

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Martin Kužel

Mytologie v seriálu Doctor Who

Diplomová práce

Praha 2015

Autor práce: **Bc. Martin Kužel**
Vedoucí práce: **PhDr. Otakar Šoltys, CSc.**

Rok obhajoby: 2015

Bibliografický záznam

KUŽEL, Martin. *Mytologie v seriálu Doctor Who*. Praha 2015. 75 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

Abstrakt

Tato diplomová práce se soustředí na identifikaci výskytu mytologických prvků a témat, obsažených v syžetech jednotlivých epizod seriálu televizní stanice BBC Doktor Who, vycházejí z hypotézy, že určité mytologické vzorce se stále vyskytují i v narativních strukturách produktů zábavního průmyslu současnosti, což je pro publikum činí přirozeně atraktivními. Postupně jsou zhodnoceny vybrané epizody ze starého, původního arku z let šedesátých a následně ze současného rebootu, který zahájil vysílání v roce 2005. Dále je zkoumána přítomnost původního edukativního záměru seriálu, který v průběhu let jeho vysílání postupně vymizel. Během sémiotické analýzy textu seriálu vycházíme jak z pozice kritického čtenáře, o kterém hovořil Umberto Eco ve své práci *Meze interpretace*, tak z definice moderního mýtu, jak jej zavedl Roland Barthes, archaického mýtu, který vnímal například Claude Lévi-Strauss a další, a archetypů coby základních praoobrazů, jejichž konkretizací mýty samotné vznikly, jak o nich hovořil Carl Gustav Jung především ve své práci *O archetypech kolektivního nevědomí*. Kromě mytologických vzorů v individuálních syžetech je analýze podrobena rovněž samotná archetypální postava Doktora.

Abstract

Main focus of my Master's Thesis is to conduct a research of mythological elements and themes that appear within the narrative structure of selected episodes of BBC television series Doctor Who, deriving from the initial hypothesis that such mythological patterns are still recurring and repeating even in the structure of stories produced by modern show-business industries, which renders their content intrinsically more attractive for any audience. We analyse selected episodes from both arks of the Doctor Who's story individually – the old one, which began in the sixties, and the new one, which is considered to be a reboot of the original series and aired in 2005. The originally intended educative element of the series and its sudden disappearance is also a part of our research. Main analysis of our paper consists of a semiotic analysis of the text of the television series utilizing the point of view of the critical

reader that was introduced by Umberto Eco, and deriving from the definition of modern myth that appears in works of Roland Barthes, archaic myth, studied for example by Carl Lévi-Strauss, and Jungian archetypes.

Klíčová slova

Doctor Who, televizní seriál, BBC, Mytologie, Mýtus, Semiotická Analýza, Roland Barthes

Keywords

Doctor Who, television series, BBC, Mythology, Analysis, Mýtus Semiotics, Roland Barthes

Rozsah práce:165 308 znaků (cca 92 normo stran)

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jsem jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne.....

Martin Kužel

Poděkování

Rád bych poděkoval svému vedoucímu práce, PhDr. Otakaru Šoltysovi, CSc., za možnost zpracování tohoto zajímavého a zábavného tématu. Dále rovněž příslušníkům své rodiny, kteří (většinou) měli dostatek pochopení s velmi nevrlym členem domácnosti, který zřídka kdy opouštěl svůj literaturou zasypaný habitat. A v nemenší míře všem svým přátelům, kteří mě pravidelně a s radostí udržovali ve stavu mentální připravenosti a poskytovali tolik kýžený únik. A samozřejmě i Vám, vážení budoucí čtenáři této práce, neboť Vám se dle mého soudu děkuje málo a přitom k tomu není pražádného důvodu.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK

Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Kužel Martin

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2012

E-mail diplomantky/diplomanta:

Martin.kuzel@youngstyle.cz

Studijní obor/forma studia:

Mediální studia/prezenční

Předpokládaný název práce v češtině:

Mytologie v seriálu Dr. Who

Předpokládaný název práce v angličtině:

Mythology of Dr. Who television series

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: *ZS 2012/2013*)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

ZS 2014/2015

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Ještě koncepcí moderního mýtu Rolandem Barthesem se problematikou mýtu primitivních národů a jeho funkcí zabýval například Claude Lévi-Strauss. Ve svých dílech *Mythologica 1: Syrové a vařené* a *Mythologica 2: Od medu k popelu* a *Mýtus a význam* určil mýtus protikladem poezie. Zatímco poezie samotná nemusí být přeložitelná, obsah mýtu překladem zkomolit nelze. Dalo by se říci, že dílo Rolanda Bartha tvoří spojnicí mezi Lévi-Straussovým pojetím a mytologizacemi, které v současnosti produkuje populární a masová kultura. Byl to právě on, kdo se v 54 esejích zabýval novodobými mýty reklamy, wrestlingu či striptýzu a ve své stati *Mýtus* dnes abstrahoval ucelenou teorii fungování moderního mýtu, jakožto sekundárního sémiotického systému, který původnímu jazykovému systému odebírá promluvu a zasazuje ji do kontextu metajazyka za současné eliminace její původní bohatosti a nabízí pouze zřetelný, kontrolovaný a uzavřený znak.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Cílem diplomové práce je analyzovat mytologii televizního seriálu Doktor Who, konkrétně prvních tří sérií z let 63-65, z hlediska vývoje jeho původního rozměru částečně edukativního pořadu pro mládež, kde vzdělávací složka byla divákovi prezentována především skrze zvědavost a neznalost společníků hlavní postavy Doktora, až po transformaci do dobrodružné science fiction a provést komparativní analýzu mytologických a ideologických prvků původních sérií se současným příběhovým obloukem, zahrnujícím 7

sérií od roku 2005 do roku 2013.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Úvod

Charakteristika tématu, určení cílů a metod pro jejich dosažení

2. Historie seriálu Dr. Who

Základní informace o zpracovávaném materiálu, tématech, tvůrcích, proměnách v čase

3. Mytologie a ideologie v letech 63-65

Definice mytologických a ideologických obsahů a jejich zakotvení v nejstarším dějovém oblouku

4. Edukativní rozměr a jeho vývoj

Charakteristika vzdělávacího prvku v seriálu, průběh postupného upozadění ve prospěch dobrodružné science fