třeba tím, že člověku dojde fantazie. Zatímco Choronzon svým slovem všechno neguje a ničí, Sandman vítězí díky tomu, že naopak tvoří, je světem, vesmírem s veškerým životem, nadějí.⁴¹ Hravá aluze na biblické stvoření světa, přesto však Sandman spolu se svými sourozenci postrádá onu božskou všemohoucnost – Věční nejsou pány nad lidmi, nýbrž jsou jejich služebníky, a až odejde poslední živý tvor, jejich úkol bude splněn.⁴² Tím se přibližují více hrdinům s jejich výlučným posláním nebo starověkým bohům nežli Všemohoucímu.

I způsob, jakým Sandman na konci celé série zemře, je příznačně hrdinský – zemře proto, aby udržel rovnováhu, zachránil říši Snění. Je tragickým hrdinou se vším všudy, jeho smrt je vzhledem k jeho údělu nevyhnutelná: „Děláme, co děláme, kvůli tomu, co jsme. Kdybychom se chovali jinak, už bychom to nebyli my. Udělám, co je nutné udělat.“⁴³ S ohledem na jeho původ se však nejedná o smrt ve smyslu definitivního konce a tím se opět ocitáme na poli původního mýtu – Sandman je nahrazen novým Snem, jiným aspektem svého

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Gaiman, Neil a kol.: *Sandman: Domeček pro panenky*. Praha: Crew, 2012.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ *Sandman: Preludia a nokturna*, cit. d..

⁴² *Sandman: Domeček pro panenky*, cit. d..

⁴³ Gaiman, Neil a kol.: *Sandman: Blahovolné*. Praha: Crew, 2011.

já, jenž „je i není on, je lehce a zásadně odlišný, protože lidé nemohou žít bez vyprávění příběhů.“⁴⁴ Rovnováha světa, do něhož říše Snů nezbytně patří, musí být udržena, a proto je Sen znovuzrozen, přičemž rys jakési obměny a přitom esenciální stejnosti je příznačný pro takovou smrt – regeneraci. Sandman rovněž ztělesňuje dvojdomost hrdiny, který ve své lidské fasetě zakouší určitý aspekt každodennosti a lineárního času; osudným rozhodnutím zabít svého syna „vešel do času, zakusil volbu, výčitky svědomí i lítost – vešel do sféry lidství.“⁴⁵

I zde však Gaiman dovedně kombinuje mytickou strukturu, vlastní rovněž superhrdinům, s rysy literární postmoderny; na Sandmanovu smrt lze pohlížet jako na svého druhu komplikovanou sebevraždu, neboť je trestem za smrt jeho syna Orfea, jemuž se nejenom nebrání, ale svým způsobem jej vítá: „Vy... vy chcete, aby vás potrestaly, že? Chcete být potrestán za Orfeovu smrt.“⁴⁶ Jeho sestra Smrt konstatuje, že se na podobné vyústění svého příběhu připravoval hrozně dlouho, jen si to nepřipustil, a nemyslí tím pouze nevyhnutelnost takového osudu, nýbrž rys Sandmanovi bytostně vlastní a tak výstižně pojmenovaný samotnou Smrtí jako „obolavělost“. Sandman zosobňuje *vědomí* tragičnosti hrdinského údělu, které je jádrem jeho ikonické bledé zasmušilosti, v jistém smyslu dekadentní až nihilistické, jež se paradoxně pojí s nesmírně silným pocitem zodpovědnosti a povinnosti. Tento rys s nadsázkou vystihují charakterizace Sandmana z úst ostatních postav: „Pan vysokej, bledej a zajímavěj“ anebo „pobledlý a překultivovaný, pompézní a pyšný pedant. Puntičkářský parádník.“⁴⁷ Krom toho Gaiman vytváří další hravé aluze na samotné vyprávění a jeho tvorbu – celým příběhem se vine motiv Blahovolných, tří sudiček, které sprádají lidské osudy, „příběhy“ (a projevují se současně jako Furie, Lítice, které přimějí Sandmana zaplatit za synovu smrt): „Co mu tedy upleteš?“ – „Tím si nejsem úplně jistá, fešando. Ale je to hezká příze a nepochybuji, že mu bude slušet. Bude mu to ladit se vším.“ Tytéž ženy v závěru symptomaticky shrnují, o co vlastně v celém příběhu – a v celé literatuře – jde: „To, co vždycky. Hrstka příze, trocha tkaní a šití, třeba i nějaké vyšívání, pár volných konců, ale s tím se prostě musí počítat.“⁴⁸

Potence proměny Gothamů v hniající kobku se naplňuje v Sin City, městě hříchu ze stejnojmenného komiksu Franka Millera. Město vrahů, násilníků, prostitutek a všudypřítomné korupce, jehož „špinavost“ je znázorněna vysoce sensorickým dojmem lepkavého, upoceného dusna, které se jeho obyvatelům zadírá pod kůži a je nevyhnutelné, nemá jednoho výlučného

⁴⁴ Tamtéž, předmluva Franka McConnella.

⁴⁵ Tamtéž, předmluva.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

hrdinu. V jeho příbězích se střídá několik hlavních mužských postav, vypravěčů a jakýchsi průvodců, kteří čtenáře provádějí stokami Sin City: Marv mstící se za smrt ženy, s níž strávil „nejšťastnější noc svého života“, Dwight McCarthy, který se zaplete do války mezi policisty a prostitutkami ve snaze zbavit svou milenkou násilného ex-přítele, a policista John Hartigen, vydávající se za obdobnou osobní pomstou kvůli dívce, kterou kdysi zachránil. Neo-noirový svět drsných hrdinů chandlerovské detektivky, kteří překračují hranice především z důvodů ryze osobních, vizuálně vykreslený prostřednictvím působivého střídání černobílých negativů a pozitivů, zcela převrací mytickou strukturu jasně rozlišeného řádu a chaosu. Zdá se, že peklo je všudypřítomné, mizí rozlišení mezi posvátným prostorem a jeho chaotickým okolím, tato binární polarita „ztrácí význam, protože vše se může zvrátit ve svůj opak“ (Činátlová 2009: 99). Jeho „hrdinové“ se na rozdíl od Supermana a Batmana, který váhá i s usmrcením masového zabijáka Jokera, neštítí vražd a brutálního násilí, zapadají-li do konceptu jejich vnitřně nezbytné pomsty či záchrany. Co je činí hrdinskými, je právě jejich vnitřní motivace, motivace chandlerovského typu „někdo to dělat musí,“ schopnost postavit se všudypřítomnému zlu a „žít navzdory“ (tamtéž: 100). V duchu noirové drsnosti se ostentativně vzdávají jakýchkoli ušlechtilějších pohnutek: „Ne kvůli pomště. Ne proto, že si to zasloužej. Ne proto, že na světě potom bude líp. Není v tom žádná spravedlnost nebo ušlechtilost. Zabijeme je, protože potřebujeme, aby byli mrtví. Potřebujeme hromadu mrtvol, [aby si mafiánský boss uvědomil,] co ho to stálo, když si zahrával s holkama ze Starého města.“⁴⁹ Za gestem se však skrývá pohnutka ještě kurtoaznější než u temného rytíře, který se stejně jako Parzival vzdává tělesné touhy, aby získal pomyslný grál (na což v souvislosti s Ecem upozorňuje Činátlová, tamtéž). Dwight, Marv ani Hartigen se tělesné lásky nezřikají, jsou však ochotni pro ni zemřít. Opět se tu setkáváme s kombinací hrdiny/antihrdiny, který se pohybuje někde na hranici mezi vyprázdněnou, nesmyslnou existencí a ve své podstatě velice čestnou smrtí (ve smyslu věrnosti vlastním zásadám). Její překračování možná nenavrací světu ztracený řád, ale přinejmenším ho drží od toho, aby se propadl ještě hlouběji, lze-li to vůbec, a ve všeobecném marasmu poskytuje hrdinovi alespoň zdání nějakého smyslu. Výrazně zde rezonuje téma deziluze a krize víry superhrdinů, není však podnětem ke katarzi, nýbrž stává se samo o sobě emblémem drsného hrdiny.

Vyvolený hrdina romance – „Ten Pravý“

Na úvod analýzy jiného typu hrdinství, jaký červená knihovna skýtá, je třeba říct, že se s opuštěním komiksu a vstupem na pole romancí ocitáme v poněkud odlišném světě, přestože

⁴⁹ Miller, Frank: *Sin City, Město hříchu: Velká tučná zabijačka*. Praha: 3-Jan, 2014.

se stále pohybujeme v rámci populární literatury. Konflikty a souboje zde na rozdíl od komiksu či westernu neprobíhají na úrovni celého světa či společenství, nýbrž v daleko soukromější sféře intimních vztahů. Třebaže milostné příběhy čerpají svou inspiraci také z eposu, z onoho pramene ryzí epičnosti, o němž hovoří Čapek, a mají tudíž s příbuznými žánry leccos společného, ubírají se, alespoň zdánlivě, poněkud jiným směrem. John Cawelti (1976: 41) postihuje tento rozdíl pomocí komparace dobrodružného žánru a romance; zatímco dobrodružné příběhy většinou obsahují také milostnou zápletku, je tato podružná hrdinově triumfu nad nebezpečím a překážkami. Vztah mezi hrdinou a padouchem je zde zkrátka podstatnější nežli vztah k ženě, jakkoli silný. Oproti tomu romance rovněž obsahují elementy dobrodružství (někdy až tak výrazné, že jejich fabulační kotrmelce představují pozoruhodný výkon), ale ty v tomto případě slouží k utužení milostného vztahu; například prvky záhady nevedou primárně k jejímu rozřešení jako v detektivce, nýbrž záhada je příležitostí ke svedení dvou potenciálních milenců dohromady, klade dočasné překážky jejich vztahu, což je nezbytná narativní součást tohoto žánru.

Fantazii triumfující lásky, která všechny tyto překážky překonává, označuje Cawelti za ve své podstatě morální (tamtéž: 42), což romanci přibližuje spíše pohádce, která se vyznačuje veskrze moralistním vítězstvím dobra nad zlem. Již jsme naznačili, že podobné rozvrstvení je mýtu cizí, chaos a řád fungují na principu ambivalence, kdy jedno neexistuje bez druhého a naopak; ani na hrdinské činy se nedá dost dobře uplatnit rozlišení etických kategorií. Jak upozorňuje Blanka Činátlová, že „kurtoazní směřování [milostných příběhů] ústí spíš k pohádce než k mýtu – místo vertikální osy řádu a chaosu se pohybuje spíše na horizontále dobra a zla; příběh se neodehrává v univerzálním prostoru kosmických vztahů, ale v uzavřeném prostoru vztahů sociálních. [...] překonání překážek [...] většinou na běhu světa nic nezmění“ (2009: 88).

Je pravda, že komiks, western či detektivka fungují především na principu mýtu hrdiny a jeho atributů cesty, sestupu, souboje atp., což červená knihovna nedělá, ne stejným způsobem. Existují však i jiné mytické příběhové vzorce, především máme na mysli mýty o stvoření, které se v jisté podobě mohou uplatňovat v žánru romancí, navíc romance obsahují celou řadu archetypů či dílčích prvků hrdinského mýtu, a v neposlední řadě má sama pohádka silné archetypální jádro, jak dokládají v našem případě především práce Marie-Louise von Franz. Ostatně i její morální povaha sloužící de facto k udržení společnosti se opět principiálně vztahuje k mýtu v jeho zesvětštěné podobě – novodobý mýtus konstruuje určitou společnost a sladování čtenáře při recepci popkulturního produktu má za cíl mj. právě udržení, stabilizaci a re-konstituci této společnosti. Z toho důvodu i fakt, že většina moderních

romantických formulí, jak konstatuje Cawelti (1976: 42), stvrzuje ideály monogamního manželství a ženské *domesticity*, domáckého života v rodinném kruhu, není bez vlivu na svět, jakkoli opět v zesvětštěném, nikoli původně mytickém smyslu. Tedy hrdinové romanci svým jednáním neudržují rovnováhu mezi řádem a chaosem tak jako mytický hrdina či komiksový superhrdina, avšak dost možná v nekonečném cyklu opakují původní akt *stvoření* tohoto světa, jak bude vidno dále.

Vyvolený hrdina romance nezachraňuje svět před ohrožením silami chaosu, ale rozhodně zachraňuje hrdinku před ohrožením nejrůznějšího druhu, často však před ní samou. Jeho cesta se od té Supermanovy či Gilgamešovy na první pohled dost liší, přesto však můžeme vysledovat některé podstatné společné atributy. Tím nejnapadnějším je pak pochopitelně jeho vzezření; svým fyzickým vzhledem, závazně schematizovaným, naplňují hrdinové romanci v podstatě stejný apollinský ideál jako komiksoví superhrdinové. Vysoká postava, široká ramena, útlé boky, vypracovaná muskulatura, ale stále v rámci štíhlé figury, to vše jsou nezbytné fyzické atributy romantického hrdiny a jakýkoli jeho popis (napříč konkrétními díly) může stejně tak dobře fungovat jako slovní vykreslení jakéhokoli komiksového superhrdiny, snad jen s několika drobnými odchylkami, které hrdinu individualizují, zároveň však působí jako emblém podobně jako Odysseova jizva – v daleko slabší míře, ne však nepodobně jako supermanovské logo nebo batmanovský netopýr funguje u romantických hrdinů třeba barva očí či vlasů, jizva či drobná tělesná vada, jako např. sotva patrné kulhání, zřídka se objevující koktání apod. Tyto jemné detaily jsou nicméně spíše fakultativním příznakem individualizace, kdežto samotný *celkový vzhled* je závazným prvkem; ono ideální mužské tělo, které působí tak stereotypně, vyprázdněně a klišovitě, je signifikantem, skutečným emblémem jeho hrdinství, tj. příslušnosti k rodu „Toho Pravého“. Neboť právě výška, síla a mohutnost dokáží zajistit jeden z nejcennějších benefitů a zároveň atributů hrdiny – ochranu a bezpečí hrdince. Současně však hrdinovo tělo zůstává souladné, v mezích řádu, ničím z něho nevystupuje ani nenarušuje souhru forem. Takové tělo slibuje důvěru, a to i přes jiné kontrastní kvality hrdiny: „Kit už také nebyl vytáhlý mladík. Zmužněl a zesílil. Mohla by se na něj spolehnout.“⁵⁰ Specifickým projevem této dovednosti je schopnost hrdiny zvednout hrdinku „jako pírkó“ – klasický genderový stereotyp v sobě skrývá znak příslušnosti k patřičné polovině páru a jeden z mnoha důkazů jejich vzájemné kompatibility. Jako takový je stejně závazný jako samotný vzhled „Toho Pravého“. Uvedme

⁵⁰ MacKenzie, Sally: *Jak milovat lorda Ashe*. Praha: Ikar, 2014, s. 105.

si jeden příklad za všechny: Gabriel, markýz z Ralstonu, je „vysoký, vzpřímený, se širokou hrudí, s hustými tmavými vlasy, kterých se ženy touží dotýkat, a s modrýma očima [...] Strohá brada, na níž se při úsměvu objevoval dolíček – při úsměvu, který byl zároveň příslibem hříšnosti a potěšení.“⁵¹

Hrdina však v současné červené knihovně (na rozdíl např. od té české meziválečné) často nebývá typem modelového, andělského hrdiny oddaného svému poslání (typu Supermana) apod., v jistém smyslu právě naopak. Na první pohled bývá vykreslen, typicky v historické romanci, jako cynický, úsečný, sobecký a životem protřelý muž. Tento aspekt je opět emblematicky vepsán do rysů jeho tváře, přičemž specificky formuje ono krásné tělo a zdánlivě ho od ideálu odvrací: „Ne, hezký tedy nebyl. Měl drsný, ostře řezaný obličej, výrazný nos, agresivní bradu a v šedých očích neustále ostražitý výraz. Vlasy měl černé jako uhel, na spáncích stříbrně prokvetlé, ale nic z toho se nedalo nazvat hezkým. Když se člověk podíval na Stonevala, viděl dokonalé sebeovládání a klidnou, mužnou sílu, nikoli zjemnělého dandyho.“⁵² Nejedná se o zjemnělou krásu, ale o ideál mužnosti s jeho drsností, ostrostí a nekompromisností. Tím se tito hrdinové přibližují k Batmanovi, noirovým detektivům, průvodcům po Sin City či westernovým jezdcům. Blížkost k temnému pólu spektra je vyjádřena jasně: „Vzbuzoval zdání, že toho už hodně prožil a nic ho nemůže překvapit. Měl husté, dokonale ostříhané černé vlasy, které ostře kontrastovaly s bledou pokožkou, na níž se jaksi nepatříčně vyjímalo tmavé obočí. V neznámém se skrývalo d'ábelské kouzlo, umocněné rovným nosem a výraznými ústy. Špičatá brada vypovídala o jeho odhodlanosti“; hrdince připadá jako „padlý anděl z básně Williama Blakea.“⁵³ Místy je explicitně zdůrazněn agresivní, živočišný aspekt mužnosti: „Užasla nad tím, že člověk může vypadat tak odpudivě a špinavě, a přesto tak agresivně mužsky – navzdory špinavým montérkám a šlím nataženým přes ušmudlané a roztrhané špinavě bílé tričko plné skvrn od potu.“⁵⁴ Cynickost a zatrpkllost činí hrdinu nebezpečnějším a tím pádem pro hrdinku také přitažlivějším a více vzrušujícím. Jaká je však skutečná motivace brutality romantických hrdinů, které Elaine Showalterová (1977) nazývá „the brutes“, surovci?

Výrazným předchůdcem, jenž konstituuje tento typ postav, je Edward Rochester z románu *Jana Eyrová* Charlotty Brontëové; navazuje na Scottovy temné hrdiny a Byronova Korzára (tamtéž: 139), ale také na typ postavy z gotického románu – „the villain“, padouch. Rochester je specifický svou impulzivní, rozkazovačnou a vášnivou povahou, kvůli níž

⁵¹ MacLeanová, Sarah: *Seznam skandálních snů*. Praha: Ikar, 2012, s. 32.

⁵² Quick, Amanda: *Květ lásky*. Praha: Baronet, 1997, s. 20.

⁵³ Kleypas, Lisa: *Vábení za soumraku*. Ostrava: Domino, 2010, s. 14 a 46.

⁵⁴ Wintersová, Rebecca: *Hledá se manžel*. Praha: Harlequin Publishers, 1998, s. 9.

s Janou Eyrovou často jedná nevybíravým a pánovitým způsobem, ona však přesto vnímá jeho způsob chování jako „breath of life“ (Gilbertová, Gubarová 1979/2000: 352). Současně totiž prohlašuje Janu za sobě rovnou, třebaže se jedná o jeho placenou podřízenou, věkově a zkušenostně daleko mladší. Je pro něho charakteristická náladovost, unáhlenost, pýcha a zuřivost včetně výrazného sexuálního náboje. Brontëová položila svým románem základ pro typy postav a mnoho situačních zápletek červené knihovny, přestože řadu z nich současně sama podvracela, jak podotýká Tania Modleski (1990: 46). Jak si ale vykládat tento rochesterovský aspekt romantického hrdiny?

Modleski sleduje tento prvek na harlekýnkách a hrdinovo surové, cynické, zesměšňující chování označuje za jednu ze dvou hlavních záhad (*enigma*) tohoto žánru: záhadu motivů mužského chování. To podle Modleski není nijak „vynalezeno“, odráží skutečné chování mužů, kteří se v realitě ujišťují o své maskulinní nadřazenosti stejnými způsoby jako hrdinové v romancích. Element fantazie dle ní leží daleko spíše v interpretaci tohoto chování, k němuž čtenáře romance vede – tedy interpretovat takové chování nikoli jako výraz pohrdání, nýbrž lásky (tamtéž: 41). V tomto směru je čtenář nadřazen hrdince, neboť vzhledem k očekávání happy endu dokáže rozklíčovat hrdinovo cynické chování jako výraz sice poněkud nevyzrálé, nicméně náklonnosti. Podle Modleski zde dochází k udržování ideologického zmatku ohledně mužské sexuality a násilnosti – sexuální touha je převlečena za záměr dominovat a zranit (tamtéž: 43). Současně však sám hrdina musí projít jistým utrpením (a tím je opět blízký Rochesterovi), neboť žena zde dostává muže na kolena a on se plazí u jejích nohou; Modleski v tom spatřuje fantazii odplaty, kdy je hrdince umožněno rebelovat proti takto vykreslené mužské autoritě a „dostat ji do kolen“, ačkoliv je současně jasně patrné, že vzhledem k závaznosti schématu happy endu a čtenářské touze po něm není skutečná rebelka opravdu žádaná (tamtéž: 47). Pozvolna se nám zde vyjevuje ambivalentní, nejednoznačná povaha obou ústředních postav romance; jak hrdina, tak hrdinka v sobě kombinují kontrastní hodnoty a vlastnosti, které odkazují ke komplikovanějším kořenům, z nichž vznikli.

Elaine Showalterová vidí v drsných milencích nikoli ženský ideál muže, ale daleko spíše hněvivé a vášnivé kvality autorek samotných, jimž dobové literární i sociální konvence znemožnily projevit totéž v ženských postavách. Tím pádem se právě hrdinové stali hlavním způsobem, jak mohly autorky v románu projevit „svou sexualitu a svou moc“ (1977: 143). Showalterová se odkazuje na kontext viktoriánské Anglie, kdy se ustavuje právě onen vlivný typ rochesterovského hrdiny, nejedná se však nutně o tak úzce vymezený jev. Jedněmi ze základních archetypů jungovské psychologie jsou totiž animus a anima, kontrasexuální

archetypy, které představují „symbolické způsoby percepce a chování reprezentované uvnitř individuální psýché postavami opačného pohlaví“ (Hopcke 1994: 83). Jejich typickým literárním ztvárněním, např. v pohádkách, je postava opačného pohlaví, která vede hrdinu/-ku k cíli; v běžném životě se projevuje promítáním těchto postav na idealizovaná individua – muži přetvářejí ženy k obrazu Madony a ženy stále hledají svého „bílého rytíře v blyštivé zbroji“ (tamtéž: 84). Jak předestírá Gaston Bachelard, muž na milovanou ženu promítá všechny hodnoty, které *ctí* na své animě, žena na milovaného muže hodnoty, které by chtěl *dobýt* její animus.⁵⁵ Brutalita hrdinů, která nicméně vždy má své pevně dané meze, tedy může být skrze tento archetyp vykládána jako projev ženina anima ve smyslu hodnot, které by chtěl(a) na druhých dobýt. Současně je však třeba říct, že póza cynického, zkušeného svůdce, „zhýralce“, jimiž jsou především hrdinové historických romancí, funguje velice často jako maska, která skrývá ono tak klišovitě pojímané „citlivé jádro“.

Christopher si hraje na zpustlíka, neboť „je to vzrušující zábava“, která má navíc svou funkci v motivu dvojí identity hrdiny;⁵⁶ Dashovi se „zalíbilo v roli okouzlujícího lumpa,“ která je jakožto součást namlouvacího tance skutečně jen dočasnou rolí, konstituovanou právě žánry triviální literatury;⁵⁷ Ralston si „od chvíle, kdy jejich otec zemřel, [...] budoval vědomě pověst největšího londýnského zhýralce a nemravý, jejíž skandálnost byla nakonec větší, než si skutečnost zasloužila.“⁵⁸ Funkci role či masky, za kterou je Vyvolené dáno nahlédnout a odkrýt ji, podtrhuje např. romance Julie Quinnové *Vévoda a já*, kde se hrdinka při ukázkovém předvedení „hejskovského“ chování začne smát hrdinovi přímo do tváře: „Omlouvám se, ale vážně, neměl jste být tak melodramatický. Nehodí se to k vám“ (2004: 52). Romance se zde částečně vysmívá svým vlastním stereotypům: „Simon si zamyšleně pohladil čelist a snažil se znovu vcítit do nálady hrozícího dravce. „Jste hrozně protivná, slečno Bridgertonová. Víte to?“ Žena zde opakovaně odhaluje a otevřeně proklamuje, že hrdina „stejně není opravdový ničema“ (tamtéž: 99), neboť není tak cynický, jak se zdá být (nechce „ranit city manželek“ svých přátel), a ani krutý, což dosvědčuje, že není skutečným flamendrem, neboť „humor flamendrů je ve své podstatě krutý“ (tamtéž: 93). Obdobně hrdinova agresivita, násilnické sklony až primitivní zuřivost, kterých skutečně může být v některých romancích plno, se ale málokdy obrací přímo proti hrdince samé. Ve skutečnosti se projevují takřka výhradně při ochraně rodiny, jako projev žárlivosti (k jehož funkci se ještě vrátíme) namířený povýtce proti

⁵⁵ Bachelard, Gaston: Snění o snění: „Animus“ a „anima“. In *Analogon*, Praha: Sdružení Analogonu, 2010, č. 61, s. 17–23.

⁵⁶ Woodiwiss, Kathleen E.: *Růže v zimě*. Praha: Ikar, 2006, s. 325.

⁵⁷ Martinová, Nancy: *Kdo zkrotí Miss Molly*. Praha: Harlequin Publishers, 1994, s. 32.

⁵⁸ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 93.

konkurentům, a i když je to často hrdinka, kdo vyvolává v představiteli ten nejhorší vztek (a naopak), jeho funkce spočívá opět v průkaznosti nepopíratelné příslušnosti k polovině páru. De facto se zde potvrzuje argumentace Tani Modleski, že romance sama vede k interpretaci těchto projevů hrdiny jakožto skryté náklonnosti vůči hrdince, maskované za furiantství či výsměšnost.

Hrdinova surovost, cyničnost, zesměšňování a provokování hrdinky mohou představovat jistou komplementární kvalitu k osobnosti hrdinky, jsou však bezesporu limitovány jeho potřebou ji ochraňovat. „Když se o sebe nepostaráte sama, Erieno, někdo to musí udělat za vás.“⁵⁹ Právě tato závazná vlastnost spolu s kontrastními rysy gentlemana („Jako společník byl bezkonkurenční. Spojoval v sobě přednosti džentlmena ze staré školy a moderního muže.“)⁶⁰ a nečekanou něhou a mírumilovností, která se projevuje opět klišovitě a až absurdně třeba v kontaktu se zvířaty (ježek-domácí mazlíček, kterého vezme Harry do dlaně, nejenže přitiskne bodliny ke hřbetu a nechá se převalit břichem vzhůru, ale ještě vypadá, „že se usmívá“),⁶¹ nejnápadněji narušuje fasádu krutého cynika, libertina, kterým hrdina ve skutečnosti není. Daphne Bridgertonová podobně jako Jana Eyrová, byť ve značně méně komplikované formě, vnímá hrdinovu mrzutost jako onen „breath of life“ v trivializované formě: „Když byl Simon mrzutý, byl tak milý,“⁶² neboť popuzeně reaguje na její sebedoceňující poznámky – a právě na ně.

V motivu ochrany se Vyvolený hrdina zřejmě nejvíce přibližuje svým komiksovým protějškům, jeho arénou ale není mikrokosmos v podobě rodného města se všemi jeho obyvateli a cílem udržení řádu v tomto prostoru proti chaotickým silám, nýbrž ryze intimní prostor zabýdlený blízkými osobami a prioritou je udržení a ubránění rodinných hodnot, zejména rodinné soudržnosti a stability: „Odhodlání bratrů St. Johnových uvést dívku do společnosti a postarat se o její vyhlídky bylo nepochybné, stejně jako oddanost sestře a hrdost na její nezávislost“; „byl očividně připraven k boji, jen aby sestře zajistil žádoucí přijetí.“⁶³ Stejného přístupu si cení i u druhých: „I když mu Anthony hrozil mučením a smrtí, cítil k němu úctu. Oddanost sestře si zaslouží uznání.“⁶⁴ Potřeba ochraňovat hrdinku se vynořuje, pro hrdinu nečekaně, v průběhu jeho dobovačné hry; přestože se Lucas profiluje bezmála jako válečník („Jen ten nejodvážnější a nejodhodlanější z nápadníků je ochoten snést

⁵⁹ *Růže v zimě*, cit. d., s. 75.

⁶⁰ Hudsonová, Jan: *Klub mladých milionářů*. Praha: Harlequin Publishers, 1998, s. 54.

⁶¹ *Vábení za soumraku*, cit. d., s. 106.

⁶² *Vévoda a já*, cit. d., s. 121.

⁶³ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 85 a 169.

⁶⁴ *Vévoda a já*, cit. d., s. 184.

to, co budu muset vydržet já, abych vás získal, ale nakonec budete moje“),⁶⁵ znenadání si, ještě než je objekt dobyt, uvědomí, že „cítí silnou potřebu ji ochraňovat a starat se o její bezpečí.“⁶⁶ Stejně tak podobně odhodlaný Harry, který „neskrýval, že rád manipuluje druhými“ a „téměř vždy dosáhl toho, co si zamlouval“,⁶⁷ si „pojednou přál slečnu Hathawayovou chránit [...] Znenadání mu připadalo, že na takovou příležitost podvědomě celý život čekal“.⁶⁸ A narušuje pečlivě budovaný sebeobraz světáckého hejska: „Kdyby tak jen smetánka tušila, jak hluboký je tvůj smysl pro rodinnou zodpovědnost, tvoje pověst padlého anděla by tím hodně utrpěla.“⁶⁹ Toto specifické hrdinství, tato ochrana cti (a) žen, se ukazuje být obdobně nevyhnutelná jako v komiksu: „[...] bude ji muset zachránit, i když si dnešní večer představoval jinak. *Nerad si hrál na hrdinu*, ale měl příliš mnoho mladých sester – konkrétně čtyři –, aby ignoroval nějakou ženu v nesnázích.“⁷⁰ Řád, který tento hrdina brání, je řádem patriarchátu nikoli ve smyslu zákona, který zastává superhrdina, ale ve smyslu výsostného postavení heterosexuálního partnerství, jež zakládá obraz tradiční rodiny, podpůrné jednotky společnosti a systému, po jehož rozpadu hrozí předpokládaný chaos. Prostředky, jichž k tomu užívá, i sféra, v níž se pohybuje, jsou jiné než u superhrdiny, výsledek a princip jsou však víc než podobné.

Na těchto rovinách Vyvolený hrdina romance tvoří paralelu k Supermanovi – svým dokonalým, řád udržujícím vzhledem, bráněním řádu, rodinných hodnot, ctností; svými rysy surovce, který nemá daleko k přikrosti, žárlivosti ani pomstě, se přibližuje Batmanovi. Idea kompletace uceleného obrazu hrdinství prostřednictvím komplementarity jednotlivých složek se nabízí i zde, jednak skrze kontrastní prvky v rámci hrdiny samého, jednak prostřednictvím jeho Stínu – nejčastěji v podobě antagonisty.

Pokud je Harry Rutledge z *Vábení za soumraku* „d'ábelský“ a „ničema“, pak jeho konkurent Michael ztělesňuje protipól bezchybného gentlemanství: „Michael se náhle zdál velmi mladý a zranitelný. Ukřivděný hrdina. Nad ním se tyčil urostlý, krutý a opovrženíhodný Rutledge.“⁷¹ Tato zdánlivá dokonalost však pochopitelně není tím, co hrdinka hledá: „Sotva se s ním seznámila, okamžitě propadla jeho kouzlu. Snad až příliš snadno...“⁷² což samotný narativ vzápětí stvrdí – na rozdíl od Harryho v klíčové situaci Michael o hrdinku nebojuje, zachová se jako slaboch a propadne sebelítosti; odtud ono jízlivé popíchnutí *ukřivděný hrdina*.

⁶⁵ *Květ lásky*, cit. d., s. 51.

⁶⁶ Tamtéž, s. 200.

⁶⁷ *Vábení za soumraku*, cit. d., s. 33.

⁶⁸ Tamtéž, s. 53.

⁶⁹ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 26.

⁷⁰ Quiniová, Julia: *Nevhodný návrh*. Praha: Ikar, 2005, s. 89; kurzíva dš.

⁷¹ Tamtéž, s. 115.

⁷² Tamtéž, s. 39.

Že se jedná daleko spíš o jakéhosi dvojníka či stínovou entitu samotného hrdiny nežli o samostatnou postavu, dosvědčuje i výměna jejich rolí, jakési přelévání kvalit a významů mezi těmi dvěma: ve spánku ztrácí Rutledge svou manipulativnost i „d'ábelskost“ a vypadá jako „chlapeček blaženě snící pohádkový sen,“⁷³ obraz, který daleko spíš připomíná protivníka Michaela než jeho samého. Právě takový hrdina si může dovolit ženě říct: „Je docela možné, že ničema by s vámi jednal daleko lépe než váš vysněný princ.“⁷⁴

Často se však stínová charakteristika, tak jako u komiksových padouchů, odráží již dostatečně jasně – a emblematicky – v antagonistově fyzickém vzhledu: opilý chlapík, který obtěžuje hrdinku v baru, je vykreslen jako „obrovský červenolící medvěd v kostkované košili, [který] měl ježatý knír,“ „dýchal jí do obličeje pивní výpary,“ jeho „těžká tlapa na rameni ji zabraňovala v pohybu“ a k dovršení všeho „jeho hnusná prasečí očka blýštila vztekem.“⁷⁵ Pokud by prasečí očka metala kupříkladu iontové paprsky nebo pивní výpary měly sílu zbraně hromadného ničení a pokud by si kreslíř vyhrál s jistou mírou stylizace, stál by před námi vcelku ucházející komiksový padouch. Antagonista však nemusí být pouze takto prvoplánově odpudivý, může nést onu ambivalentní dvojdomou kvalitu jako hrdina (přitažlivý a současně nebezpečný, děsit i vzrušovat), jen s opačnými znaménky, čímž se z něho stává dokonalé ztvárnění stínového dvojníka: právník protistrany, s nímž je v tomto příběhu veden spor, je „dokonale oblečený, hezký starší muž s ocelově šedými vlasy a zelenýma očima“, které jsou chladné, mají „ledový“ pohled a jeho sevření je „ocelové“. Snaží se hrdinku přesvědčit, takřka jako mefistofelský našeptávač, že ji hrdina pouze zneužívá pro svůj prospěch; je označen příznačně jako „princ z temnot“.⁷⁶ Výrazná blízkost těchto dvou principů může generovat také narativně nezbytné překážky ústřednímu milostnému vztahu: hrdina *Kovbojovy ženy* je natolik podobný předchozímu partnerovi hrdinky, který byl „podvodník a lhář, vlk v beránčím rouše“, že tento fakt vzbuzuje její apriorní nedůvěru vůči hrdinovi, jakkoli pochopitelně dočasnou.⁷⁷ Jak tenká je hranice obecně mezi hrdinou a jeho protipólem uvidíme blíže také na archetypech hrdinky a antagonistky.

Mnoho ostatně naznačuje motiv dvojí identity, tak blízký komiksovým superhrdinům. Kyle Ruthledge, profesí plastický chirurg a člen klubu milionářů, využije prvotního nedorozumění, kdy ho Irish, hledající manžela mezi členy klubu, omylem považuje za chudého příbuzného, a dvoří se jí pod touto druhou identitou, přičemž jí tím zchystá zkoušku

⁷³ Tamtéž, s. 144.

⁷⁴ *Vábení za soumraku*, cit. d., s. 107.

⁷⁵ Maleková, Doreen Owens: *Volba srdce*. Praha: Harlequin Publishers, 1996, s. 49.

⁷⁶ Tamtéž, s. 108.

⁷⁷ Merritová Jackie: *Kovbojova žena*. Praha: Harlequin Publishers, 1996, s. 51.

typickou pro pohádkové narativy – mezi vším bohatstvím ji nakonec nejvíc okouzluje právě chudý muž a prosté věci, jako jsou luční květy ve sklenici na vodu; jejím úkolem je objevit pravou hodnotu, perlu na dně.⁷⁸ Pozoruhodnou iniciační zkoušku zchystá hrdince také Judd Coltrain, bohatý rančer, který si „nasadí masku“ chudého farmáře a svou budoucí nevěstu zavede do drnové chatky z dob prvních osadníků.⁷⁹ Podstatu této iniciace analyzujeme v souvislosti s hrdinkou, nyní se zaměříme na proměnu hrdiny. Zatímco po většinu času se zjevuje v převleku chudého farmáře, pro něhož je příznačná ona agresivní živočišnost z ukázky citované výše, který se nicméně chová k hrdince velmi galantně, jakmile si přivede nevěstu do svého skutečného domova, jímž je luxusní ranč, pozoruhodně se promění: „S tvrdým výrazem ve tváři se natáhl přes sedadlo a popadl ji za zápěstí. ‚Neodtahuj se ode mě, milovaná,‘ vyštěkl a zesílil sevření, když se mu pokusila vyškubnout [...] ‚Není to snad sen každé nevěsty, aby ji ženich přenesl přes práh? Zejména takový, jako je tento?‘ zašeptal hrozivým tónem.“⁸⁰ Máme co dočinění s regulérním Modrovousem, jenž uzavírá nevěstu ve svém domě a teprve po svatbě se vyjevuje jeho pravá, děsivá tvář. Tento Modrovous je však schopen proměny, je-li uzdraven původ jeho traumatu, kterým je jednak silný mateřský komplex, jednak negativní zkušenost s vypočítavou ženou, a prochází dokonalou transformací: „Jeho uhrančivý pohled společně s výbojným postojem jí připomněly záhadného prince ze vzdáleného království a navždy vymazaly obrázek chudého farmáře ve špinavém tričku a starých montérkách.“⁸¹

Nejdokonalejšího převleku i hry s dvojí identitou však dosahuje námořní kapitán Christopher Seton.⁸² Uchází se jednak o Eriennu, dceru muže, kterého obvinil z falešné karetní hry, a jednak o své ztracené dědictví. V romanci tak vystupuje na jednu stranu jako kapitán Seton, na druhou jako zmrzačený syn zavražděného lorda Saxtona. Pro druhou identitu volí masku možná méně slušivou, než jakou si šijí superhrdinové v rámci svého „oblečku“, ale o to pozoruhodnější – nejvíce se jeví být příznakem právě oné stínové, skryté, animální, temné stránky osobnosti a tím, že nutkavě připomíná masku jiného legendárního filmového padoucha, Dartha Vadera z *Hvězdných válek*, se k archetypu Stínu vztahuje i z pozice externalizace Stínu v postavě protivníka: „Tvář a hlava lorda Saxtona byla schovaná pod jakousi černou koženou kuklou. Masku měla proříznuté dvě podélné štěrby pro oči, dvě kruhové pro nosní dírky a ústa tvořila řada drobných čtvercových otvorů. Kukla sestávala

⁷⁸ Hudsonová, Jan: *Klub mladých milionářů*. Praha: Harlequin Publishers, 1998.

⁷⁹ *Hledá se manžel*, cit. d..

⁸⁰ Tamtéž, s. 125.

⁸¹ Tamtéž, s. 141.

⁸² *Růže v zimě*, cit. d.. Děj romance se odehrává v roce 1792.

z několika dílů sešitých drobnými stehy a byla tak důmyslně vypracovaná, že neprozradila sebemenší náznak rysů obličeje; stín úzkých štěrbin dokonale skrýval i oči“, jeho hlas je podivně syčivý, jak se „dech dral drobnými otvory v kukle.“⁸³ Z náznaků můžeme sledovat výrobu tohoto „oblečku“, navíc i zde pochopitelně figurují sluhové a přátelé, kteří jeho pravou identitu znají, ale pomáhají mu ji skrývat – analogie s komiksem je zřetelná. Díky krytí dvojí identity může Christopher v noci vyjíždět jakožto černě maskovaný jezdec na své výpravy za pomstou, jak zdůrazňuje, spravedlivou a má mu jít především o nápravu poměrů v okolí (skutečně nemá daleko k Batmanovi). Se svou dvojí identitou si také pozoruhodně hraje, když jako Christopher o sobě a svém „bratranci“, lordu Saxtonovi prohlašuje: „Ani já ho nemám ve velké lásce. Navzájem se tolerujeme, protože to vyžadují okolnosti. [...] Já mu závidím manželku a on mně pohlednou tvář. A to stačí, abychom se my dva nesnášeli.“⁸⁴

Ústřední je ale samozřejmě milostná zápletka, do níž se hra se skrývanou identitou výrazně vplétá – Erienna si odmítá vzít kapitána Setona z ohledu ke svému otci, stává se však ženou lorda Saxtona, přičemž Christopherovým cílem a jednou z příčin nevzhlednosti jeho masky je přimět ji, aby ho milovala jako Christophera, nikoli lorda Saxtona. Nestvůrnost se přelévá z nitra do vnější podoby a naopak: „Pořád mě považujete za nějakou obludu, která krutě stíhá vaši rodinu. Raději se vrhnete do náručí zrůdě [Saxtonovi] a obdaříte ji všemi výsadami manželského života“⁸⁵ – Christopher svou vnitřní zrůdu vtělil do masky svého dvojníka a je dohnán do situace, kdy žárlí sám na sebe, na svůj vlastní Stín, jehož prostřednictvím se chtěl očistit z jiné „obludnosti“, domnělé křivdy spáchané na Eriennině otci. Tato romance vykazuje rysy nejen komiksového superhrdinství, ale i ryze westernové; následující výňatek ze souboje mezi Christopherem pod identitou černého jezdce a zkorumpovaným místním šerifem Allanem je přímo vzorovou ukázkou westernových, i když dost možná i komiksových, stereotypů a frází: „Zpod kápě zazněl tlumený smích a ostrý, šepotavý hlas sykl: ‚Už se vám klepou kolena, milorde šerife?‘ Allan se smíchem odrazil náhlý soupeřův útok výpadem dlouhé čepele. ‚Ještě vás neznám, příteli, ale vaši tvář spatřím už brzy.“⁸⁶

Motiv hrdinovy pomsty za smrt otce a zcizené dědictví je nejen batmanovský, nýbrž ryze hrdinský v mytickém smyslu – nápravou místních poměrů hrdina obnovuje ztracený řád, poráží představitele chaosu a svým příkladem dává vzor chování pro ostatní členy společnosti, jímž se řád stvrzuje: „Zavládla přísná, leč jednoznačná spravedlnost [...] A

⁸³ Tamtéž, s. 133; kurziva dš.

⁸⁴ Tamtéž, s. 223.

⁸⁵ Tamtéž, s. 286.

⁸⁶ *Růže v zimě*, cit. d., s. 340.

všichni poddaní náhle nesli vzpřímené hlavy, jako by jim někdo sňal z ramen těžké, obtížné břemeno.⁸⁷ Že se jedná o nápravu *sociálních* poměrů a řád ve *společenském* slova smyslu, je zřejmé i z následující poměrně úsměvné ukázky prosycené jazykovými klišé: „Do srdcí všech vstoupil mír a spokojenost a služebnictvo se vrhalo na jarní práce se zaníceným odhodláním, jen aby své paní udělali radost.“⁸⁸

Romancím není cizí, jakkoli pro ně není tolik závazná jako pro komiks, ani přítomnost sidekicka, hrdinova přítele a druha, který funguje jako pozitivní podoba Stínu, jakým je Enkidu v případě Gilgameše: „Napadlo ho, jestli do něj Anthony nevidí víc než ostatní. Známe se polovinu života, přemítal. Dokáže snad nahlédnout do nejtemnějších zákoutí mojí duše? Vidí mučivou úzkost i vztek, které se tak odhodlaně snažím skrýt?“⁸⁹ S Anthonym také hrdina prochází bezmála iniciačním rituálem dospění: „[...] byli oba chlapci. Tehdy si mysleli, že jsou muži. Hráli hazardní hry, stýkali se s děvkami a naparovali se ve společnosti, obklopení oblakem vlastní důležitosti. Teď se ale změnili.“⁹⁰ Charakter jejich zkušenosti nemá daleko k Odysseově pokornému zjištění, že „muž nemá být pyšný a nemá hřešit; má užívat toho, co mu bozi dají, v pokoře srdce.“⁹¹ Krom toho ztělesňuje Anthony hrdinovy vzteklé, primitivní sklony podobně jako divý muž Enkidu – vzhledem k tomu, že je starším bratrem hrdinky (a už víme, jak je rodinná čest a soudržnost závazná) a že velice dobře zná hrdinovu minulost, brání svou sestru proti příteli přímo zuřivě, a nastavuje mu tím nezbytné zrcadlo, které říká: „Vím, kdo jsi byl a kým jsi uvnitř. Nedovolím ti na to zapomenout. Vypořádej se s tím.“

„Ten Pravý“ (který je vyvolený podobně jako superhrdina, ovšem ve smyslu jediný možný partner pro hrdinku a vice versa), v sobě nese několik rysů analogických ke komiksovým superhrdinům, jež ho tím pádem přibližují k mytickému hrdinovi. Je zvláštní kombinací Supermanova skautství („Gentleman nikdy nesmí způsobit dámě zármutek“⁹²) a Batmanova cynismu, zuřivosti a pomsty. Podobně jako superhrdinové přichází zpravidla včas, aby zachránil hrdinku, jíž lze vnímat jakožto pars pro toto společnosti, možná rodného města, k němuž se ostatně superhrdinové často vztahují jako k personifikované entitě, skoro milence nebo matce.⁹³ Ochrana rodinných hodnot a boj za ryze osobní, intimní štěstí zosobněný

⁸⁷ Tamtéž, s. 315.

⁸⁸ Tamtéž, s. 377.

⁸⁹ *Vévoda a já*, cit. d., s. 184.

⁹⁰ Tamtéž, s. 111.

⁹¹ Cit. zde na s. 25.

⁹² Christenberryová, Judy: *Svatba jak má být*. Praha: Harlequin Publishers, 1999, s. 48.

⁹³ Jednou z podob hrdiny, jíž se zabývá Joseph Campbell, je hrdina-mileneček; dívka je v takovém případě druhou částí hrdiny, „v každém je obsažen ten druhý“, je-li on vládcem světa, ona je světem, je-li válečníkem, ona je

postavou hrdinky („Bojoval za jejich společný život. Tentokrát mu neunikne.“⁹⁴ „O Cleo bude muset bojovat a stejně to platí i o tomhle ranči. A on se chystá získat všechno anebo raději zemřít, než aby to vzdal.“⁹⁵) mohou být chápány jako jakýsi mikrokosmos v mikrokosmu, vložený uvnitř na skříňkovém principu. Romance se sice přibližuje pohádce, která se odehrává v jiném časoprostoru než mýtus, u obojího však vnímáme shodné archetypové jádro, a tudíž pohlížíme na romanci jako na jiný typ zesvětštění téhož.

Přes všechnu podobnost se však hrdina romance od superhrdinů liší jednou zásadní vlastností – namísto superschopností stvořených pro boj se silami chaosu je nadán dovedností poznat v ženě kvality, jež ji vztáhnou k jeho vlastní podstatě a tím pádem povedou k znovuoobnově světa v jejich spojení. Campbell vztahuje tuto schopnost k vizualitě a zraku⁹⁶: „Zrak s nedostatečnou rozlišovací schopností ji vykazuje do podřadného postavení, zlovolný zrak jí svou neznalostí přisuzuje banalitu a ošklivost. Chápavý zrak ji však vysvobodí. Hrdina, který dokáže chápat ženu takovou, jaká je, bez přehnaného rozruchu, ale s laskavostí a důvěrou, jakou ona potřebuje, je možným vtělením boha a králem jejího stvořeného světa“ (2000: 111). Bezpochyby se jedná o nejzásadnější rys romantického hrdinství, který nás současně přivádí k podobám a podstatě hrdinky.

Podoby ženy

Podoba ženy-bohyně vychází také z iniciačního mýtu, kdy je závěrečné dobrodružství líčeno jako „mystická svatba hrdiny-duše s bohyní-královnou světa“ (Campbell 2000: 104). Bohyně představuje příslib pro duši, že se nakonec dočká blaženosti, tudíž má podobu té nejkrásnější spatřené ženy, vzoru všech ideálů krásy, odpovědi na všechny touhy. V obrazné mytologické řeči představuje žena vše, co lze poznat, a hrdina je ten, kdo přichází za poznáním (tamtéž: 111). Jak upozorňuje Campbell, bohyně je vtělena v každé ženě (tamtéž: 113); božský, životodárný aspekt je však zpravidla propojen s aspektem smrtícím. Tím se dostáváme k archetypu Velké Matky, jednomu ze základních archetypů vůbec.

Ta je ze své samotné podstaty vždy ambivalentní – představuje jednak svrchovaně „dobrou“ matku, život dávající, pečující, vyživující, utěšující, a současně matku „zlou“, život naopak beroucí a představující temné vody smrti, nedosažitelnou, trestající, vytouženou, ale zakázanou, nemilosrdně ničící. V její postavě se snoubí dva zdánlivě neslučitelné aspekty, „je

slávou apod. (2000: 300). Dívka je obrazem jeho osudu a jen na něm, aby ji vysvobodil z pout současných okolností, což je sice obtížný úkol, jak podotýká Campbell, ale zcela nezbytný předpoklad svatebního lože.

⁹⁴ Johnstonová, Joan: *Kovboj a princezna*. Praha: Harlequin Publishers, 1994, s. 75.

⁹⁵ *Kovbojova žena*, cit. d., s. 41.

⁹⁶ Schopnost podobná antickému pojetí lásky, která do člověka doslova vstupuje prostřednictvím vizuality, přesto však odlišná, neboť zde nejde jen o samotný zrak, ale schopnost nahlédnout pod povrch.

lůnem i hrobem, je prasnici požírající vlastní selata“ (tamtéž: 110). Ve starověkých mýtech a teogoniích se objevuje celá řada takto ambiguitních ženských postav: v Indii je jí bohyně Kálí, vládkyně smrti a zmaru spojovaná s oceánem krve jakožto symbolem bezforemné vlhké dělohy, která je jak na začátku, tak na konci světa; v Egyptě měla bohyně Isis, dárkyně života, temnou sestru-dvojče zvanou Nephtys, jakousi obdobu Stařeny smrti, která přinášela smrt, vyslovení těchto dvou jmen mělo moc navracet život bohu Osiridovi; řeckou obdobou je pak dobře známá Persefona, po dvě třetiny roku dlící v podzemí jako vládkyně říše mrtvých a zbývající část roku pobývající se svou matkou Demétér na zemi, kde pomáhala zdárnému růstu obilí (Kalnická 2007: 26–29). Campbell naznačuje, že to, co nás nutí hodnotit tyto aspekty ženskosti jakožto „dobré“ či „zlé“, je naše lidská a tudíž dětinská potřeba pohlížející na svět skrze svůj osobní prospěch či trápení, což vyvolává pocity touhy, překvapení a strachu a znemožňuje nahlížet na postavu matky v univerzálním smyslu jako na „zákon a obraz podstaty bytí“ (Campbell 2000: 110). Konkrétně odpor k negativním, destruktivním aspektům mateřského principu je pak dán zásadní nekorespondencí našich vědomých představ o tom, jaký by měl být život, s tím, jaký skutečně je – zpravidla si odmítáme plně připustit onu „ctižádostivou, sobeckou, páchnoucí, masožravou a chlípnou horečku, která je samou podstatou organického života“; fakt, že vše, co děláme a na co myslíme, je bezpodmínečně „poskvřeno pachem masa“, v nás vzbuzuje odpor a hnus, jak svým barvitým popisem dostatečně jasně ilustruje Campbell (tamtéž: 116). Jisté aspekty života a především žena jakožto velký symbol života se pak stávají pro „čistou“ duši nepřijatelnými. Tímto způsobem vzniká archetyp ženy-svůdkyně, vůči němuž je možno postavit zušlechtěný ideál a vymezit se proti němu a jenž rezonuje v západní kultuře dodnes, populární literaturu nevyjímaje.

Anděl v domě a Lilit

Archetyp velké matky považujeme za jádro celé řady dalších souvisejících archetypických představ, jež v literatuře fungují s pozoruhodnou životaschopností. V průběhu staletí na sebe berou různé podoby a proměňují své kontury, v jádru však zůstávají shodné. Konkrétně jsme například sledovali proměny tzv. archetypu anděla v domě poprvé se objevujícího v první polovině devatenáctého století a jeho vývoj u britských novelistek až do pozdního dvacátého století; o tomto archetypu bude ještě řeč. Srovnávací analýza ukázala, že v podstatě shodné představy lze vysledovat do počátků židokřesťanské kultury a v jistých rysech ještě dál, až do starověkých kultur Předního východu.

Stručně řečeno, jedná se právě o rozdělení ženské psyché na „dobrou“ a „špatnou“, první reprezentovanou poddajnou Evou a druhou neposlušnou a démonickou Lilit, jak tyto

postavy krystalizují zejména v rabínských komentářích Bible. Podle jedné ze dvou odlišných verzí stvoření člověka byla Lilit stvořena jakožto Adamovi rovnocenná bytost současně s ním a ze stejného materiálu, tedy z hlíny (1M 1:27).⁹⁷ Apokryfní spis Alef-Bet de-Ben Sira z 8. až 10. století našeho letopočtu objasňuje blíže příběh Lilit, jenž je dnes s touto postavou také nejvíce spojován: první žena Lilit se vzepřela Adamovi, když nechtěla při sexuálním styku ležet v pozici dole, zatímco Adam trval na své pozici nahoře; Lilit argumentovala tím, že jsou oba stvořeni ze země, a tudíž jsou si rovni. Adam však nechtěl její důvody vyslyšet, a tak Lilit vyslovila Tajné Jméno, odletěla na dno Rudého moře a odmítla se vrátit k Adamovi. Důsledkem toho zemře každý den sto jejich dětí-démonů a samotná Lilit se stává královnou démonů, jak o ní mluví židovská mystika; škodí těhotným ženám a rodičkám a zabíjí novorozeňata (Dubinová 2008: 13).

Současně však představuje také hrozbu pro muže, kteří se pohybují osaměle po setmění nebo spí sami v domě, čeká na jejich noční poluce či masturbace a snaží se je svést; v této podobě představuje jakousi prodlouženou ruku božího soudu, neboť v případě, že s ní muž zhřeší, stává se Lilit nelítostným trestajícím prvkem, který muži znemožňuje spočinutí v ráji. Siegmund Hurwitz vztahuje tento Lilitin duální aspekt ke dvěma babylonským bohyním – Lamaště, která představuje aspekt děsivé matky, a Ištar, bohyni lásky, chtíče a svádění, která svádí muže na scestí. Podle Hurwitze Lilit vykrystalizovala z těchto dvou božských figur, ale současně je třeba upozornit, že oba její aspekty jsou obecně rozšířené motivy, archetypické figury, které lze nalézt ve většině kultur (2009: 32-57). Z těchto důvodů se Lilit stala v židovské literatuře synonymem démonky, jíž se mají jak muži, tak ženy vyvarovat, stala se symbolem ženských sil, které byly judaismem odsouzeny jako hříšné a systematicky potlačovány. V kabalistické Knize Záře se uvádí, že spolu s démonem Samaelem tvoří Lilit „temnou“, stínovou dvojici zrcadlově postavenou k Adamovi a Evě nebo dokonce k dvojici Bůh a *Šchina*, tj. Boží přítomnost (Dubinová 2008: 15); lze ji tedy považovat za prvek temnoty a chaosu podílející se na rovnováze světa.

Oproti ní se vymezuje druhá žena, poddajná Eva stvořená dle klasických výkladů z Adamova žebra a určená prvnímu muži k tomu, aby mu byla poslušnou manželkou. V klasických rabínských komentářích ke stvoření se vyskytuje symbol žena = dům, tedy ztotožnění ženy s domem, přičemž se užívá hebrejského slovesa „postavit“ s kořenem *bet-nun-he*, které má dvojí význam: jednak „postavit“ ve smyslu, že Bůh ženu postavil, odtud označení ženy jako domu: „je široká dole a úzká nahoře, aby mohla přijímat (lidské) plody,“

⁹⁷ Odkazy na příslušné pasáže Bible přejímám z textu Terezie Dubinové *Ženy v Bibli, ženy dnes*. Praha: Židovské muzeum v Praze, 2008.

jednak ve smyslu „porozumět“, kdy Bůh vložil podle vykladačů do ženy více porozumění, a z toho důvodu má „žena sedět v domě, muž má chodit na trh a učit se porozumění od lidí“ (Dubinová 2008: 23-24). Jak upozorňuje Dubinová, označení ženy „dům“ je v rabínské literatuře běžné, neboť slovo „dům“ má v hebrejštině širší významové užití – vztahuje se jak na stavbu, tak na rodinu, rod, zaopatření, pomoc při společné práci a obživě etc. (tamtéž: 22). Vyplývá z něho však nezbytné propojení poslušné manželky s domem a domovem, které zároveň omezuje okruh ženinych zájmů i aktivit a obecně určuje, jaké způsoby chování jsou pro ženu žádoucí. Mieke Balová mluví o uvěznění ženy v mateřství; tím, že je Eva označena jako *Chava*, matka živých, je jí přisouzena pouze role matky. Archetyp milenky-matky, který ve starověkých kulturách fungoval v podobě bohyně lásky, je rozštěpen a postavení ženy jako svobodné sexuální bytosti je zneváženo, její sexualita je zajata mateřstvím (tamtéž: 32). V kabale dochází k podobnému rozštěpení ve vnímání ženy, kdy je v ideální podobě řádné manželky uctívána jako pozemské ztělesnění *Šchiny*, současně však je ženství spojováno s démonickými škodícími silami a se zlem, tedy s Lilit (tamtéž: 27). Spolu s tím na Evu dle tradičních výkladů padá také vina za prvotní hřích. Feministické interpretace obecně poukazují na to, že „příběh Adama a Evy a jeho vůči ženě diskriminační interpretace zásadně ovlivnily kulturní, společenské a politické postavení žen židokřesťanské kultury po dva až tři tisíce let“ (tamtéž: 30-31).

Ann Belford Ulanov interpretuje v biblických příbězích ještě jednu podstatnou složku těchto archetypických obrazů – mužskou projekci vlastních ženských složek na ženy. Projikovaná femininní složka může mít přitom různou podobu; může jít o tradiční *obraz manželky – matky – pomocnice*. Nebo obraz *sexuální sirény*, považované za zlou, protože úkladně usiluje o polapení muže, anebo obraz *idealizované duchovní madony* (tamtéž: 118; kurzíva dš). Tím se nám prokreslují tři základní ženské archetypy vykrytalizované na hlavních ženských postavách židokřesťanské kultury – k domovu úzce vázaná Eva, matka-pomocnice, vysoce idealizovaná forma ženy v podobě kultu neposkvrněné a také nedotknutelné Panny Marie, matky spasitele, a jejich temná část, kam se vešly veškeré projevy ženské psychiky, jako je vzdor, vztek, svéhlavost, vášeň a sexualita obecně, koncentrovaná v démonické Lilit, která se jako jediná z těchto tří ženských tváří vyznačuje výraznou proměnlivostí – bere na sebe nejrůznější podoby od čarodějnic požírajících děti, přes svůdné démonky, vampýr(k)y, neřestné nevěstky, šílené a chlípivé manželky až po nevázané milenky. Předpokládaný, původně komplexní obraz ženy se tak v naší kultuře výrazně stratifikoval a jednotlivé podoby byly odděleny téměř nepropustnými hranicemi, přičemž prošly střídavými obdobími utvrzování a rozvolňování. Jejich jádra si však zachovala

svou podobu nezměněnou. To dokazuje i archetyp „anděla v domě“, jehož základními rysy jsou obětavost, submisivita, připoutanost k domovu, ctnost a morální čistota, přičemž hlavním cílem ženy má být vytvoření a udržení takového domova, který bude dokonalým útočištěm pro muže. Tento archetypický obraz se konstituuje v rané viktoriánské éře v úzké vazbě na literaturu – jeho prvním a dá se říci závazným postihnutím je básnická skladba Coventryho Patmorea z roku 1854 nazvaná *The Angel in the House*, jež představila světu viktoriánský ideál ženství, který si udržel platné postavení ve společnosti ještě přinejmenším dalších sto let (Lipovetski 2007: 225). V literatuře se s ním však autorky vypořádávají až dodnes (jak přesvědčivě dokládá nedávno vydaný román *Hausfrau* americké autorky Jill Alexander Essbaum).⁹⁸

Vyhrocenost archetypu andělské ženy si vyžádala existenci jeho protipólu, ženy d'ábelské, dobově označované jako „the devil in the flesh“ nebo také „the fallen woman“,⁹⁹ což je kategorie, pod níž spadá celá řada významů s potencií negativního hodnocení ženského charakteru a jež má přímou návaznost na archetyp Lilit. Krom výše zmíněných typů postav prolínajících folklor a lidové žánry s takřkajíc „vysokou“ literaturou se tento archetyp vyskytuje v postavách, jako je Berta Masonová v *Janě Eyrové*, ale i sama Jana Eyrová, a u autorek typu Mary Braddonové, Doris Lessingové či Muriel Sparkové, které zpravidla problematizují striktní rozdělení ženské psyché na dvě nepropustné kategorie.

Vyvolená hrdinka romance – „Ta Pravá“

Populární literatura pak pochopitelně tato témata a motivy trivializuje a schematizuje do podoby tradičních typů postav – hrdinů a jejich antagonistů. V případě ženských postav jde o zpravidla kladně vykreslenou hlavní hrdinku a její protivnice, přičemž se přirozeně nabízí ztotožňovat hrdinku s archetypem anděla v domě a její antagonistku s Lilit. Situace však není (naštěstí) takto přímočará; na rozdíl od prvorepublikových hrdinek červené knihovny nebývá většina současných hrdinek ani vzhledově, ani psychologicky jen naplněním andělského předobrazu. Vstřebává do sebe a objevuje v sobě rysy příznačné naopak spíše pro „d'ábla v těle“, čímž poukazuje nikoli na protikladnost, nýbrž provázanost obou obrazů ženství. Čím dál častěji se u hrdinek novodobých, „postmoderních“ romancí objevují emancipační rysy, podobně jako hrdina je charakteristický nejen svou výraznou maskulinitou, ale rovněž rysy považovanými za výsostně femininní – citlivostí a něhou. Jak však podotýká Baslarová, u masové kultury musí být komunikační kódy jasné, proto zde často dochází ke zploštění

⁹⁸ V češtině vyšel tento román v roce 2016 v nakladatelství Ikar.

⁹⁹ Furneaux, Holly: *Victorian sexualities* [online]. Dostupné na adrese: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/victorian-sexualities>. Cit. dne 21. 9. 2016.

genderu na základě biologického pohlaví a k reprodukci genderových stereotypů (2011: 95). To je jedním z důvodů, proč se i ta nejemancipovanější hrdinka v základních rysech svého charakteru přidržuje typu romantické hrdinky, jak uvidíme dále. Z hlediska analytické psychologie je však, alespoň v některých situacích, takové směřování přímo nezbytné.

Proměna je patrná pochopitelně již v hrdinčině vzhledu. Ten nejenže není tak oslnivě zářivý jako u antagonistky (což má své významové opodstatnění), není však ani nutně dokonalý a prvoplánově krásný: Molly je sice rusovlasá, štíhlá a modrooká, ale „ostatní části jejího těla už nevyvolávaly tak romantické představy. Drsné ruce s krátkými a ulámanými nehty. Snědá a ostře řezaná tvář posetá pihami a nedotčená jakýmkoli make-upem. Oblečení bylo tak obnošené, že si Dash říkal, jestli ta košile nepatřila kdysi dávno ještě jejímu otci...“¹⁰⁰ V tomto případě je hrdinčina krása narušena rysy, jež mají implicitně odkazovat k její emancipaci – sama udržuje rodinný ranč. Absence make-upu nebo jeho minimalizace je naopak rysem závazným, který odkazuje na jakousi nevinnost a čistotu, vlastnosti charakteristické pro anděla v domě. Funkce tohoto ozvláštňení spočívá ve snadnější identifikaci čtenářky s hrdinkou, která na rozdíl od hrdiny nepředstavuje tak absolutní ideál krásy. Přesto však hrdinka vlastní stereotypně vykreslené přednosti: „[...] ladné křivky, pevná prsa a dlouhé nohy. To vše zvyšovalo její ženskou přitažlivost.“¹⁰¹ Časté jsou také ženiny pochybnosti o sobě samé, metaforizované do podoby výrazně nepadnoucích šatů, v nichž se hrdinka cítí diskomfortně: „[...] s příliš utaženým pasem a příliš těsným živůtkem, který nedokázal udržet její ňadra – až příliš velká na to, co diktovala móda.“¹⁰² Vzhledem k tomu, že hrdinku do takových šatů často navléká její matka, signalizuje tento rys potřebu vymanit se z područí mateřského komplexu, z norem určovaných společností a nalézt svůj autentický způsob projevu a sebe prezentace.

Takřka shodný význam v sobě nese také popelkovský motiv proměny šedé myši v krásnou ženu, ryze iniciační moment, jemuž bude ještě věnována patřičná pozornost: „Marksová působila natolik upjatě a škrobeně, až Leo zhusta zapomínal, že má před sebou mladou ženu, která sotva překročila dvacítku. Když ji poprvé spatřil, připomínala mu seschlou starou pannu – na nose jí balancovaly drátěné brýličky, mračila se a koutky úst měla svěšené. Držela se nepřírozeně zpříma, jako by jí někdo přivázal k zádům pravítko, a vlasy, jež barvou připomínaly křídla můry, si stahovala do přísného uzlu;“ hrdina jí dokonce vymyslí přezdívku

¹⁰⁰ *Kdo zkrotí Miss Molly*, cit. d., s. 10–11.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 8.

„Pochmurný rozparovač“.¹⁰³ Podobně Anne¹⁰⁴ je intelektuálka, která již překročila věk debutantky, oproti své mladší sestře-krásce je nevýrazná a má nízké sebevědomí kvůli svým zrzavým vlasům. Taková hrdinka není od přírody sebevědomá a svou cestu k emancipaci teprve hledá; naopak je jí vlastní plachost, vyhýbavost a pocity méněcennosti, které zapříčiňují existenci nenaplněných snů, což se příznačně odráží v jejím vzhledu. I tyto rysy mají svůj závazný symbolický charakter; podobně jako hrdinova jasně čitelná maskulinita slibuje schopnost zajištění bezpečí, tak i hrdinčin buďto neuvědomovaný půvab, anebo jistá míra jeho nedostatku signalizují její bezúhonnost, nevypočítavost.

Tento závazný rys je podpořen dalším, velmi podobným a ryze andělským – nevinnost a čistota (*purity*), natolik obligatorní, že je vyjádřena i tělesnou vůní hrdinek: „Do nosu se mu vetřela nevinná vůně levandule. Připomněla mu čerstvě povlečenou postel.“¹⁰⁵ Metafora čerstvě povlečené postele nás zavádí k aspektu ještě průkaznější cudnosti – především hrdinky historických romancí jsou, s ohledem na dobové konvence oněch pseudohistorických reálií, v nichž se příběhy odehrávají, zpravidla sexuálně nezkušené. Vlastnost, která tvoří příkrý kontrast k hrdinově sexuální zběhlosti, vede k nutnému motivu iniciace, na první pohled ryze světského druhu, jež dává hrdinovi pocítit jeho nadřazenost v duchu vcelku konvenčních genderových stereotypů.

Patrnější motiv iniciace do ryze ženské zkušenosti spočívá v aspektu obětavosti a utrpení. Srovnajme ho s jiným starobabylonským mýtem, Sestupem Innany do podsvětí. Ištar/Innana, bohyně živočišných vášní a plodnosti, ale taktéž války, sestupuje ověšena atributy své moci do podsvětí, jemuž vládne její sestra, bohyně smrti Ereškigal. Důvod tohoto sestupu není jasný jako u Gilgameše a jiných mužských hrdinů, např. Odyssea nebo Orfea, důvod, který sama Ištar uvede, je pohřeb Ereškigalina manžela. Bohyně podsvětí jí však zjevně nedůvěřuje, resp. i navzdory svému božskému původu se Ištar musí podrobit nevyhnutelnému procesu sestupu. Spolu s průvodcem prochází sedmi branami podsvětí a u každé z nich ztrácí některý ze svých atributů, až nakonec dospěje do samého středu podsvětí nahá a shrbená. Zde se Innana posadí na Ereškigalin trůn, motiv, který svádí interpretovat důvod jejího sestupu jako pokus o převzetí moci, pokus, jenž však selhává – Innana je potrestána proměnou svého těla v tělo mrtvé a to je pověšeno na hák. Ištarino utrpení zde vrcholí v obrazech dramaticky absolutizované fyzické trýzně. Díky pokynům daným své služebné, která za ni truchlí a prosí boha Enkiho, jsou za ní poslání dva pomocníci v podobě

¹⁰³ Kleypas, Lisa: *Sezdání za rozbřesku*. Ostrava: Domino, 2010, s. 9.

¹⁰⁴ Mackenzie, Sally: *Nahý král*. Praha: Ikar, 2011.

¹⁰⁵ *Sezdání za rozbřesku*, s. 11.

kněze a herce (implikují možnost sestoupit do podsvětí v masce, tak jako herec hraje role a kněz-šaman na sebe přebírá rozličné identity), ti Innanu chlebem života a živou vodou vzkřísí a ona pak vyjde z podsvětí ven.¹⁰⁶ Je však třeba dát za sebe náhradu a zde Innana obětuje svého milence Dumuziho, který se prohřešil tím, že pro ni dostatečně netruchlil.¹⁰⁷ Signifikantními aspekty jsou pro nás zejména tyto: Ištařina výrazná proměna, kterou v podsvětí podstoupí, překročení hranice, dokonce několika prahů – bran, obraz absolutního ponížení, utrpení a oběti, jímž je její mrtvé tělo pověšené na hřeb a jenž vyjevuje, že *stěžejním smyslem pobytu v podsvětí je pro hrdinky utrpení* (podobně jako bohyně Demétér, z níž se při pátrání po dceři stane stařena). Dále fakt, že Innana splní veškeré požadavky podsvětí, včetně toho nejvyššího, totiž že zemře, zatímco Dumuzi pro ni ani dostatečně či správně netruchlí (vzpomeňme na obrazy truchlení a utrpení u Gilgameše); hrdinka je ochotná a schopná dojít až za nejzazší mez, necouvne těsně před cílem, ale podvolí se mu. V neposlední řadě je vzkříšena a vrací se znovuzrozena na zemi, do svého království, a to s obnovenou rovnováhou – na jejím místě v podsvětí ji nahrazuje Dumuzi.¹⁰⁸

Sledujme nyní rysy obětavosti a utrpení u hrdinek romancí. „Anne je spolehlivá, zodpovědná a vroucně miluje svou nevlastní sestru i bratry, ačkoli ji snadno něco rozladí nebo podráždí. Vychovává je nesmlouvavě, a přitom s pochopením;“¹⁰⁹ jejich zájmy přitom typicky upřednostňuje před svými (současně tím vyznává shodné rodinné hodnoty a řád, který hájí hrdina). Ještě doslovněji zde: „Nikdy na sebe nemyslela, nebrala v úvahu svoje zájmy a celá léta jí to připadalo normální, ale teď, zčistajasna, jí to už tak nepřipadalo.“¹¹⁰ Ve významu katabáze lze vnímat také Eriennin sňatek se zohyzděným lordem Saxtonem¹¹¹ a velmi příznačná je v tomto případě zkouška nachystaná na Xan;¹¹² budou podrobeny analýze v další kapitole. Callie Hartwellová byla především „skvěle vychovaná mladá dáma, a nikdy by

¹⁰⁶ V ninivské verzi Ištara vyhrožuje, že vyvrátí bránu podsvětí a vyvede mrtvé na svět; bez její přítomnosti na zemi navíc nic neprodí, proto je vyvedena.

¹⁰⁷ In *Mýty staré Mezopotámie. Sumerská, akkadská a chetitská literatura na klinopisných tabulkách*. Praha: Odeon, 1977, s. 67–81.

¹⁰⁸ Ten se má v podsvětí co půl roku střídat se svou sestrou, čímž jeho příběh představuje klasický vegetativní mýtus (obdoba Persefony a Demétér), kdy Dumuzi ztělesňoval pro zemědělské civilizace boha vegetace. Podle Balabána a Tydlitátové „v kultu Dumuziho zastupoval král, který každým rokem slavil svatý sňatek s Innanou představovanou kněžkou“ (2002: 145). V ochotě Dumuziho sestry vydat sebe namísto bratra spatřujeme další signifikantní motiv ženské obětavosti, typický pro řadu dalších mýtů. Oproti tomu např. finský badatel Simo Parpola interpretuje Dumuziho oběť jako ekvivalent vykupitelské smrti Krista.

¹⁰⁹ *Nahý král*, cit. d., s. 109.

¹¹⁰ *Kovbojova žena*, cit. d., s. 58.

¹¹¹ Příběh nese rovněž patrné rysy starší tradice gotického románu – takovým motivem je specificky tajná chodba v knihovně vedoucí do sklepení, kde se hrdince naskytá možnost odhalit pravou totožnost svého manžela, obdobně jako hrdinové a hrdinky gotických románů odhalují v rámci iniciace svůj pravý původ.

¹¹² *Hledá se manžel*.

neodmítla pomoc někomu, kdo o ni žádá. Nehledě na to, jak moc ráda by to udělala.“¹¹³ Obětavost hrdinek vede na jednu stranu k psychickému strádání, „utrpení“, kdy se stávají pasivními objekty, tělem zavěšeným na háku, čekajícím na vysvobození, na pomoc sil zvenčí, aktivovaných již před sestupem. Těmito pomocnými silami může být nejen hrdina, ale rovněž aspekty vlastní osobnosti, které dosud dřímaly někde skryté. Callie se příznačně rozhodne splnit si svá tajná přání a vyvést sebe samu ze stínu přílišné pasivity, přičemž jí při této cestě příznačně slouží různé masky, umožňující překročení vlastní, již příliš těsné identity: skrytá pod tmavou kápi si přijde k hrdinovi pro polibek, obdobně funguje šermířská helma, v níž se propašuje do pánského šermířského klubu. Překročení vlastní identity skýtá nejen ochranu, ale také prvek vzrušení: „[...] teď ji vzrušovalo, že může chodit po pánském klubu tak dokonale zamaskovaná, že jí nehrozí prozrazení“.¹¹⁴ I Callie má svého „Alfréda“, který jí ošetřuje zranění a chystá „oblečky“, ve své rázovité komorně; s dalšími převleky už jí pomáhá hrdina, který ji také v roli zasněženého vodí na zapovězená místa (typicky pánské kluby), což se vždy příznačně pojí s postupnou sexuální iniciací.

Charakter hrdinky typicky vynikne v kontrastu k antagonistce: „Ačkoli Claudiiny rysy se rozhodně nedaly nazvat hrubými, chyběla jim jemnost a křehkost. Ani pokožku neměla tak bělostnou jako starostova dcera, ale Christopher musel v duchu připustit, že málokterá dívka se krásou vyrovná půvabu ženy, již dnes ráno poznal;“ krom toho je protivnice „posedlá touhou být jedinou a bezkonkurenční kráskou severní Anglie a pro dosažení tohoto cíle se nezastaví před ničím.“¹¹⁵ Jiná protivnice opět očima hrdiny, který díky příkrému kontrastu s hrdinkou rozpoznává u své bývalé milenky nežádoucí kvality, jež dříve neviděl: „Byla si tak jistá svými ženskými zbraněmi, její postup byl tak přesně vypočítaný,“ že působí jen jako sádrová kopie soch, a ve srovnání vyniká hrdinčina již zmíněná bezúhonost: „Calie, která by nedokázala chladně kalkulovat, ani kdyby ji to někdo učil celé desetiletí [...] Callie, která se tak nepodobala téhle chladné a necitelné ženě.“¹¹⁶

Nicméně onen kontrast, který hrdina vnímá jako příkrý a do očí bijící, může mít pro hrdinku mnohem komplikovanější, ambivalentní povahu. Ta samá protivnice, Nastasia, nahlížena očima hrdinky: „Ten rozdíl mezi ní a obyčejnými smrtelnicemi zdůrazňovaly především Nastasiina očividná sebejistota a sebevědomí. [...] Byla velkolepá.“¹¹⁷ Zjevně se zde vyjevuje komplementární charakter antagonistky, která, stejně jako protivníci pro hrdinu,

¹¹³ *Seznam skandálních snů*, cit. výše, s. 33.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 203.

¹¹⁵ *Růže v zimě*, cit. d., s. 38 a 60.

¹¹⁶ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 184–186.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 341.

představuje potlačené, stínové vlastnosti samotné hrdinky. Očividná sebejistota a vědomí vlastní atraktivity a sexuální moci přináší archetypu Lilit, jenž však v takto plně přiznané podobě musí zůstat u hrdinky neprojeven. Některé Lilitiny vlastnosti však v procesu individuace musí hrdinka přijmout, aby překročila svá vlastní omezení (viz dále). Patrná těsná blízkost těchto dvou postav, archetypů se konkrétně zde vyjevuje i na případu shodné životní zkušenosti – Nastasia prožila podobně osudový vztah jako hrdinka, ovšem na rozdíl od jejího skončil Nastasiin nezdarem; z této pozice hrdinku varuje jako správná stínová figura. Jádro jejich zkušenosti je shodné: „A ta láska překonala všechno, co jsem kdy znala, o čem jsem kdy slyšela – byla opravdu mytická [sic].“¹¹⁸ Tento motiv na jednu stranu „polidšťuje“ antagonistku, jinak stereotypně líčenou jako chladnou a vypočítavou, na druhou stranu však přináší jednoznačné poselství, že ženě typu Lilit je šťastný vztah zapovězený.

Mísení archetypálních rysů v postavě hrdinky, která nesmí být v plné míře Lilit, ale ani bytostně nemůže naplňovat ideál anděla v domě, vyniká na vykreslení Victorie,¹¹⁹ jež je symbolicky postavena mezi dvě vyhraněné postavy ztělesňující tyto ženské archetypy. Hrdinova bývala snoubenka Jessica, která se sňatku s ním vzdala kvůli nátlaku rodiny, je vykreslena jako „vzor společenské etikety. Štíhlá, tmavovlasá a modrooká vikomtka byla nejen mladá, křehká a velmi půvabná, ale byla také patřičně skromná, neobyčejně šlechetná, úctyhodná – ztělesnění dokonalých mravů.“ Zosobnění anděla v domě se však v porovnání s hrdinkou ukáže být nudné a přehnaně sentimentální: „Avšak výraz na Jessičině tváři připomínal jeptišku na svaté misi. Lucase napadlo, že si na ženě, kterou kdysi miloval a ztratil, stále víc začíná všimnat nepříjemné upjatosti [...] jako by hleděla na svět a zjišťovala, že nedosahuje a nikdy nedosáhne jejích vysokých měřítek.“¹²⁰ Idealizovaná sféra nadpozemské ctnosti není s to pojmout život i s jeho zemitostí a tělesností, přesně po vzoru Heleny Burnsové, jediné dětské přítelkyně Jany Eyrové, která vystupuje jako svatoušek a zároveň mučednice lowoodské školy. Pokorně snáší nespravedlivé trestání a se stejnou odevzdaností přistupuje i ke své předčasné smrti na souchotiny: „Neměla jsem takové vlastnosti a nadání, abych se na světě dovedla uplatnit – jistě bych byla pořád chybovala“ (Brontëová 2012: 79). Na jedné straně dává Janě Eyrové pozitivní příklad křesťanského odpuštění, na druhé představuje nedosažitelný a pro ženskou duši také nežádoucí ideál, neboť požaduje potlačení jiných integrálních součástí ženské psyché (jež v románu příznačně ztělesňuje šílená manželka v podkroví, Berta Masonová – Lilit, která ve svém fyzickém a

¹¹⁸ Tamtéž, s. 344.

¹¹⁹ *Květ lásky*, cit. d..

¹²⁰ Tamtéž, s. 16 a 108.

především sociálním uvěznění zešílela). Postava typu Heleny je daleko spíš onou projekcí mužské animy, jak o ní mluví Marie-Louise von Franz (2008), ztvárněnou idealizovaným obrazem Panny Marie, přičemž její animální stránka je coby černá madona vytěsněná do železné rakve za oltářem.¹²¹ Svůj úděl popisuje sama Jessica v pasáži, která zároveň odráží, jak pojímá sebe samu – jako dokonalý příklad anděla v domě, pokorné Evy pečující o domov: „Žena, která by mu dělala obdivuhodnou hostitelku a řídila jeho domácnost řádným způsobem. Žena, která by mu dala dědice a zajistila, aby jeho děti byly vychovány tak, aby mohly zaujmout své postavení ve společnosti. Dobře vychovaná žena, která zná své povinnosti a plní je bez reptání. Taková žena, která bude usilovat, aby mu ve všech ohledech zpříjemnila život, nebude ho zahrnovat malichernými požadavky a nezavdá mu příčinu k nepříjemnostem či rozpakům.“¹²²

Její symbolický protipól je vykreslen následovně: „Isabel Rycottová jí připomínala exotický šperk. Bylo jí něco málo přes třicet a vyzařovalo z ní tajemné, smyslné ženství, které muže lákalo jako med včely. Exotický dojem zdůrazňoval její kočičí půvab, lesklé černé vlasy a mírně šikmé oči. [Victorie] záviděla Isabelle svobodu, kterou jí poskytoval její věk a postavení vdovy. [...] dokonce si mohla dovolit diskrétní milostné aféry.“¹²³ K archetypu Lilit patří nonkonformita, určité rebelství, narušování, ba přímo boření zažitých a již nevyhovujících struktur – jak společnosti, tak vlastní psyché. V tomto duchu Isabel rozkrývá některé nepříjemné pravdy ženského postavení: „Holou pravdou je, že muži jsou ženě k ničemu, nemůže-li jimi manipulovat. Copak nechápete? Společnost nás drží v pasti. Jsme na mužích závislé. Naši jedinou obranou je být ve všech důležitých ohledech silnější než oni. Když se silná žena spojí se slabochem, může dostat všechno, co chce. Všechno.“¹²⁴ Nevyužívá však svých prostředků konstruktivním, nýbrž destruktivním způsobem (jako krajní příklad této destrukce nahlížíme smrt dvou jejích milenců), což se obrátí proti ní. Victorie jí závidí svobodu a volnost, je však varována před negativními důsledky přílišného prosazování archetypu d'ábla v těle – opět analogicky k Bertě Masonové, která se všemi svými divokými živočišnými vášněmi nedokáže žít v reálném světě s jeho požadavky (obdobně jako Helena, jen v opačném pólu spektra). Ve smyslu negativního pojetí touhy (viz kapitola Individuace) Isabel v podstatě dobývá objekty obdobně jako muži, a tím pádem patriarchální struktury stvrzuje, místo aby je transformovala či bořila.

¹²¹ Jihoněmecká a rakouská pohádka o černé princezně, tamtéž, s. 55–58.

¹²² *Květ lásky*, s. 149.

¹²³ Tamtéž, s. 19–20.

¹²⁴ Tamtéž, s. 133.

Stereotypy konstruované na základě těchto archetypálních zobrazení ženskosti mohou utvářet také komplikace postulované narativem jakožto nezbytné. Zásadní manželský rozkol mezi hrdiny v takovém případě spočívá v mylném přesvědčení muže, že mu byla žena nevěrná. Uvažuje o ní v duchu archetypu děvky, která je muži ze své podstaty nebezpečná: „Nebo zná triky lehkých ženštin, jak neotěhotnět. [...] Jeho žena zřejmě není lepší než nevěstka, ale on jejím půvabům nepropadne. Kdysi ji miloval a bál se, že kdyby se s ní teď vyspal, zjistil by, že ji milovat nepřestal [...] Jess byla siréna. Sukuba. Vždyť on sám po ní nepřestával toužit.“¹²⁵ Tento přístup problematizuje mužskou touhu, jež je do značné míry přenášena negativní projekcí na ženu. Stigma se však přenáší i na hrdinku a její uvažování o sobě samé, když neodpovídá mužským představám: „[...] připadala si jako poběhlice. [...] Řádně vychované dámy pravděpodobně nemívají fyzické touhy,“¹²⁶ čímž zároveň naráží na nepřirozenost andělského archetypu. Obdobně problematizuje stereotyp panenství jakožto příznaku a důkazu nevinnosti: „Ledaže by krvácela... Pak by pochopil, že je stále panna. Ale co když krvácet nebude? Slyšela, že ženy, které jezdí na koních, si občas protrhnou panenskou blánu. A ona jezdila hodně a občas i obkročmo.“¹²⁷ Vyjevují se zde jednak předsudky a kulturní a sociální stereotypy, jednak se zde zjevuje přízrak té druhé, temné ženy, vytěsňeného aspektu archetypu posvátné děvky. Jak jsme již předeslali v úvodu kapitoly, původně komplexní archetyp milenky-matky, která je přijímána jak s erotikou a sexualitou, tak s ambiguitními rysy mateřství (plodící i smrtící), je již v základech židokřesťanské kultury rozštěpen na dvě problematické kategorie, z nichž se zcela vytrácí aspekt posvátné prostituce, natolik příznačný v ženské i mužské podobě právě pro kult Ištar. Vymyká-li se žena svou erotickou žádostivostí z obrazu matky-pomocnice či idealizované madony, je na základě tradičních patriarchálních soudů stigmatizována jako *sexuální siréna* s negativní konotací, neboť touto svou otevřeně projevenou sexualitou muže účelově ohrožuje. Jakkoli se v mnoha ohledech romance ztotožňují s patriarchátu poplatnou ideologií anděla v domě anebo je přinejmenším nezpochybnují, v těchto motivech více či méně emancipovaných hrdinek problematizujících zařité kategorie rezonuje brontěovská linie, na niž navázala celá řada (nejenom) britských novelistek.

Aspekty pokorné Evy, andělské ženy, jimiž se hrdinka vyznačuje, jsou kromě již zmíněné obětavosti a čistoty také mateřské pečovatelské, typicky ve chvíli, kdy je hrdina indisponován, „reduced from glory“ (Moersová 1978: 158), podobně jako Rochester,

¹²⁵ MacKenzie, Sally: *Jak milovat lorda Ashe*. Praha: Ikar, 2014, s. 22–24.

¹²⁶ Tamtéž, s. 85.

¹²⁷ Tamtéž, s. 74.

(„Pocítila naléhavou potřebu ho chránit, střežit jeho spánek, zabalit ho do přikrývky a uhladit mu vlasy z čela“),¹²⁸ dále určitá pasivita až bezmocnost a touha po zabezpečení, ochraně, což je potřeba, s jejímž uspokojením se obrací výhradně k hrdinovi, nikoli například ke svým vlastním stínovým kvalitám (neboť ono nepojmenované, čeho se hrdinka obává, je dost možná totožné s jejím Stínem): „Ve skutečnosti jsem měla hrozný pocit úzkosti. [...] Někdy se mi to stává. Hlavně v noci. Můj psycholog říkal, že to všechno časem zmizí, až zase budu cítit, že jsem v bezpečí, že už se mi nic nestane.“¹²⁹ V duchu teorie o sjednocení protikladů je však možné nazírat tuto potřebu jako touhu po harmonické celosti, která skýtá pocit vnitřního, ničím neohroženého klidu. Tím před námi vyvstává, přes všechnu svou schematičnost, hrdinka povýtce nejednoznačná, jednak pro hrdinu: „Takovouhle ženu ještě nikdy nepotkal. Byla studnicí protikladů, všechna ta vášnivá nevinnost a dobrodružná úzkoprsost a plachá zvědavost,“¹³⁰ jednak ve svém vlastním sebepojetí: „*Bylo vzrušující cítit se tak bezmocná.* Mohl s ní dělat, cokoli se mu zachtělo, a ona toužila nechat ho při tom,“ současně ale tatáž hrdinka prožívá pocit ženské síly, když má muže (opět příznačně v erotické situaci) veskrze lilitovskými ve své moci (dokonce doslovně, neboť zaujímá při sexuálním aktu pozici nahoře, již si Lilit chtěla vydobýt na Adamovi) a rozhoduje i o výsostně mužských záležitostech: „Ještě nikdy se necítila *tak opravdu ženou.*“¹³¹ Tím romance konstruuje ideologický rozpor, „contradictory message“, o němž mluví Modleski a jímž se z hlediska čtenářské recepce zabývala hlouběji Janice Radway ve své etnografické studii *Čtení romancí: Ženy, patriarchát a populární literatura* z roku 1984.¹³²

Obětavost ženy konstruovaná mateřskou rolí, kterou ve svém skutečném životě ženy běžně zastávají, vede k nedostatku emocionálního naplnění a vyčerpání z dávání se druhým, což tvoří podle Radway primární motivaci touhy ztratit se v knize. Potvrzuje se zde Eliadeho teze o čtení jako vytržení z času („Když čtu, mé tělo je sice v místnosti, ale zbytek mě je jinde“; tamtéž: 173), což dostatečně jasně ilustrují také marketingová hesla harlekýnek – „uniknout do báječného světa romancí“ anebo „makes any time special“. Také Radway vztahuje tuto potřebu současného člověka k podmínkám života v průmyslové společnosti, kde je práce jasně schematizovaná a oddělená od volného času; romance jsou jedním ze způsobů, jak vnést různorodost do tempa zaběhané existence, čímž plní kompenzační funkci (tamtéž: 177). U žen však tato činnost často vyvolává pocit viny z požitkářského, „hedonistického“

¹²⁸ *Vábení za soumraku*, cit. d., s. 144.

¹²⁹ *Klub mladých milionářů*, cit. d., s. 109.

¹³⁰ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 311.

¹³¹ *Vévoda a já*, cit. d., s. 215 a 259; kurziva dš.

¹³² Zkrácená verze in Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Slon, 2007, s. 169–222.

chování. Únik prostřednictvím četby romance je tak realizován jednak jako akt popření přítomnosti a jednak ve smyslu úlevy, když se čtenářka ztotožní s hrdinkou, jejíž život v určitých klíčových aspektech nepřipomíná její vlastní (tamtéž: 178). Hlavní vizí je přítom úplné odevzdání se, když veškeré nebezpečí bylo zažehnáno a hrdinka si tedy může dovolit vzdát se sebekontroly; z toho důvodu je ideální muž silný, ale zároveň citlivý a dokáže rozpoznat vnitřní cenu hrdinky, čímž se konstituuje *dokonalé spojení* (tamtéž: 188; kurziva dš).

Na jednu stranu se tím romance analogicky přibližují terapeutické funkci pravých pohádek, u nichž Bruno Bettelheim zdůrazňuje zejména službu vzbuzení a udržení naděje, současně je však oprávněný dotaz, zda romantická fikce netlumí nespokojenost s tradičním *statem quo* v rodině (tamtéž: 192). To souvisí s ženskou sexualitou, již romance akcentují, a protichůdnými sděleními, s nimiž se žena ve svém životě setkává – masmédiá zdůrazňují zásadní hodnotu ženské krásy, současně však společenské struktury (rodina a církev) vedou k přesvědčení, že ženské sexuální bytí může být aktivováno jen jedním dalším člověkem a pro něj. Snaha uspokojit psychologické potřeby a touhy, které lze plně naplnit pouze činnostmi, jež jsou samy o sobě zcela nelogicky zapovězeny a omezovány, pak dle Radway vede čtenářky romancí ke zprostředkovanému uspokojování. Ztotožněním se s hrdinkou se posiluje její pocit sebe samé; hrdina učí nejen hrdinku, ale i čtenářku rozeznat hodnotu, již pochybovaly, že vlastnily (tamtéž: 204). Tento prožitek se však odehrává pouze v odděleném, svobodném prostoru imaginárna a jako takový je vždy pouze zprostředkovaný a přechodný. Je tedy možné, že díky němu žena neudělá nic pro skutečnou změnu své neuspokojivé situace; z pohledu feminismu se romance jeví jako schopné pohnutku ke změně potlačit, neboť čtenářka si vytváří „simulakrum svého omezeného světa v rámci mnohem oslnivější fikce“, čímž nevědomky své životní podmínky stvrzuje (tamtéž: 213). Dochází ke sladování s platným řádem společnosti a k jeho stvrzování.

Samotné čtenářky však tvrdí, že je čtení romancí změnilo, a motiv určitého bojovného aktu, jak ukázala i naše analýza, se zde skutečně vyskytuje – ženám je aktem čtení umožněno odmítnout sociální roli směřovanou na druhé, kterou jim předepisuje jejich pozice v instituci manželství, současně romance nabízejí doplňující cesty k emocionálnímu uspokojení a skýtají jakousi „proti-hodnotu“ (counter-values; také „protivnou hodnotu“) tím, že staví do opozice ženskou hodnotu lásky a osobní interakce s mužskými hodnotami soutěže a veřejného úspěchu (tamtéž: 210). Přestože tedy ženy čtou romance z nespokojenosti, touhy a protestu (obdobu k hladu, revoltě a zuřivosti Jany Eyrové v interpretaci Gilbertové a Gubarové; 1979/2000), romantická projekce dle některých kritiček vůbec nezpochybňuje daný systém. Naopak dává

ženě strategii, jak se cítit v současné situaci lépe, když demonstruje, že její hněv na partnera je neopodstatněný, neboť hrdinovo (potažmo partnerovo) urážlivé chování je vlastně výrazem lásky (tamtéž: 215). Romance jsou, stejně jako jiné masově produkováné formy umění, ideologicky konzervativní – obnovují nároky existujících institucí a postupů na loajalitu svých konzumentů. Radway je však díky svému zvolenému zaměření „na čtení jako na proces konstruování“ schopna dojít k závěru, že romance současně rozeznávají slabiny patriarchy a neúspěch tradičního manželství, čímž proti nim zároveň protestují, i když se zjevně snaží prosadit dokonalost obojího a naučit ženy, jak získat *nový* pohled na své vlastní nedokonalé vztahy, aby byly nezpochybnitelné (tamtéž: 217; kurziva v orig.). V duchu feministické interpretace tak vnímá romance jako „malou, ale legitimní“ formu protestu, kterou je třeba podporovat.

Studie Radwayové přesvědčivě dokazuje, jak komplikovaná a nejednoznačná sdělení v sobě romance i přes zdánlivou trivialitu nesou, a tato nejednoznačnost se vtěluje i do hrdinky, potažmo obou hlavních představitelů. Hrdinka v ryze pasivním gestu odevzdání se bytostně touží po ochraně, jež jí může (a musí) poskytnout „ten pravý“ partner, současně však určitým, v jádru poměrně znepokojivým způsobem a často prostřednictvím své stínové postavy upozorňuje na potenciálně hlubokou nespokojenost se svým postavením v životě. Není oním společností vnuceným andělem, jakkoli tuto roli často zastává. Současně se nedokáže ztotožnit ani s Lilit. Zajímavou, opět feministickou, interpretaci k tomuto nabízí Gilbertová s Gubarovou ve své proslavené studii *The Madwoman in the Attic*.¹³³

Autorky zde analyzují archetyp anděla v domě nejen u zmíněného Coventryho Patmorea, ale i na jeho literárních předchůdcích; spatřují tento ideál v Dantově Beatrici, obdobné andělské zjevení nalézají u Miliona a stejně tak v Goetheho vizi věčného ženství (das Ewig-Weibliche) ve Faustovi – ideál jakési kontemplativní čistoty, který člověka vtahuje do vyšších sfér (1979/2000: 21). Proto, že ženy jsou definovány jako cele pasivní, zcela prosty plodící síly, se stávají posvátnými, nadpřirozenými zjeveními pro mužské autory. Jejich čistota (*purity*) v této metafyzické prázdnotě značí, že jsou zcela *self-less*, nesobecké, nezištné a obětavé se všemi morálními a psychologickými implikacemi, které to slovo nabízí (tamtéž). Takto ztvárněné ženy jsou podle Gilbertové s Gubarovou bez příběhu a stejně tak jako manželka v Patmoreově básni čekají na mužův příchod – ve stejném gestu jako Šípková Růženka nebo Sněhurka.

¹³³ Gilbertová, Sandra – Gubarová Susan: The Queen's Looking Glass. In *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. vyd. New Haven: Yale University Press, 2000 [1979], s. 3–44.

Proč nelze tomuto ideálu v reálném životě dostat, dokládají autorky na patrném aspektu smrti andělského ideálu. Ve stejné době (19. století) se v rámci viktoriánské angelologie rozvíjí podle některých interpretů kult „Angels of Death“, jakýchsi andělů smrti, který je patrný především na jistých Dickensových hrdinkách – asistují u lůžka nemocného, ale také mateřsky vítají trpícího „z druhé strany smrti“ (tamtéž: 24). Gilbertová s Gubarovou interpretují tento rys andělské ženy tak, že musí být v jistém smyslu sama mrtvá, a stává se tak poslem mystické jinakosti smrti (tamtéž). Tento kult vytváří jakousi domestikaci smrti, jež se propojuje s estetickým kultem ženské křehkosti a delikátní krásy a ukládá ženám „to kill themselves into art objects“: útlá, bledá, pasivní stvoření, jejichž šarm připomíná sněhobílou, porcelánovou nehybnost mrtvých (tamtéž: 25). Obětování sebe samy je klíčovým aktem andělské ženy, přičemž být *selfless* neznamená pouze dosáhnout ušlechtilosti, ale také být mrtvá. Současně se nicméně vyjevuje zhoubný potenciál takové ženy, Patmore zmiňuje „inconstancy“, nestálost a nabízí se další vlastnosti, odvrácená strana anděla – tvrdohlavá autonomie, subjektivita, manipulace s domácí sférou (tamtéž: 26). Na tom všem se vyjevuje nemožnost úplně se vymanit tělu i pro andělskou ženu, kompletní spiritualita je nedosažitelná pro jakoukoli ženu.

Z logických a již uvedených důvodů se ke každému portrétu submisivní ženy v literatuře či umění přiřazuje stejně podstatný negativní obraz; jejich vzájemný poměr analyzují autorky na pohádce bratří Grimmů Sněhurka, která dramatizuje esenciální, ale přitom dvojznačný vztah mezi „angel-woman“ a „monster-woman“ (tamtéž: 36). Na příkladu Sněhurky a její macechy demonstrují jejich vzájemnou provázanost, dokonce tvrdí, že v jistém smyslu jsou obě jedním a každá bojuje za potlačení té druhé v sobě (tamtéž: 41), což souzní s teorií Stínu. Obě ženy jsou uzavřeny v jakýchsi transparentních ohradách – v magickém zrcadle a skleněné rakvi. Macecha je rámována zrcadlem, přičemž původní královna, Sněhurčina matka, je zde pojímána jako její předchozí já, které prošlo proměnou v „čarodějnici“. Zrcadlo ji nutí obsesivně studovat obrazy sebe samy a král je přítomný pouze jako hlas zrcadla, patriarchální soud, který řídí sebehodnocení každé ženy (tamtéž: 38). Právě tento hlas vznáší požadavek, že jakmile je královna sesazena z postu nejkrásnější ženy, tedy když se stává rozzuřenou, vzdorovitou čarodějnici, musí být odstraněna a nahrazena andělskou dcerou. Gilbertová s Gubarovou vnímají královnu jako reprezentaci umělkyně, napodobovatelky, ženy s téměř nekonečnou kreativní energií, „witty, wily and self-absorbed“ jako všichni umělci; chce život příběhů, zatímco Sněhurka je submisivní hrdinkou bez příběhu (tamtéž: 39). Symboly ženských zbraní, hřeben a jablko, mají z pohledu macechy Sněhurku zahubit, ovšem „andělskou dceru patriarchátu“ jedině posílí a učiní z ní právě onen

umělecký objekt zavřený do skleněné rakve, kterým chce patriarchální estetika dívku mít (tamtéž: 40). Podle autorek čeká Sněhurku po svatbě s princem pouze jiná forma uvěznění, a zatímco z rakve unikla díky své pasivitě a poddajnosti, z uvěznění zrcadla může uniknout pouze skrze „badness“ jako její macecha – skrze spiknutí, příběhy, divoké sny, urputné smyšlenky, šílené nápodoby. Pravděpodobně je jí souzena stejná smrt jako maceše, která se utančila v rudých botách k smrti; jedinou akcí je sebedestrukce (tamtéž: 42).

I přes výrazně feministické rysy, kdy je na tichý destruktivní tanec nahlíženo jako na nutně tiché, umlčené ženské umění a na skleněnou rakev jako na patriarchální texty, je tato interpretace ve svém jádru užitečná, neboť nabízí nový náhled na naši tezi, že jakkoli je hrdinka zdánlivě jasně a nepropustně odlišená od antagonistky, podstatná je především jejich skutečná blízkost, kdy stačí pouhý krůček k překročení hranice a stávání se druhým. Jakožto Stín a pravé Já nejsou pouze komplementární, ale jsou jednotou celku.

I pro hrdinku platí, že jeden její rys je zcela klíčový a utváří její heroismus – podobně jako Iřtar, která necouvne ani před tou nejzazší podmínkou sestupu do podsvětí, vykazuje hrdinka romace podivuhodnou vytrvalost a nekompromisnost v jedné rozhodující záležitosti. Přes všechny pochybnosti o sobě samé není ochotná spokojit se s ničím menším než s „pravou láskou“, perlou na dně jeskyně, pro kterou je třeba projít všemi nástrahami „země dole“ a především necouvnout těsně před cílem, motiv dobře známý z různých pohádkových narativů, nýbrž i za cenu ztráty všeho vytrvat. To je důvod, proč hrdinka zpravidla nevezme zavděk situací, kdy se jí nabízí sňatek s milovaným mužem, dokud si není jistá, že se jedná o vzájemný cit: „Proč musí být krucinál tak nenasytá? Mohla s ním žít a mít děti, všechno, o čem si myslela, že nikdy mít nebude, a přece *toužila po něčem víc*. Ne po závazcích, dokonce ani po chtíči, nýbrž po lásce. Kdyby ji miloval, možná by dokonce snesla i to, že ji bude znovu a znovu opouštět a odjíždět na své výpravy.“¹³⁴ Žádná jiná lákadla ani kompromisy, tak jako pro prince v Egyptě, nemohou stačit. Nestačí, že i muž dlouho považovaný za nedosažitelného jí náhle nabízí manželství: „Toužila po něm moc dlouho, než aby se spokojila s něčím menším než láskou.“¹³⁵ A nutí hrdinu, aby to pochopil, nicméně náznaky typickými pro pohádkové či mytologické „pomocníky“, kteří napovědí, ale člověk musí pravou podstatu odhalit sám, jinak by zkouška ztratila smysl: „Jestli si myslíte, že je to všechno, pak byste nejspíš nepochopil, proč jsem musela odmítnout.“¹³⁶ Podstatu motivu, který je klíčovou

¹³⁴ *Nahý král*, cit. d., s. 258.

¹³⁵ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 331.

¹³⁶ Quiniová, Julia: *Nevhodný návrh*. Praha: Ikar, 2005, s. 161.

zkouškou pro oba představitele, shrnuje následující výrok: „Občas musíš udělat krok do tmy a věřit, že došlápeš dobře.“¹³⁷ Což nás přivádí k individuaci.

Individuace

Hrdina a hrdinka romance mají na archetypální rovině příběhu dvě funkce – jednak je vnímáme jako představitele spojení protikladů, jak bude patrné z následující kapitoly, a jednak je v nich obsažen prvek vzorovosti osobní individuace, která je pro spojení protikladů nezbytná. Z toho důvodu je nelze pojímat pouze samostatně, odděleně, nýbrž ve vzájemné interakci a z toho důvodu nemohou být předchozí vystižení jejich charakterů kompletní bez těch následujících. Romance ostatně onu komplementaritu ústředních postav ztvárňují i formálně tak, že povětšinou nahlížíme střídavě jak do vědomí hrdinky, tak hrdiny a to prakticky rovnocenně (narrativní hledisko). Posuzovat tudíž romance jako ryze „ženský“ žánr ve smyslu určený ženskému publiku může být projevem genderových stereotypů, podobně jako v případě soap oper.¹³⁸

Individuací se v Jungově analytické psychologii míní proces vnitřního vývoje a psychické proměny, proces sebeutváření, jehož cílem je stát se jedinečnou bytostí s odpovědností s tím spojenou; nikoli ve smyslu egocentrismu, nýbrž naplnění vlastní svébytnosti. Podle Junga individuace označuje „ještě velmi temnou oblast koncentračních, osobnost tvořících pochodů v nevědomí“ (Jacobi 2013: 137), přičemž se jedná o spontánní a autonomní proces, kdy dochází k aktivaci tvůrčích sil nevědomí člověka a jejich vědomému zapojení do psychického celku (tamtéž: 138). Během tohoto procesu se utváří tzv. pravé Já (Selbst), archetypový obraz, který vede ke spojení vědomí a nevědomí. Dá se mluvit o jakémisi duševním aktu „osvícení“, z toho důvodu také nese většina mytických hrdinů, představitelů této individuace, sluneční atributy a podobně lze nahlížet také na akt křtu, jímž je člověku udělena bytostná duše (tamtéž).

Jungův koncept individuace tvoří přirozenou analogii k obřadně prováděným náboženským iniciacím všech dob, nejvýznamnější spojnice však vede ke středověké alchymii – proces hledání alchymického zlata, kdy je z pralátky, tedy chaosu nevědomého

¹³⁷ McMahanová, Barbara: *Perfektní plán*. Praha: Harlequin Publishers, 2001, s. 144.

¹³⁸ Viz disertace Ivy Baslarové *Publikum soap opery Ordinance v růžové zahradě a jeho genderová vztahování se. Etnografická studie*. Disertační práce. Brno: Katedra sociologie, FSS MU, 2011, 182 s. Zde Baslarová na zkoumaném etnografickém materiálu demonstruje mj. performanci tradičních genderů ve spojení s popkulturními žánry – sci-fi je stereotypně spojováno s maskulinitou, zatímco soap opera je považována za stereotypně femininní žánr kvůli převažující obsahové složce emocí a vztahů. Jak však její výzkum ukázal, v praxi se rozložení publika daných žánrů tímto rozdělením pochopitelně striktně neřídí, jakkoli sami diváci při reflektování svého výběru pořadu „dělali gender“ v rámci výše naznačených tradičních představ maskulinity a femininity, např. jeden z respondentů-mužů o soap opeře, kterou nicméně sledoval, uvedl, že je to „békovina“, není vůbec ze života, zatímco sci-fi, deklarovaný preferovaný žánr, „to nás jednou čeká“ (tamtéž: 143).

stavu, vyrobeno rozpouštěním, destilováním a dalším slučováním „tělo vzkříšení“ neboli „zlato“, odpovídá transcendentní funkci psychiky, uskutečnění proměny osobnosti mísením a slučováním ušlechtilých a neušlechtilých složek, vědomí a nevědomí (tamtéž: 146–147). Mystická podstata složená z těla, duše a ducha je v alchymických textech často znázorňována v podobě hermafrodita (viz další kapitola).

Ukazateli a milníky této cesty – procesu individuace – jsou archetypové symboly, jimž jsme už věnovali jistou pozornost – jedním je Stín, naše odvrácená strana, dalšími jsou animus a anima, kteří představují setkání s postavou „obrazu duše“, a pak další archetypové postavy, jakými jsou starý mudrc a velká matka a jejich různorodé podoby (tamtéž: 116nn). Jung rozčleňuje individuační proces do dvou úseků odpovídajících zhruba dvěma polovinám života; v té první dochází k pevnému konstituování Já, přičemž čelíme především svému Stínu, ve druhé fázi nastává uvedení do vnitřní zkušenosti, prohloubení pohledu do sebe i na druhé, k čemuž vede zejména prohlédnutí obrazu části své duše, tak jak ji konstituuje právě animus/anima. Je-li tohoto prohlédnutí člověk ve druhé polovině svého života schopen, ztrácí pro něho druhé pohlaví svou tajemnost, neboť jeho podstatné rysy poznal v hlubinách vlastní duše. Takový člověk se už nemůže „zamilovat“, protože se už nemůže v žádném druhém ztratit; o to hlubší lásky ve smyslu vědomé odevzdanosti je však schopen (tamtéž: 129). Získává tak samostatnost vnitřně svobodného člověka, toho je však dle Junga možné docílit až ve druhé půlce života, neboť ta první je zaměřená především na tělesné spojení s druhým, kdy vzniká dítě jako plod a pokračování života; až pak je možné psychické spojení, jež plodí „duševní dítě“ (tamtéž). Uvědomění Stínu umožňuje poznání naší cenné temné stránky téhož pohlaví, poznání duševního obrazu je zvědomením části naší psýché odpovídající druhému pohlaví (tamtéž: 130); s animem a animou se však pochopitelně bohatě setkáváme ještě předtím, než dojde k možnému zvědomení a z hlediska této teorie lze pohlížet na romantický narativ jako na metaforu právě oné první životní fáze, kdy čelíme svým Stínům a jsme fascinováni a přitahováni zdánlivě jiným ve druhém člověku, jenž odráží naše nitro. Její finále, se schematičností tak závaznou až se jeví být obřadní, pak předznamenává či ve zhuštěné podobě přímo symbolizuje ono spojení protikladů a integraci „cizího“ do „svého“.

Archetypová figura obrazu duše zastupuje vždy část psýché odpovídající opačnému pohlaví a ukazuje náš osobní poměr k němu, krom toho zhušťuje také obecně lidskou zkušenost s pohlavností. Podle Jacobi si právě proto prožíváme svou vlastní jinopohlavní prapodstatu, stejně jako vlastní Stín, na druhém, „volíme si druhého a vážeme se na toho, kdo představuje vlastnosti naší duše“ (tamtéž: 121). To, co projikujeme na druhé, je přitom často v přímém rozporu s naší individualitou, neboť duševní obraz souvisí s nejméně na světlo

vyzdvíženou funkcí (odtud ona často nesmírná rozdílnost povah hrdinů romance). Jacobi přičítá potlačenost této psychické funkce vlivu patriarchální kultury u západního člověka, kde pro muže nejsou vhodné projevy femininních rysů a naopak; muž je z toho důvodu nejistý v oblasti „erotu“ a žena shodně pokud jde o „logos“ (tamtéž: 123–124). Z toho důvodu se prý muž často ožení se svou nejhorší slabostí a totéž platí pro ženy; tento fakt však v romancích nevede ke konfliktům a deziluzi, nýbrž k rozvoji vlastního Já a konečnému spojení s jeho protikladnými rysy.

Individuační cesta hrdinky se započíná příznačným pocitem diskomfortu v metaforických šatech její duše (i v těch doslovných), volání na cestu je třeba uposlechnout, jakkoli se neodehrává v tak aktivních intencích jako hrdinova pouť. Konfrontace s tolik odlišným hrdinou je nedílnou součástí této cesty, během níž se z hrdinčina nitra vynořuje jako motýl z kukly „ta jiná žena, která se v ní skrývala,“¹³⁹ nová žena, která „touží po povzbuzení“¹⁴⁰ a o níž hrdinka sní jako o té druhé.¹⁴¹ Způsob uvažování jako o druhém či cizím a novém implikuje, že tato postava je pro vědomí ještě neznámá, ohlašuje však již započatou transformaci a proměnu, kterou žena prochází. Ta je cyklicky završena v motivu *kouzelných šatů* z látky, která je pro hrdinku „jako stvořena“ a v níž dochází k definitivní metamorfóze z „obyčejné a nenápadné dívky v... pozoruhodnou ženu. [...] Ta stará panna s krajkovým čepcem byla pryč. Šaty ji dočista proměnily.“¹⁴²

Motiv nese jednak rysy výrazně pohádkové – Popelka, která se v kouzelných šatech mění v princeznu, již už v nitru dávno je –, svým dokonalým přilnutím k jedinému vybranému nositeli však také pozoruhodně koreluje s motivem královského roucha v gnostické Písni o perle: „Když jsem ho však náhle spatřil, vidím hned, že se mi podobá jak zrcadlo. Celý jsem se v něm uviděl a poznal tak sebe sama; byli jsme sic každý zvlášť, měli jsme však stejnou podobu,“ roucha i princ navíc oba touží po vzájemném splynutí a spolu s ním si princ oblékne také královský plášť, „který mne celého přikryl. Když jsem jej oblékl, byl jsem přenesen do země, kde uctívají pokoj.“¹⁴³ Srovnáme s následující ukázkou: „Byly jednoduše střížené a velmi decentně zdobené. V Eviiných rukách vypadaly skoro jako živé. [...] Anne se zmocnil zvláštní pocit, že pokud si ty šaty oblékne, úplně ji to změní.“ Když se tak stalo, „naplnila ji

¹³⁹ *Kovbojova žena*, cit. d., s. 77.

¹⁴⁰ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 121.

¹⁴¹ Analogický motiv nalézáme také v *Janě Eyrové*, když se Jana před chystanou svatbou s Rochesterem prohlíží v zrcadle se svatebním závojem na hlavě a nepoznává tu cizí ženu, kterou označuje jako Janu Rochesterovou, „se kterou jsem se ještě neseznámila“ (Brontëová 2012: 270). Zde je ovšem patrný také prvek cizosti a jakési nepatřičnosti, který není romantickým hrdinkám vlastní; jsou novou ženou naopak fascinovány a přitahovány.

¹⁴² *Seznam skandálních snů*, s. 351.

¹⁴³ Píseň o perle. In Pokorný, Petr: *Píseň o perle. Tajné knihy středověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 19.

nová energie. Připadala si mnohem půvabnější než v poslední době. [...] Opravdu je to ona? Zvedla ruku, aby se dotkla obličeje, a neznámá v zrcadle udělala totéž.“¹⁴⁴ Pochopitelně, že gnostický motiv veskrze duchovního poznání božské podstaty v sobě samém je zde nápadně trivializován, přesto však shledáváme mezi oběma texty patrné paralely. Ostatně i gnostické poznání má formu zasvěcení, jež je individuální cestou, která není přístupná každému, a v romanci je tomu nejinak – jen vyvolená hrdinka může (a musí) absolvovat cestu sebe-transformace (jakkoli se prostřednictvím ztotožnění tato cesta nabízí potenciálně každé čtenářce). Hrdina působí jako katalyzátor této proměny a vice versa: „Tolik doufala, že by se mohl změnit – ale [...] bylo patrné, že ta mocná metamorfóza nepotkala jeho. To ona se změnila. A všechno jen kvůli němu.“¹⁴⁵

Motiv tělesných proporcí, které jsou příliš „nějaké“, tuctové, obyčejné etc. lze vnímat jako součást iniciační zkoušky – tentokrát je tím aktivním prvkem hrdina, na němž spočívá rovněž trivializovaný a schematizovaný úkol rozpoznat cenné jádro pod nevábým zevnějškem. Ošklivost je však relativní, záleží na tom, kdo se dívá a *jak* se dívá. U hrdinek romancí to s ní typicky nikdy není tak horké. Středověký lidový příběh *Svatba sira Gawaina a lady Ragnell*, dochovaný již ze 13. století, jehož prvky lze najít i jinde v Evropě a třeba i v Chaucerových *Canteburských povídkách*, vypráví o nesmírně ošklivé ženě, Ragnell, která slíbí králi Artušovi odpověď na otázku, po čem ženy nejvíce touží, pokud jeho rytíř Gawain bude souhlasit se sňatkem. Odpovědí, která Artušovi zachrání život, je „pocit svobody a právo vyjádřit svou vlastní vůli“; Ragnell se po svatbě promění v krásku, její kletba je však plně zlomena až ve chvíli, kdy Gawain ponechá zcela na její vůli rozhodnutí o jejím osudu (Young-Eisendrath 2001: 19nn).¹⁴⁶ Krom celé řady dalších, z hlediska feministické kritiky i analytické psychologie vděčných významů, je pro nás na příběhu stěžejní fakt, že iniciační zkouška pro hrdinu spočívá v rozpoznání ženiny vnitřní kvality a pro hrdinku ve schopnosti otevřeně formulovat své touhy a stát si za svým slovem. Hrdinky s atributem „šedé myši“ se nejprve zjevují hrdinovi ve své odpudivé, „čarodějnické“ podobě, kterou on musí nejprve přijmout a prohlédnout, aby se mohla žena proměnit. Protagonista jedné z harlekýnek dokonce hrdince vypráví jistý čínský příběh, jehož poselství výše řečené pozoruhodně vystihuje: „Hledě na vnitřní kvality, nepozoruje vnější. Dívá se na to, nač se dívat má a pomíjí to, nač se dívat netřeba.“¹⁴⁷ Ještě zajímavější však je, že totéž platí i pro (četnější) případy

¹⁴⁴ *Nahý král*, cit. d., s. 112–113.

¹⁴⁵ *Seznam skandálních snů*, s. 409.

¹⁴⁶ Campbell uvádí irskou verzi tohoto příběhu, v níž se vypráví o pěti synech krále Eochaida, z nichž pouze jeden vysvobodí krásnou dívku ze zajetí ohyzdného těla. Dívka zde představuje královskou moc; 2000: 111–113.

¹⁴⁷ *Kovboj a princezna*, cit. d., s. 23.

bezmála dokonalého vzhledu hlavních protagonistů – dokonale krásný vzhled je jejich emblémem odkazujícím k vnitřním kvalitám, nikoli pouze stereotypním příznakem krásy.

Součástí iniciace je rovněž zmiňovaný sestup, katabáze kamsi dolů, do pomyslného podsvětí, do vlastního nitra apod. Judd Coltrain, který v přestrojení za chudého farmáře přiveze svou nastávající do drnové chaty, jí tím přichystá nejen zkoušku analogickou té od krále Drozdibrada, ale současně sestup do temného, horkého nitra, kde dojde k její přeměně: „Cítila, jako by se v ní něco, co tam až dosud nečinně leželo, probudilo.“¹⁴⁸ Temný dusný interiér osvětlený pouze petrolejovými lampami a horký zatuchlý vzduch symbolizují regresi zpět do počátků jednak jí samé a jednak jeho rodu, do jehož linie žena sňatkem vstupuje; chatka je totiž původním obydlím jeho předků. Motiv vepsání se do linie rodu se znovu oživuje v závěru romance, kdy hrdinka dokončí ručně dělanou příkrývku Juddovy prababičky, čímž se na symbolicko-materiální rovině do jeho linie definitivně zapíše. Jinak se ale chová jako zkoušená princezna, která se osvědčí na jedničku – v chatce uklidí, uvaří, připraví koupel, dokonce se vydá hrdinu za bouřky hledat: „Našla svého rančera a byla připravená překonat každou překážku, aby ho dostala.“¹⁴⁹ I přes varování své chůvy, která představuje instinktivní varovný hlas nevědomí, se vrhá po hlavě do své transformační zkušenosti, v níž se ale paradoxně daleko víc proměňuje hrdina – z výše popsaného Modrovouse se mění v „prince“, když se setká se svým protějškem založeným na stejném principu: „Jako ty jsem chtěla, aby mě někdo miloval pro mě samotnou a ne z jiného důvodu.“¹⁵⁰ Zatímco od Modrovouse se dá pouze utéct, v příběhu o Drozdibradovi si princezna na závěr uvědomí svůj královský původ (Franz 2015: 143); pro Xan není na rozdíl od pohádky ponížením být ženou chudáka, ale, specificky pro romanci, to, že je označena za lhářku a profesionální podvodnici, tedy za svůj symbolický protipól, což je tím nejpalcivějším omylem, nejvýznamnějším popřením identity hrdinky, ze své podstaty nezištné a obětavé (zároveň se znovu prokazuje, jak málo stačí k překročení hranice mezi nimi). O to důrazněji (ještě větší obětavostí) musí prokazovat svou identitu. Takové je působení anima; jak konstatuje Franz, jediný způsob, jak se s ním vypořádat, je protrpět jej až do hořkého konce: „Opravdu neexistuje řešení, které by neobsahovalo utrpení – trápení jako by k životu ženy patřilo“ (2015: 145). Odtud také silná působivost obrazu těla zavěšeného na hřebu – nevyhnutelné součásti ženské iniciace.

Hrdinova iniciační cesta se začíná obdobným voláním z nitra: „Cítím, že to potřebuji. Nevím, jak ten pocit popsat slovy, ale je to, jako by se někde uvnitř ve mně otevřel

¹⁴⁸ *Hledá se manžel*, s. 45.

¹⁴⁹ *Tamtéž*, s. 62.

¹⁵⁰ *Tamtéž*, s. 142.

ohromný prázdný prostor a já ho potřeboval zaplnit.“¹⁵¹ Cesta ho svede dohromady s ženou, která na něho, i přes všechny jeho předchozí zkušenosti, působí nevysvětlitelnou přitažlivostí: „Přitahovala ho mnohem víc [...] než všechny ženy, se kterými se kdy setkal.“¹⁵² Muž připomíná prince z Písně o perle, který musí projít senzualními lákadly a zapomněním v Egyptě, „zemi nečistých lidí“, aby se znovu rozpomněl na svou pravou podstatu a získal perlu z drakova doupěte. Současně však bývá jeho předchozí promiskuita relativizována v příkrém protikladu s požadavkem absolutní tělesné i mravní čistoty ženy: „Ženy ho obletovaly a Harry se často *zbavoval přebytečné energie* v náruči té či oné krásky.“¹⁵³ Hrdinka ho však přitahuje i přes výraznou odlišnost jejich povah: „Třeba ho přitahuje právě ta její odměřenost. Často se zabýval otázkou, jak zlomit Catherinin odpor. [...] Někdy se mu zdálo, že neexistuje nic, po čem by prahl víc,“¹⁵⁴ což jsme již uvedli do souvislosti s protikladným působením vlastního anima/animy na druhém člověku. A vzájemný vztah je provázen žárlivostí, závazným příznakem hlubších pocitů: „Ačkoli nikdy dřív nebyl žárlivý, zdálo se, že ztracený čas rychle dohání. [...] cítil stravující potřebu být pro ni vším. Toužil být jejím důvěrníkem, milencem i nejbližším přítelem.“¹⁵⁵

Hrdinova iniciace je často vykreslena právě jako odhalování vlastní citlivosti a citovosti, která se nejeví jako něco nově získaného, nýbrž ztraceného a znovunalezeného (potlačeného v rámci komplexu). Zatímco ženy dle Franz lépe přijímají a uplatňují nové myšlenky, nekladou na svá stanoviska takový důraz a lásce a vztahům přikládají větší význam než teoretickým otázkám, pro muže je charakteristické rigidní hájení partikulárního světového názoru (2008: 32); typicky hrdina na základě komplexů z minulosti – negativního mateřského komplexu či naopak příliš oslnivého vzoru mateřského ženství anebo negativní partnerské zkušenosti – považuje lásku za „dětinskou fantazii“, přičemž se jen pomalu a bolestivě propracovává k tomu, co vlastně sám cítí, k čemuž ho příznačně zasvěcuje hrdinka: „Dash se nikdy neuměl svěřovat ženám se svými city. Vždycky mu to připadalo obtížné. A bezvýznamné. Ale její tichý hlas ho pobízel pořád dál.“¹⁵⁶ Anima se sice může projevat jako rusalka, čarodějnice či sukuba, tedy ztělesnění archetypu d'ábla v těle, ale ve své podstatě představuje duši, která svádí k životu (Jung 1997: 126), jejím záměrem je přimět muže vzdát se kritiky a racionálních námitek a s důvěrou se odevzdat, což vede k zažití stavu bytostného

¹⁵¹ *Kovboj a princezna*, s. 8.

¹⁵² *Jak milovat lorda Ashe*, cit. d., s. 77.

¹⁵³ *Vábení za soumraku*, s. 33; kurzíva dš.

¹⁵⁴ *Sezdání za rozbřesku*, s. 11.

¹⁵⁵ *Tamtéž*, s. 175.

¹⁵⁶ *Kdo zkrotí Miss Molly*, s. 93.

Já (Franz 2015: 77). Hrdina v analytické psychologii je archetypová postava, která ukazuje model právě takového já, jež funguje v souladu s bytostným Já (tamtéž: 50).

Roli iniciátora si poskytují vzájemně, hrdinka v naznačeném směru, hrdina ji zase často „učí“, jak být sebevědomější a víc si věřit v prosazování svých cílů, tedy ryze maskulinním hodnotám. Úkolem pro ženu je přestat se identifikovat s mužskými projekcemi (andělem i ďáblem), neboť idealizovanému obrazu Panny Marie chybí temné aspekty, fyzická realita ženství; jedině tehdy, když se žena vzdá své moci nad muži, kteří na ni projikují svou animu, se jedná o projev lásky, a nikoli touhy po moci (Franz 2008: 30). Žena typicky naslouchá volání své temné části, té druhé, čímž ji zároveň osvobozuje: „Cítila, že v ní zvítězilo cosi nespoutaného a nebezpečného.“¹⁵⁷ Pozitivní animus, tak jako romantický hrdina, vede ženu k tomu být aktivní a podnikavá, zaujmout objektivní a tvůrčí přístup k životu, což doslovně naplňují zmíněné hrdinky, které si za pomoci partnera-zasvětila začnou plnit svá potlačená přání, vytrhnou se z přílišné pasivity. Díky poznání, že „je pasivní a obyčejná a nemá dobrodružnou povahu. Takže je odsouzena k nudnému, usedlému, naprosto nezajímavému životu,“ se hrdinka přes iniciační sestup („Chtěla bych vidět všechna ta *tajná místa – ty vnitřní svatyně*, kde muži mohou být opravdu muži“) a kritiku stávajících poměrů („Ty a zbytek společnosti si myslíte, že je pro mě dobré, abych stála na podstavci slušnosti a patřičnosti – což by bylo v pořádku, kdybych tam nestála už deset let a nestala se ze mě stará panna. [...] *Je to stejná klec jako ta její*,“ ukázala směrem, jímž ležel salonek s kurtizánou, *jen jinak pozlacená*“) proměnila vlastní iniciativou a aktivitou.¹⁵⁸ Vzájemnost tohoto iniciačního procesu dobře zrcadlí následující rozhovor hrdiny s hrdinkou: „Obávám se, že budete muset vysvléknout víc než jenom svoje oblečení. Vaše zábrany budou muset jít první.“ – „A vy se zbavte své citové ignorance. [...] Chce to hodně odvahy připustit si, že je v tom vašem pohrdání ještě něco víc než jenom sex.“¹⁵⁹

Součástí individuačního procesu jsou však také pochybnosti podložené celou řadou „dobrých důvodů“, proč v cestě nepokračovat, snaha proces zastavit, zbrzdit: „Je v každém ohledu příliš zkušený, příliš zběhlý. Nemůže jí nabídnout pokojný a ničím nerušený život, po jakém touží,“ a obdobně hrdina: „Chtěl ji bavit a těšit se s ní, jako se těšil svým kabinetem kuriozit. Poppy nezbude, než se držet v rámci hranic, které jí vymezí. Na oplátku jí bude shovívavým chotěm – alespoň do té doby, dokud ho bude plně respektovat a podrobovat se

¹⁵⁷ *Vévoda a já*, cit, výše, s. 151.

¹⁵⁸ *Seznam skandálních snů*, cit. d., s. 54, 271 a 299; kurziva dš.

¹⁵⁹ *Kdo zkrotí Miss Molly*, cit. d., s. 56.

mu.¹⁶⁰ Často je to i přímo pojmenované nevědomí, které nepropustí klíčovou informaci do vědomí: „Erienne s jistotou věděla, že existuje ještě něco, co se vzpírá být její myslí uchopeno.“¹⁶¹ Anebo se přímo přiznává, čeho se protagonista snaží vyvarovat: „Měla v sobě i nečekané sklony k romantice, ale toho se Dash bál a chtěl se tomu za každou cenu vyhnout.“¹⁶²

Ke katabázi dochází ještě jedním specifickým způsobem, kterému se v romancích dostává obzvláštní pozornosti – skrze (fyzickou) touhu: „Náhle zjistil, že před ním [hrdinka] otvírá takové hlubiny touhy a vášně, do jakých se ještě nikdy s žádnou ženou neponořil. [...] Vášně ji pomalu stahovala do hlubin, z nichž není úniku.“¹⁶³ Je to příznačně žena, propojená na archetypické rovině s vodou jakožto symbolem nevědomí (viz Kalnická 2007), která otvírá tyto hlubiny a přístup k nim, jenž děsí, a zároveň přitahuje. Pavel Barša (2002) zmiňuje dvě historická pojetí touhy, kladená do opozice jako specificky mužská a ženská touha – v prvním konceptu je touha vnímána negativně jakožto dychtění po tom, co je nepřítomné, ztracené či nemožné. Toto pojetí sahá k Platonovi a navazují na ně Hegel, Freud či Lacan; vymezují touhu ekonomii nedostatku, v níž je realita neúplná, spjatá se smrtí a zničením (tamtéž: 188). Negativní touha je efektem mysli, je přiřazována nitru, má být pouhým výrazem tohoto nitra a pojí se s ní idea panství – ovládaného a ovládajícího. V takovém uspořádání jsou lidé poháněni přáním zaplnit nedostatek, z čehož plyne boj všech proti všem a jen díky strachu z trestu jsou schopni omezit nenasytnou touhu po přivlastňování věcí (dobývání objektů), ovládnutí druhých a slávě (tamtéž).

Jacques Lacan vychází mj. z tohoto pojetí touhy („touha je podstatným chybením, dírou v existenci, která nemůže být naplněna nějakou věcí, ale pouze jinou touhou“ tamtéž: 88), když tvrdí, že romantická láska s jejím přeceňováním objektu je mužským pokusem učinit z druhého jako člověka Druhého jako Boha a v tomto smyslu je „idolatrií, pokusem o zachycení nezachytitelného, zbožštěním jiné konečné a nedokonalé bytosti“. Prostřednictvím ženy chce muž dosáhnout na absolutno, chce se dotknout Boha v podobě obrazu (tamtéž: 90). Proti této sexuálně-náboženské touze muže staví Lacan sexuálně-mystickou rozkoš (*jouissance*) ženy, v níž je sice naznačena, jak konstatuje Barša, možnost překročení Freudovy¹⁶⁴ redukce ženské sexuality na sexualitu mužskou, Lacan však zároveň

¹⁶⁰ *Vábení za soumraku*, cit. d., s. 88 a 136.

¹⁶¹ *Růže v zimě*, cit. d., s. 357.

¹⁶² *Kdo zkrotí Miss Molly*, s. 55.

¹⁶³ *Kovboj a princezna*, cit. d., s. 28 a 60.

¹⁶⁴ Na něhož Lacan, jak známo, navazuje.

„neutralizuje podvrtný potenciál této nefalické rozkoše poukazem na její radikální nevýslovnost a nepoznatelnost“ (tamtéž).

Většího pochopení se této specifické ženské rozkoši dostalo u postlacanovských feministek, zejména Hélène Cixous, která ji vztahuje právě k onomu druhému pojetí touhy, kdy je tato pochopena pozitivně jako modus plnosti, jenž se přímo zapojuje do reality, tvoří ji a proměňuje. Takto je pojímána např. u Spinozy, Nietzscheho, Foucaulta či Deleuze a Guattariho; touha jako pozitivní tvorba je viděna behaviorálně, z hlediska toho, co vytváří (tamtéž: 188). V opozici k negativnímu konceptu spočívá pozitivní touha v praktikách těla a pojí se s ideou pluralistické monarchie; Cixous ji označuje za ženskou – zatímco muž bázlivě brání to, co má (tj. falus) a chce získat ještě více, žena nic nemá, tudíž se nemusí o nic strachovat a nic bránit. Díky tomu je schopna otevřít se jinému a rozdávat (tamtéž: 190).

Díky tomu má lepší přístup k hlubinám nevědomí a je pravděpodobně obdařena větší schopností do nich vstoupit, přičemž otvírá tuto cestu i druhým. Na jednu stranu vidíme v romancích patrné znaky „mužské“ touhy – dobývání žen jakožto objektů, jednání, jež je vnímáno a implicitně hodnoceno jako ryze mužské a mužné a jež můžeme vnímat jako prvek utvrzující strukturu (patriarchální) společnosti, který ženám vymezuje deklarované závislé postavení. Stejně tak jsme mohli na jedné z posledních ukázek sledovat zřejmý mužský strach z ženské *jouissance*, oné nepojmenovatelné studnice ženské svébytnosti, která se projevuje vlastnostmi Lilit, a snahu o její potlačení: „[...] dokud ho bude plně respektovat a podrobovat se mu.“ Na stranu druhou, všechny tyto rysy jsou v romancích vykresleny jako příznaky určité fáze, které se proměňují spolu s tím, jak se vynořuje potřeba ochrany a skrytá či potlačená senzitivita. Naopak u žen se nedaří udržet obraz idealizovaného druhého, zbožštěného a odtělesněného ženství; ženy postupně dávají průchod své *jouissance* i své Lilit a integrují některé její k životu nutné vlastnosti do svého vědomí (tak jako Jana Eyrová, která integruje svůj neklid, „hlad a zuřivost“, jež na archetypální rovině příběhu ztělesňuje šílená Berta, do životaschopné podoby). „Ženský“ typ touhy se zde jeví převládat, pokud chceme tuto distinkci uplatňovat; přivádí protagonisty k sestupu do nich samých a tím k transformaci, stvoření nového. Proces hledání perly, vlastní individuace, již nelze zastavit, jakmile se jednou rozeběhne, a vzájemná neovladatelná a také zcela jedinečná přitažlivost protagonistů jako by symbolicky ztvárňovala toto puzení k opačnému prvku vlastní psýché, který má být integrován. Zde se vyjevuje na symbolické rovině nezastupitelná funkce „toho pravého“ partnera – vytrhuje duši ze strnulosti, přivádí ji opět k poznání sebe samé a integraci rozdělených částí do celku.

Touha po spojení s druhým, úzkost z překračování vlastních hranic a nezbytná násilnost, která přerod provází, bytostně souvisí s prvkem erotismu, který je výrazný obzvlášť v soudobých romancích. Georges Bataille jej nahlíží jako zkušenost bezmála posvátnou i pro – či snad právě pro – současného člověka. Podle Batailla jde v erotismu o rozpouštění ustavených forem, forem řádného, společenského života, které zakládají diskontinuitní řád vymezených individualit, jimiž jsme; erotismus umožňuje nahradit izolovanost bytosti, tedy její diskontinuitu, pocitem hluboké kontinuity (2001: 23nn). Milujícím se zdá, že jen milovaná bytost může v tomto světě naplnit to, co naše omezení nepřipouštějí – úplné splynutí dvou bytostí, kontinuitu dvou diskontinuitních bytostí. Bataille vidí v erotismu aspekt vnitřního, náboženského života, nemyslí jím jakoukoli sexuální aktivitu, ale takovou, která není pouze elementární a živočišná, tedy takovou, jež se pojí s překračováním zákazu – transgresí. Jedině pak dosahujeme kontinuity bytí vnímané jako osvobození prostřednictvím milencovy bytosti (tamtéž: 30).

K pochopení podstaty zákazu je třeba objasnit, že sexuální aktivitu pojímá Bataille jako násilí – je násilím na rozdíl od práce, neboť jakožto bezprostřední impuls by mohla práci rušit, a proto jí musela být dána jistá mez, kterou nazýváme zákazem; současně se sexuální aktivita pojí na určité hlubinné úrovni se smrtí právě aspektem vnitřní násilnosti. Erotismus je „přítakáním životu až k smrti“ (tamtéž: 33). Násilnost obojího vyniká na této metafoře: „Milenec rozvrací milovanou ženu, stejně jako zakrvavený obětník rozvrací obětovaného člověka či zvíře; žena [...] spolu se svým studem ztrácí onu pevnou bariéru, oddělující ji od ostatních a činící ji neproniknutelnou: náhle se otevírá násilí sexuální hry rozpoutanému v reprodukčních orgánech, otevírá se neosobnímu násilí, jež ji zvnějšku zaplavuje“ (tamtéž: 111). Vyjevuje se zde znovu vnitřní významová spojitost ženy a vody, hlubin, otevřenosti, záplavy, současně lze v tomto světle nahlížet brutalitu hrdiny, která se však nikdy neprojevuje explicitně v sexuálním aktu (na rozdíl od oné vnitřní roviny, o níž mluví Bataille), jako ozvuk tohoto násilí.¹⁶⁵

Zákaz proti sexuální svobodě je podle Batailla obecný, univerzální; existuje-li zákaz, týká se nějakého elementárního násilí, jež je dáno v těle – v těle, které určuje fungování reprodukčních orgánů. Již symbolika splynutí mužských a ženských pohlavních buněk

¹⁶⁵ Nabízíme ještě jednu, psychologickou interpretaci tohoto motivu – na ruské pohádce Panna a carevna analyzuje Franz Ivanův neurvalý přístup k babě Jaze jako primitivní maskulinní postoj, který zastaví bezcílný, otáčivý pohyb psýché (chaloupka na kuřích nohách) a tím ji napřímí. Ivanovým úkolem v této pohádce je odpoutat se od obrazu strašlivé matky a asimilovat femininní princip (2008: 78). Takto lze velmi dobře interpretovat i hrdinovu hrubost – tímto přístupem vytrhuje hrdinku z její pasivity a zacyklené identifikace s projekcemi druhých (jakožto svou animu i samostatnou ženu); současně tím spouští proces své vlastní individuace.

ukazuje, že ztracená kontinuita může být nalezena: znovu se objevuje v privilegovaném případě oplodnění – splynutí (tamtéž: 120). Překročení zákazu – transgrese je nevyhnutelným procesem znovunabývání kontinuity; organizovaná transgrese dokonce tvoří spolu se zákazem celek, který určuje společenský život. Transgrese otevírá přístup za obvykle dodržované hranice, tyto hranice však zachovává; aniž by ho ničila, přesahuje transgrese profánní svět, jehož je doplňkem (tamtéž: 83). Na velmi podobném principu fungují romány jako takové – příznačně svým erotismem překračují zákaz, tabu, zároveň ho ale rámuji společensky přijatelnými kategoriemi a institucemi, jakými jsou manželství a rodina, čímž, podobně jako čtenář při funkci úniku a sladování, provádějí transgresi jakožto bezmála náboženský, posvátný úkon v rámci profánního světa.

Coniunctio, hieros gamos a koncept androgyna

Mírcea Eliade mezi posvátnými činnostmi archaického člověka jmenuje také sexuální akt; u „primitivů“ nabude účinnosti jakákoli lidská činnost tím, že se v ní opakuje přesně činnost boha, heroje nebo předka na počátku doby, tedy proces *immitatio dei* (1993: 21). Každé [sexuální] spojení lidí tím pádem nachází svůj vzor a ospravedlnění v kosmickém spojení prvků; v Indii svatba reprodukuje spojení Nebe se Zemí, kdy obřadní spojení našlo své opodstatnění v prvotní události, která se odehrála „v oné době“, obdobně zvyk uchovaný až do 19. století v severní a střední Evropě a rovněž v Číně, který má zajistit plodnost půdy, obřadně navazuje na spojení Deméter s Iásonem počátkem jara na právě oseté zemi (tamtéž: 23). Eliade konstatuje, že manželské spojení je ritus, který se vpojuje do kosmického rytmu a tím získává svou platnost; tímto spojením, nápodobou hierogamie, tj. božské svatby, spojení mezi nebem a zemí, se regeneruje svět (tamtéž: 24).

Jungovský archetypový obraz *coniunctio* (také *conjunctio*), sjednocení, je převzat z alchymie, kde byl zobrazován jako sexuální spojení, dokonce i incestní (královský bratr a sestra) a jako polomužská, položenská postava hermafrodita (Hopcke 1994: 113). Jedná se o sjednocení mužského a ženského principu na nejobecnější rovině, přičemž vnitřní spojení těchto prvků je nezbytné pro psychologickou i duchovní celistvost; vede ke schopnosti skutečné intimity a vztahu a symbolizuje onu psychologickou celistvost ve smyslu Selbst, tj. bytostného Já (tamtéž). Božství androgyna stejně jako královský charakter incestních milenců značí vyšší plán psychologické integrace. *Coniunctio* zůstává mystériem, propletením archetypických protikladů (aktivní – pasivní, vědomý – nevědomý, světlý – tmavý, konstruktivní – destruktivní); všechny archetypické dominanty jsou polaritami a mají dvojí

tvář. Sjednocení jakýchkoli protikladných kvalit pak vede k jednotě se sebou samým (tamtéž: 114).

Shrňme si nyní, jak fungují animus a anima ve vzájemné souvztažnosti v lidské psyché. V podstatě se jedná o dva komplementární prvky; anima ztělesňuje mužův erós, tedy femininní princip vztahování, zatímco animus představuje ženin logos, tj. maskulinní princip poznání (Hopcke 1994: 85). Tyto vzorce nejsou svou podstatou spjaty s anatomickým rodem, jde o věčné principy lidského chování, a jakožto výše naznačený koncept objasňují vzájemnou přitažlivost pohlaví: „Opačný sex představuje něco neúplného, co by se mělo poznat a prožít uvnitř vlastní osobnosti; je to vnitřní postava, která usiluje o dokončení a vztah“ (tamtéž). Zmiňovaný Gaston Bachelard nahlíží svou poetiku snění právě skrze dialektiku anima a animy, mužského a ženského, přičemž snění samo se odehrává ve znamení animy, pro kterou je tudíž charakteristická hloubka a sestup do sklepení, zatímco animus se projevuje a vládne při duševním nárůstu (2010: 19). Na Bachelardově pojetí je pro nás cenný zejména jeho akcent na to, že do psychologie je třeba zanést jak skutečnost, tak idealizaci; označit snění a idealizace za úniky ze skutečnosti (vzpomeňme na funkci eskapismu) podle něho nestačí: „Funkce neskutečného nachází závažné upotřebení v koherentním snění, v idealizovaném životě, který udržuje teplo v srdci a dává životu skutečný dynamismus“ (tamtéž: 21). Dle něho jsou ideály muže a ženy promítané animem a animou pojící síly, které mohou překonat skutečnosti, a „zdvojením své bytosti v idealizaci milované bytosti rozdvojujeme svou bytost v jejích dvou silách anima a animy.“ Bachelard zde mluví o androgynním snění (tamtéž).

Koncept androgyna či hermafrodita se objevuje např. v Ovidiových *Metamorfózách* – hermafrodit je zde synem Herma a Afrodity, který je bohy spojen s nymfou Salmakis, jež ho svedla do svých vod (motiv katabáze), v jedinou oboupohlavní bytost.¹⁶⁶ Hermafrodit v mytologickém pojetí pozdně klasického světa je božskou bytostí harmonicky spojující ženskou krásu a jemnost s mužskou silou a odvahou; jedná se o splynutí polárních složek, tzv. *conjunctio oppositorum*. Úvahy o hermafroditu jsou však ještě staršího původu; Bor upozorňuje na možný hermafroditismus nám již známé sumersko-akkadské bohyně Innany/Ištar, která měla moc proměnit mužskost v ženskost: jihomezopotamská ranní bohyně Innana, jakož i večerní západomezopotamská Aštar/Ištar personifikují hvězdu Venuši, a vytvářejí tak bipolární jednotu, známou jen zasvěceným, kterou vyjadřuje rituální travestie.¹⁶⁷ Krom zmíněného Hermafrodita je tento rys vlastní více antickým postavám – Adonis má

¹⁶⁶ Bor, D. Ž.: Hermafrodit a androgyn v dějinách lidstva. In *Analogon*, 2010, č. 61, s. 2–5.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 3.

výrazně androgynní charakter v orfických verších, rovněž Eros je výslovně označen za bisexuální božstvo a podobně také Afrodité. V jedné z verzí o stvoření je i starozákonní Adam původně stvořen jako bisexuální androgyn (viz výše v souvislosti s Lilit). Platón v *Symposiu* mluví o androgynovi jakožto zpupné bytosti, kterou Zeus rozdělil vedví, a dnešní člověk je tak jen poloviční bytostí, hledající svou ztracenou polovinu; motiv lásky je zde vnímán jako rozpomenutí.¹⁶⁸ Androgyn však nemusí být vnímán jen jako shledání dvou rozdělených částí, nýbrž obecně jako sloučení dvou polarit do celku. Bor cituje Evolovu *Metafyziku sexu*: „Láska ze dvou učinila jediného – prostřednictvím nejvyšší síly sňatku.“¹⁶⁹ V tomto procesu, podobně jako v procesu individuace lidské duše, dochází nejprve ke krizi, která v prvních fázích „zraňuje, poráží a zabíjí“, po ní však následuje spojení muže se ženou, které vede k androgynovi – „stav, z něhož bude Láska stoupat vzhůru, směrem k transcendentní zkušenosti.“¹⁷⁰ V apokryfním Egyptském evangeliu Kristus praví, že „dva se stanou jedním a mužské bude ženským, ačkoliv nebude vlastně ani ženského ani mužského,“ na stejném principu sjednocení protikladů funguje také čínská alchymie a koncept jin a jang; Bor konstatuje, že všechna světová náboženství znají protikladné principy androgyna a snahu o jejich vzájemné splnutí, které se děje prostřednictvím dvou mocných sil, Lásky a Oběti.¹⁷¹

Androgynie v archaických náboženstvích znamená více než soužití obou pohlaví v jedné božské bytosti; je vyjádřením plnosti, spojení protikladů, dokonalosti počátečního, nepodmíněného stavu. Z toho důvodu není omezena na nejvyšší bytosti, ale týká se také kosmických obrů či prapředků lidstva (např. Adama). Být androgynem znamená absolutní bytí, konečnou realitu; je univerzálním, všeobecně rozšířeným archetypem (Eliade 1998: 149–150).¹⁷² Jung označuje hermafrodita za projekci nevědomé celosti (1997: 259).¹⁷³

Poté, co hrdinové projdou vnitřní transformací, osobní individuací („Přiměla ho stát se lepším člověkem. Nejen kvůli ní, ale především kvůli sobě.“),¹⁷⁴ stávají se tím, kým *mají být*: „Pouze se přestal bránit citům a vrstvu po vrstvě odhalil své pravé já. Snad se stal tím

¹⁶⁸ Alquié, Ferdinand: *Filosofie surrealismu*. In *Analogon*, 2014, č. 72, s. 7.

¹⁶⁹ Bor, D. Ž.: Hermafrodita a androgyn v dějinách lidstva. In *Analogon*, 2010, č. 61, s. 4.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 5.

¹⁷² Eliade zde zmiňuje motiv bouře, hřmění, blýskání a halekání nymf za spojení Aineia s Dido ve Vergiliově *Aeneidě*, čímž je signalizováno napodobení božského sňatku Nebe se Zemí, kosmické hierogamie – právě motiv bouře se stal častým metaforickým opisem sexuálního spojení hrdinů v ranějších fázích červené knihovny, viz např. *Světlo jeho očí* Maryny Radoměrské in *Hvězda československých paní a dívek*, 1934, č. 44, s. 4.

¹⁷³ Zcela kontrastní pojetí nabízí jedna z postlacanovských feministek, Julia Kristeva, která je však v tomto ohledu Lacanovi „poslušnou dcerou“ – vychází ze shodného platónského konceptu touhy jakožto chybějícího a na jeho základě pojímá androgyna coby „nepokrytého onanistu,“ „narcistu fascinovaného vlastním obrazem,“ „únikový bod našich úzkostí,“ který „vstřebává ženství u muže a zastírá ženství u ženy“ (2004: 184).

¹⁷⁴ *Sezdání za rozbřesku*, cit. d., s. 206.

člověkem, jakým měl od prvopočátku být. Anebo se jím časem stane.“¹⁷⁵ Touha po spojení ve smyslu androgynie je explicitně formulována: „Poppy z hloubi duše prahla po tom být milována a stát se polovinou páru.“¹⁷⁶ Dá se vnímat opět jak na rovině jednotlivé postavy – Janice Radway spatřuje androgynní charakteristiku již v kombinaci maskulinních a femininních prvků v rámci hrdiny (síla a citlivost; Baslarová 2011: 114) –, tak konstituovaná narativem ve spojení hrdiny a hrdinky (jak ji zde pojmáme my). Ve vyvoleném druhém jsou kompatibilní kvality jednoznačně rozpoznány: „Ale tohle šlo hlouběji. Touha po ní mu vycházela přímo z duše,“¹⁷⁷ což se příznačně zrcadlí i v tělesné rovině: „Její tělo dokonale harmonizovalo s jeho postavou.“¹⁷⁸ Fyzické spojení je pak spojením protikladů (zkušený milovník a panna, obecně muž a žena, archetypálně a symbolicky Slunce a Měsíc, Nebe a Země, mužský a ženský princip) a tím pádem posvátným, mystickým aktem: „To, co dělali, bylo více než pouhý sex. A vždycky bude. Jejich těla splynula současně s jejich dušemi a ta chvíle měla v sobě něco mystického. [...] Jejich milování bylo jako modlitba. Jejich těla se k sobě přimkla a jejich duše se jednou provždy spojily.“¹⁷⁹ Při alchymické proměně se *prima materia* mění postupnými procesy a fázemi ve zlato; v jedné z nich se díky zahřátí *albedo* promění v *rubedo*: „[...] rudý otrok a bílá paní jsou protiklady, které často uzavřou sňatek – je to obraz sjednocení objektivního vědomí s animou, mužského logu s ženským erotem“ (Franz 2015: 128). Spojením hrdiny s hrdinkou se symbolicky znovu a znovu zakládá svět, jako když se v „primitivních“ mýtech nebe poprvé spojilo se zemí; proto je také jejich plné citové a fyzické spojení pokládáno za vrchol, v němž zpravidla příběh končí – rituál nápodoby stvoření je dovršen. I sloučení původně rozděleného nalézá svůj předobraz v mýtu – prvním stvořitelským činem je totiž rozdělení božské dvojice, „jež má ty dva od sebe dostatečně vzdálit, aby vznikl prostor pro zbytek stvoření,“ nebe a země jsou tedy ze vzájemné prvotní jednoty nejprve oddělení (Franz 1999: 131).

Současně je v analytické psychologii mýtus o stvoření vykládán jako symbol nevědomých a předvědomých procesů, které popisují počátek vědomého vnímání světa člověkem; pokaždé, když vývoj vědomí učiní velký skok kupředu, dostávají se přípravné sny, ve kterých se obecně vyskytují motivy ze stvořitelských mýtů (tamtéž: 16). Mýty o stvoření ukazují také na tendenci odděleného vědomí, které bylo původně součástí předvědomé celosti, obrátit se k této celosti v luciferském gestu, jež tvrdí: „Nejsem stvořen tebou, já jsem se

¹⁷⁵ *Vábení za soumraku*, cit. d., s. 235.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 68.

¹⁷⁷ *Nevhodný návrh*, cit. d., s. 224.

¹⁷⁸ *Perfektní plán*, cit. d., s. 49.

¹⁷⁹ *Kovboj a princezna*, cit. d., s. 77 a 156.

stvořil sám“ (tamtéž: 68). Na tomto prvku Marie-Louise von Franz demonstruje sklon k přeceňování vědomí v naší kultuře oproti nevědomí, mýty přitom ukazují, že oba prvky, koncentrované vědomí i snový pasivní stav blízko předvědomé celosti (jež užitými přívlastky a charakterem splývají s dichotomií mužský – ženský), mají pozitivní i negativní aspekt a ke stvoření jsou oba nezbytné. Každý psychologický proces se zakládá na dvojici polárních protikladů a většina kosmogonií popisuje rozdělení protikladů jako příznivý tvůrčí čin; rozdělení představuje akt rozlišení, který je absolutně nezbytný jako krok k širšímu vědomí, tedy k diferenciaci vědomí (tamtéž: 135–137). Permanentní a blíže nedefinovatelné ohrožení, které hrdinka ve své oddělené existenci vnímá, je překonáno poznáním, že ono cizí jiné je součástí původní celosti – pokud bychom hrdinu vnímali jako symbol vědomí, pak jeho luciferské gesto odtržení a nadřazenosti vedoucí k osamělé deziluzi a marnosti mezi zástupy procházejících žen, které hrdina třídí, zkouší, užívá, ale není schopen se o ně rozšířit, vyrůst, je analogické hrdinčinu (symbol nevědomí) pasivnímu, snivému a úzkostlivému vyčkávání, přežívání. Teprve a jedině jejich opětovným sjednocením může psýché znovu vyrůst.

Počáteční jednoty je ve stvořitelském, regenerujícím gestu znovu dosaženo, svět se rekonstituoval a obnovil, co tedy zbývá? Snad jedině nekonečnost: „Victoriinu odpověď pohltil jeho polibek, v němž se skrýval slib dalších nekonečně nádherných nocí.“¹⁸⁰ Poslední věta románcu implikuje nejen „lásku až za hrob“, ale také intertextově nekonečnou řadu dalších podobných románců, variací na tentýž příběh, které skýtají možnost znovu a znovu se vytrhávat z plynoucího času v nikdy nekončící cykličnosti.

Jazykové konvence, klišé a patos

V průběhu naší analýzy jsme narazili na řadu kulturních či genderových stereotypů, pohybovali jsme se však povětšinou na úrovni obsahové složky díla, přitom stereotypizace, konvencionalizace a klišé červené knihovny se snad v největší míře (či nejlépe patrné) vyjevují na složce jazykové. Už samotné názvy analyzovaných románců, jak si bylo možno povšimnout, dostatečně *emblematicky* odrážejí patřičnou míru konvencionalizace a sentimentálních klišé *vyžadovaných* žánrem červené knihovny. Pojdme si uvést ještě několik vybraných příkladů z uvedených děl: *z očí jí sršely blesky slibující krutou pomstu; statečný otec ji vyrval ze spárů svých nepřátel; něžnými polibky zasypal sněhobílé hrdlo; ladné končetiny; uniknout pod rouškou noci; oči potemnělé vášní; skandální objetí; démonický úsměv* atd. Samozřejmě i mnohé textové segmenty, s nimiž jsme v analýze pracovali, jsou

¹⁸⁰ *Květ lásky*, cit. d., s. 315.

dobrym příkladem těchto metaforických klišé, např. *nálada hrozícího dravce; uhrančivý pohled; zašeptal hrozivým tónem; pověst zhýralce a nemravy; ďábelské kouzlo*.

Umberto Eco hovoří o snaze po vytvoření poetické nálady (Stimmung), která je v daném literárním díle důležitější než to, co se objektivně děje; k dosažení tohoto cíle užívají autoři „prvků již předem obdařených poetickou fámou, těch, které vyvolávají samy o sobě citové pohnutí,“ zároveň tyto prvky ale ještě znásobují (1995: 78). Výsledkem je kýč, jehož cílem není strhnout čtenáře do „dobrodružství aktivního poznání“, ale přinutit jej, aby se podrobil efektu (tamtéž: 79). To se děje samozřejmě i v uvedených příkladech; literární kýč je, slovy Tomáše Kulky, stylisticky (i obsahově) silně konzervativní, z důvodu okamžité srozumitelnosti je jazyk dostatečně jednoduchý a styl vyprávění se nesmí vymykat dobovým konvencím (2014: 131). Proto zde dochází k užívání poetických obrátů, jež zejména opakovaným užíváním a příznakem oné „poetické nálady“ získaly v lexikálním systému jazyka statut konvencionalizovaných jednotek, pro něž je možné užít termínu klišé. Z podstaty věci však již vyplývá i jistá významová vyprázdněnost; automatizovaný výraz ztrácí svou provázanost s původně označovaným jevem a stává se povýtce nositelem stylového příznaku, který je sám o sobě vnímán pro svůj patrný sentimentalismus jako klišé či kýč. V červené knihovně slouží tyto jazykové konvence jako takřka závazný stylový aspekt, přiřazující dané dílo jednoznačně k žánrové tradici, současně má také své funkční užití – jednoduše usnadňuje čtenářskou recepci, jakkoli ji zároveň, jako každý stereotyp, nijak nepobízí k aktivnější spolupráci s textem.

Tyto konvenční prvky však s sebou nesou patrný příznak určité komiky, jakéhosi sebezesměšnění, které je vlastní patosu obecně, takže se sama nabízejí k parodickému čtení či přímo k parodii, čehož některé romances, ty, řekněme, chytřejší a dovednější, alespoň do jisté míry využívají. O některých jsme již mluvili, pojdme si uvést pár dalších příkladů, jak sám text záměrně reaguje na užitá jazyková klišé. Na hrdinčinu promluvu typu „všechno to byla jenom spontánní reakce na společný prožitek plný těch nejkřehčích emocí,“ reaguje hrdina smíchem: „Tolik prázdného řečnění neslyšel od té doby, co se naposledy zúčastnil politického mítinku.“¹⁸¹ Tatáž romance se zároveň s lehkou nadsázkou strefuje i do velmi konvenčního filmového klišé příbuzného žánru: „V klidu byste pak mohli odjíždět ze scény na pozadí zapadajícího slunce, hrál by vám k tomu nějaký sladák a žili byste, dokud byste neumřeli, co říkáš?“¹⁸² Stejně tak hrdina nemusí být pouze konvenčním „hrozícím dravcem“, což ale na

¹⁸¹ *Klub mladých milionářů*, cit. d., s. 51.

¹⁸² Tamtéž, s. 64.

druhou stranu nijak nenarušuje stereotyp vnitřně citlivého jedince, naopak; podobná lehká inovace ozvláštňuje jinak konvenční žánr a dodává mu alespoň nádech jakési aktualizace.

John Fiske vykládá užití (nejen) jazykových klišé v populární kultuře jako výraz panující, dominantní ideologie (1989). Tím pádem klišé žen jakožto sentimentálních a romantických a mužů jakožto „slobby, selfish jocks“ je na jednu stranu běžným výrazem patriarchálního kapitalismu (tamtéž: 118); klišé jsou nositeli ideologických norem, díky čemuž dokáží utvářet i šířit „common sense“, jakýsi „zdravý, selský rozum“, běžné povědomí. Současně ale mohou odkrývat mezeru mezi ideologií a každodenní zkušeností; u romancí typicky mezi ideálem romantické lásky a realitou manželství. Z tohoto hlediska není čtení populárních textů pro Fiskeho pouhým eskapismem, při němž je každodennost ponechána stranou, naopak; klišé jsou zažívána jako klišé, tedy jako ideologický „common sense“ produkovaný druhými, ale současně jsou internalizována jakožto nástroj naší vnitřní disciplíny, takže jsou zároveň *naše i jejich* (tamtéž: 119). Tento způsob utváření textu, podle normy, umožňuje demystifikaci tohoto rozdílu: „[...] the cliché often exposes the ‚otherness‘ of the dominant ideology and often makes strange the extent of the compromises that have to be made to accommodate it with everyday life“ (tamtéž: 120). Fiskeho poukaz na ideologický rozpor mezi normou a skutečností v jistém smyslu pozoruhodně koreluje s jednou z Ecoových tezí, v níž si klade otázku, zda je ono falešné zobrazení, jež kýč nabízí, jediné lži: „Neukáží také neuhastitelnou potřebu iluze, již si v sobě člověk chová?“ (Eco 1995: 79). Odpověď je nasnadě – k produkci efektů dochází právě tehdy, kdy se konzumenti chtějí těšit efekty. Vzájemná provázanost tvůrců a konzumentů je v celkovém procesu nezanedbatelná; ony normy dané ideologií přijímáme přinejmenším do jisté míry za své a chceme se těšit jejich efekty, jakkoli jsou od skutečnosti vzdálené. K navození těchto efektů slouží zautomatizované jazykové prvky lépe než jiné; jejich prostá funkčnost objasňuje, proč ani přes významovou vyprázdňenost a patrnou směšnost nejsou z populárního diskurzu odsunuty – což je ostatně záležitost čistě teoretická.

Susan Sontagová formulovala příčinu existence patosu vzhledem k pornografické imaginaci jako „traumatické selhání moderní kapitalistické společnosti a její neschopnost nabídnout autentické ventily pro odvěkou lidskou touhu po exaltovaných vizionářských obsesích, uspokojit touhu po intenzivnějších formách soustředění a autentičnosti, v nichž se člověk transcenduje.“¹⁸³ Pornografii, stejně jako např. science-fiction, interpretuje jako způsob, jakým se člověk snaží o psychické vychýlení, o transcendenci do neprobádaných míst

¹⁸³ Sontagová, Susan: Totální imaginace. In *Host*, 2002, č. 7, s. 62–67.

vědění; na základě těchto východisek pak můžeme nemožnost uspokojení této potřeby jinde a jinými prostředky vnímat jako příčinu zautomatizování této snahy do podoby schematizovaných děl, která současně odrážejí právě tuto nemožnost dosáhnout hluboké transgrese, jakkoli se k ní snaží (různými prostředky) přiblížit. Na druhou stranu, to, co tolik děsí na masovosti sdílení těchto „odhalených tajností“, není ani tolik samo vědění, jako spíš způsob, jakým s ním bude nakládáno – „možná že bez důkladné a rozsáhlé psychické přípravy je každé rozšiřování zkušenosti a vědomí pro většinu lidí destruktivní.“¹⁸⁴ V tomto ohledu se však právě populární literatura jeví jako dokonale funkční mechanismus, dost podobný iniciační struktuře – kdo nechce, není „připraven“, ten může pohodlně klouzat po povrchu nabízených významů, aniž by cítil, že mu cosi uniká, nebo měl potřebu ponořit se hlouběji. Pokud ale „připraven“ či ochoten je, populární dílo díky své, od panující ideologie i kolektivního nevědomí odvislé, struktuře nabízí za stereotypy a konvencemi k prozkoumání rovinu hlubší, archetypální a kouzlo spočívá v tom, že se tak zřejmě často děje ryze nezáměrně. Obzvláště příznačné je, že oběma těmito typy uživatele může být současně jeden a tentýž člověk v různých okamžicích svého života.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 66.

Závěr

Tuto práci jsme nazvali „Hranice archetypu a stereotypu [...]“ s plným vědomím toho, že jasně vymežitelnou explicitní hranici mezi zmíněnými fenomény v populární literatuře vysledovat ani vytyčit při nejlepší vůli nelze. Již z podstaty věci vyplývá, že se jedná spíše o jakési pole přechodu, a možná že pohyb mezi nimi se neodehrává pouze na jedné, horizontální či vertikální rovině, nýbrž ubírá se plasticky všemi směry jako v trojrozměrné dimenzi.

V rámci teoretických východisek jsme vyšli z názoru, že populární literatura odráží ducha doby, je projevem panujícího kulturního modelu a v ní užití kulturní stereotypy odrážejí konvenční pohled publika na život a společnost. Uvedli jsme tezi Umberta Eca, že iterativnost, opakování stále týchž schémat, je odrazem charakteru doby a nynější společnosti, jež si v psychice člověka vyžaduje právě iterativní ráz zábavných děl. Opakování se však víc než k čemu jinému vztahuje právě k mýtu, kdy opakovaným vyprávěním téhož dochází ke sladování člověka se skutečností a tím ke katarzi a regeneraci, což je faktor nezbytný pro psychické zdraví i duševní růst člověka. Mircea Eliade vidí projevy mytického chování v mnoha aspektech života současného člověka, nejnápadnější jsou však právě v jeho zábavě – podívaná a četba plní funkci původních mýtů tím, že vytrhují člověka z lineárně ubíhajícího, dějinného času a navracejí ho alespoň na okamžik (a *právě* na okamžik) do času původního, mytického. Na základě těchto východisek jsme formulovali vlastní tezi, že u děl populární literatury dochází k obdobné funkci sladování jako v původních mýtech; skutečnost, s níž se zde člověk-čtenář sladuje, však postrádá výrazně sakrální charakter a stává se především profánním společenským řádem. Proces mytizace, který můžeme na dílech současné populární literatury sledovat, zrcadlí nejen stav společnosti určité historické epochy, ale současně má sílu původního mýtu, neboť díky své masovosti je jen a pouze popkultura sdílená celou pospolitostí tak jako mýtus.

Archetypy a stereotypy se tak v dílech populární literatury kombinují na stejném principu jako v postavě Supermana jeho ryze mytické hrdinství s konzumující se každodenností. Stereotypy usnadňují čtenáři recepci a orientaci v díle, umožňují snadnou identifikaci s postavami a situacemi zde zobrazenými, neboť skrze emocionální odezvu zprostředkovávají přímé spojení se společností uznávanými normami a hodnotami. Tím se také stávají zrcadlem naší kultury a společnosti, na první pohled sice poměrně zkrášleným a učesaným, v jádru však dostatečně výmluvným. Jestliže sen o Supermanovi, stereotyp vítězího hrdiny odkazuje k potřebě moci a síly současného člověka (či spíše mužství ve smyslu maskulinity), pak stereotyp vítězící lásky obnažuje potřebu soudobého ženství po

dokonalém vztahu skýtajícím zároveň seberealizaci, což dále rozvádějí nejrůznější interpretace, např. ty feministické nebo sociologické, které se zaměřují právě na odraz doby v populárních dílech. Naše klíčová myšlenka je však ta, že pod rovinou literárních, genderových, obecně kulturních stereotypů lze nalézt archetypální jádro, jež koření v lidském nevědomí a nese významy příbuzné těm v mýtech a přenositelné napříč uměleckými formami i různými kulturami. Balabán s Tydlitátovou v závěru svého pojednání dokonce označují populární literaturu za bezelstný a nepotlačený vhled do duševního světa archaického člověka, čímž se nám odhaluje, jak tenká je „slupka civilizace nad temnými vodami naší duše“ (2002: 258).

Struktura hrdinského mýtu, archetypové obrazy Hrdiny a Stínu, motivy sestupu a regenerace se v případě superhrdinských komiksů přímo samy nabízejí, a proto jsou komiksy skvělým materiálem k podobné analýze. Nám se však podařilo vysledovat některé prvky hrdinského mýtu i v romancích a krom toho na nich analyzovat také signifikantní motivy ze stvořitelských mýtů. Hrdina s hrdinkou symbolizují nejen božský pár, jehož sjednocením dochází ke stvoření světa, ale lze v nich rovněž spatřovat komplementární struktury lidské psyché – pravé Já a jeho vytěsněné, dosud nepoznané části či obecně vědomí a nevědomí, což je pozoruhodný způsob interpretace sám o sobě. Podařilo se nám prokázat, že v jádru mnoha běžně užívaných stereotypů v populární literatuře leží kolektivně sdílené archetypy, které prošly jistou mírou desakralizace a v této zesvětštěné, zautomatizované podobě se staly právě oněmi konvenčně užívanými prvky. Rozdíl, jenž zároveň o něco lépe vymezuje zmíněné pole přechodu, tkví podle nás ve *způsobu užívání* – přistupujeme-li ke skutečnosti bez vědomí jejího vnitřního významu, (skrytého) smyslu, pak dochází k automatizaci činností i jevů, z nichž se stávají schémata a stereotypy. To ovšem neznamená, že skutečnost svůj smysl postrádá nebo že nám není nadále potenciálně přístupný. Tento princip platí jak v recepci literatury, tak v životě: vnímám-li posvátný charakter určité skutečnosti, nabývá tato skutečnost funkce archetypu – nápodoby božského pravzoru, a tím pádem se má vlastní přítomnost stává posvátnou. Moderní, nenáboženský člověk je potomkem člověka náboženského, ať chce nebo ne, zůstává jeho dědicem (Eliade 2006: 135). Třebaže „soukromé mytologie“ moderního člověka nedosahují ontologické úrovně mýtů, neboť nejsou prožívány *člověkem v celku*, nevědomí mu nabízí řešení obtíží jeho vlastní existence a v tomto smyslu plní úlohu náboženství (tamtéž). Symboly užívané v populární literatuře při běžné konzumaci jistě neprobouzejí ono vědomí člověka v celku, to ale neznamená, že v sobě tuto potenci nenesou.

Procesy mytizace, stereotypizace a emblematicizace (při němž se z konvenčně užívaného prvku stává prvek ikonický, příznakový, a znovu se tak vztahuje k původnímu archetypálnímu významu) nejsou ustrnulými jevy, nýbrž neustále probíhajícími organickými ději, které z populární literatury činí pozoruhodnou a životaschopnou strukturu. Kdyby tato díla sestávala pouze ze stereotypů, dozajista by neměla takovou životnost a naopak ryze archetypální, hutná struktura, jakou se vyznačuje mýtus, znemožňuje seriálový, spotřební ráz konzumní četby. Z tohoto hlediska jsou žánry populární literatury nesmírně funkčním mechanismem a mimořádným jevem hodným naší pozornosti – třeba právě prostřednictvím podobné analýzy, již jsme uplatnili na žánr romancí.

Seznam použité literatury

Primární:

- Azzarello, Brian – Lee, Jim a kol.: *Superman pro zítřek. Kniha první*. Praha: BB/art, 2007.
- Brontë, Charlotte: *Jana Eyrová*. Frýdek-Místek: Alpress, 2007.
- Epos o Gilgamešovi*. Praha: SNKLHU, 1958.
- Gaiman, Neil a kol.: *Sandman: Preludia a nokturna*. Praha: Crew, 2013.
- . *Sandman: Domeček pro panenky*. Praha: Crew, 2012.
- . *Sandman: Údobí mlh*. Praha: Crew, 2005.
- . *Sandman: Blahovolné*. Praha: Crew, 2011.
- Homér: *Odysseia*. Praha: Academia, 2012.
- Hudson, Jan: *Klub mladých milionářů*. Praha: Harlequin Publishers, 1998.
- Christenberry, Judy: *Svatba jak má být*. Praha: Harlequin Publishers, 1999.
- Jenkins, Paul – Finch, David a kol.: *Batman: Temný rytíř. Temné děsy*. Praha: BB/art, 2013.
- Johns, Geoff – Donner, Richard a kol.: *Superman: Poslední syn*. Praha: BB/art, 2013.
- Johnston, Joan: *Kovboj a princezna*. Praha: Harlequin Publishers, 1994.
- Kleypas, Lisa: *Sezdání za rozbřesku*. Ostrava: Domino, 2010.
- . *Vábení za soumraku*. Ostrava: Domino, 2010.
- MacKenzie, Sally: *Jak milovat lorda Ashe*. Praha: Ikar, 2014.
- . *Nahý král*. Praha: Ikar, 2011.
- MacLean, Sarah: *Seznam skandálních snů*. Praha: Ikar, 2012.
- McMahon, Barbara: *Perfektní plán*. Praha: Harlequin Publishers, 2001.
- Malek, Doreen Owens: *Volba srdce*. Praha: Harlequin Publishers, 1996.
- Martin, Nancy: *Kdo zkrotí Miss Molly*. Praha: Harlequin Publishers, 1994.
- Merrit, Jackie: *Kovbojova žena*. Praha: Harlequin Publishers, 1996.
- Miller, Frank – Janson, Klaus – Varley, Lynn: *Batman: Návrat temného rytíře*. 2. vydání. Praha: Crew, 2012.
- Miller, Frank: *Sin City, Město hříchu: Ženská, pro kterou bych vraždil*. Praha: 3-Jan, 2014.
- . *Sin City, Město hříchu: Velká tučná zabijačka*. Praha: 3-Jan, 2014.
- Píseň o perle. In Pokorný, Petr: *Píseň o perle. Tajné knihy středověkých gnostiků*. Praha: Vyšehrad, 1998.
- Radoměrská, Maryna: *Světlo jeho očí*. In *Hvězda československých paní a dívek, 1934-1935*, č. 36/1934 – 16/1935.
- Quick, Amanda: *Květ lásky*. Praha: Baronet, 1997.
- Quinn, Julia: *Nevhodný návrh*. Praha: Ikar, 2005.

–. *Vévoda a já*. Praha: Ikar, 2004.

Sestup Innany do podsvětí. In *Mýty staré Mezopotámie. Sumerská, akkadská a chetitská literatura na klínopisných tabulkách*. Praha: Odeon, 1977, s. 67–81.

Snyder, Scott – Capullo, Greg a kol.: *Batman: Soví město*. Praha: Crew, 2013.

Winters, Rebecca: *Hledá se manžel*. Praha: Harlequin Publishers, 1998.

Woodiwiss, Kathleen E.: *Růže v zimě*. Praha: Ikar, 2006.

Sekundární:

Alquié, Ferdinand: Filosofie surrealismu. In *Analogon*, 2014, č. 72, s. 2–9.

Auerbach, Erich: Odysseova jizva. In *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 9–26.

Bachelard, Gaston: Snění o snění: „Animus“ a „anima“. In *Analogon*, 2010, č. 61, s. 17–23.

Balabán, Milan – Tydlitátová, Veronika: *Gilgameš. Mytické drama o hledání věčného života*. Praha: Vyšehrad, 2002.

Barša, Pavel: *Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: Slon, 2002.

Bataille, Georges: *Erotismus*. Praha: Hermann & synové, 2001.

Bor, D. Ž.: Hermafrodit a androgyn v dějinách lidstva. In *Analogon*, 2010, č. 61, s. 2–5.

Campbell, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp v proměnách věků*. Praha: Portál, 2000.

Cawelti, John: *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1976.

Čapek, Karel: *Marsyas čili na okraj literatury (1919-1931)*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

Činátlová, Blanka: *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009.

Dubinová, Terezie: *Ženy v Bibli, ženy dnes*. Praha: Židovské muzeum v Praze, 2008.

Eco, Umberto: *Jak interpretovat seriály* [online]. Dostupné na adrese: <http://uclk.ff.cuni.cz/>.

–. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995.

Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu. Archetypy a opakování*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

–. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: OIKOYMENH, 1998.

–. *Posvátné a profánní*. Praha: OIKOYMENH, 2006.

Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London, New York: Routledge, 1992 [1989].

Franz, Marie-Louise von: *Animus a anima v pohádkách*. Brno: Emitos, 2008.

–. *Mýtus a psychologie. Mýty o stvoření z pohledu hlubinné psychologie*. Praha: Portál, 1999.

- . *Psychologický výklad pohádek. Smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. 4. vyd. Praha: Portál, 2015.
- Furieux, Holly: *Victorian sexualities* [online]. Dostupné na adrese: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/victorian-sexualities>. Cit. dne 21. 9. 2016.
- Gilbert, Sandra M. – Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2. vyd. New Haven: Yale University Press, 2000 [1979].
- Hollis, James: *Mytologémy. Ztělesnění neviditelného světa*. Brno: Emitos, 2009.
- Hopcke, Robert H.: *Průvodce po sebraných spisech C. G. Junga*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1994.
- Hurwitz, Siegmund: *Lilith – The First Eve. Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*. Einsiedeln, Daimon Verlag, 2009.
- Jacobi, Jolande: *Psychologie C. G. Junga*. Praha: Portál, 2013.
- Janáček, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host, 2004.
- Jung, Carl Gustav: *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- . Duše a Země. In *Analogon*, 2010, č. 61, s. 10–12.
- . *Hrdina a archetyp matky. Symboly a proměny II*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2009.
- Kalnická, Zdeňka: *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos, 2007.
- Kristeva, Julia: Erós manický, Erós vznešený (o mužské sexualitě). In *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha: One Woman Press, 2004, s. 172–199.
- Lipovetski, Gilles: *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. 2. vyd. Praha: Prostor, 2007.
- Mocná, Dagmar: *Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996.
- Modleski, Tania: *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Routledge, 1990.
- Moers, Ellen: *Literary Women*. London: The Woman's Press, 1978.
- Morris, Pam: *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000.
- Nachbar, Jack – Lause, Kevin (eds): *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1992.
- Neubauer, Zdeněk: Mythos. In *Prostor*, 1991, s. 39-55.
- Nünning, Ansgar; Trávníček, Jiří – Holý, Jiří (eds): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.

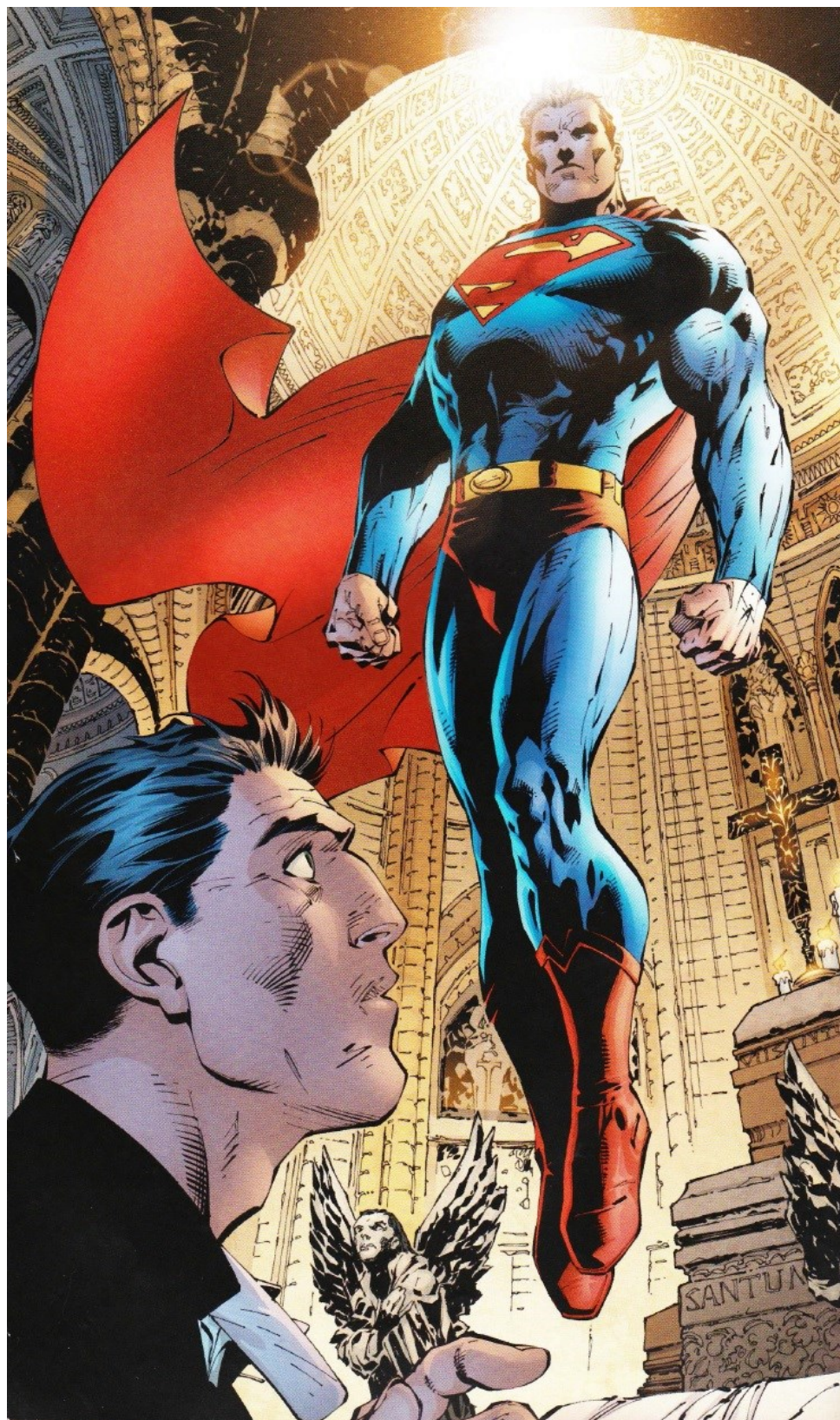
- Radway, Janice: Čtení romancí: Ženy, patriarchát a populární literatura. In Oates-Indruchová, Libora (ed.): *Ženská literární tradice a hledání identit. Antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Slon, 2007, s. 169–222.
- Sellier, Philippe: Co je literární mýtus? In *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 99-117.
- Showalter, Elaine: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Sontag, Susan: Totální imaginace. In *Host*, 2002, č. 7, s. 62–67.
- Svobodová, Marta: *Typy identity v českém meziválečném románu pro ženy*. Diplomová práce. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, FF UK, 2007, 70 s.
- Štelová, Diana: „*Budu světlem tvých očí*“ aneb výstavbová schémata a stereotypy tzv. červené knihovny. Bakalářská práce. Praha: Ústav české literatury a komparatistiky, FF UK, 2014, 55s.
- Young-Eisendrath, Polly: *Ženy a touha*. Praha: Knižní klub, 2001.

Příloha č. 1



Jenkins, Paul – Finch, David a kol.: *Batman: Temný rytíř. Temné děsy*

Příloha č. 2



Azzarello, Brian – Lee, Jim a kol.: *Superman pro zítřek. Kniha první*

Příloha č. 3



Azzarello, Brian – Lee, Jim a kol.: *Superman pro zítřek. Kniha první*

Příloha č. 4



Jenkins, Paul – Finch, David a kol.: *Batman: Temný rytíř. Temné děsy.*

Příloha č. 5



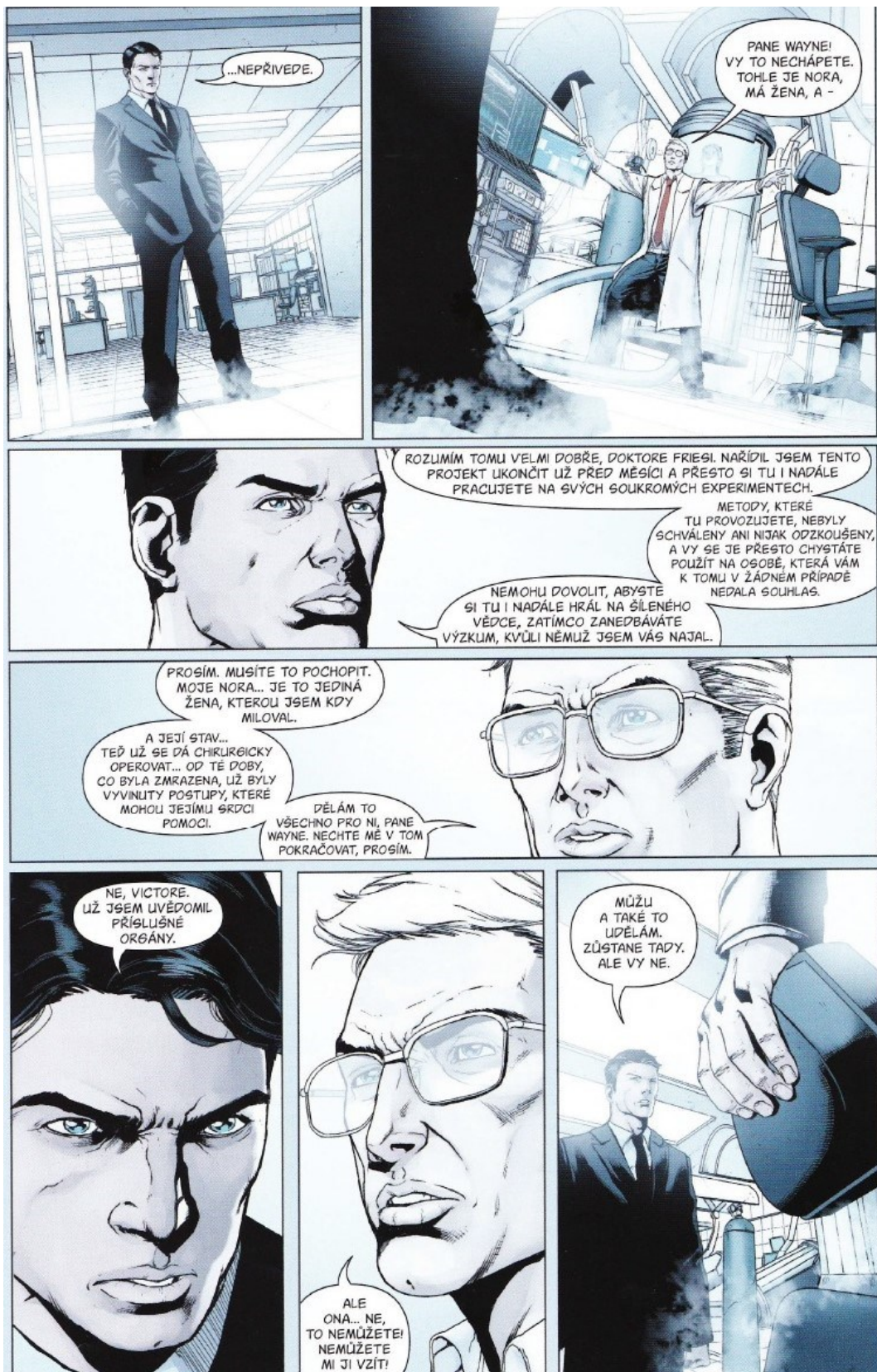
Azzarello, Brian – Lee, Jim a kol.: *Superman pro zítřek. Kniha první*

Příloha č. 6



Jenkins, Paul – Finch, David a kol.: *Batman: Temný rytíř. Temné děsy*

Příloha č. 7



Snyder, Scott – Capullo, Greg a kol.: *Batman: Soví město*

Příloha č. 8



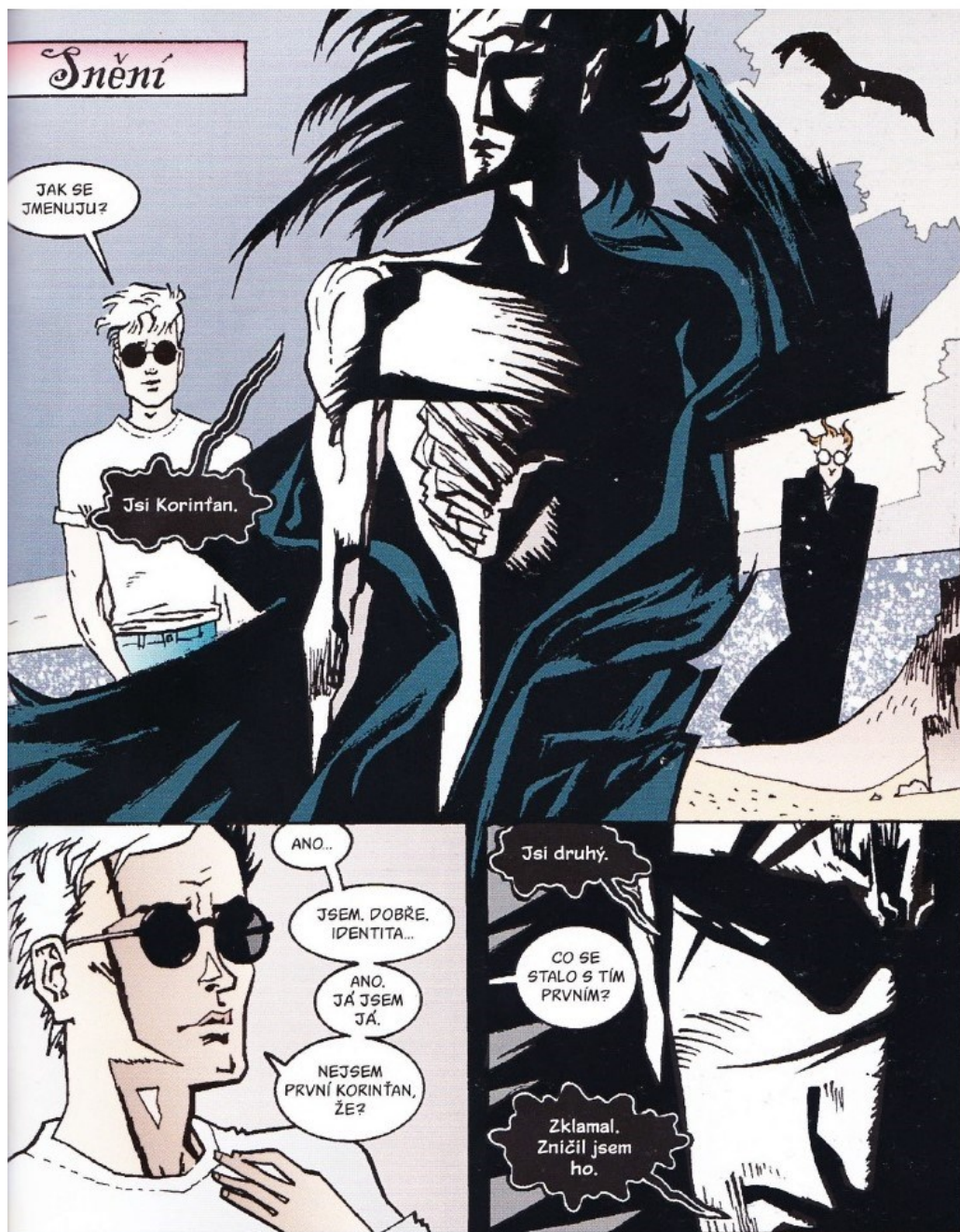
Jenkins, Paul – Finch, David a kol.: *Batman: Temný rytíř. Temné děsy*

Příloha č. 9



Azzarello, Brian – Lee, Jim a kol.: *Superman pro zítřek. Kniha první*

Příloha č. 10



Gaiman, Neil a kol.: *Sandman: Blahovolné*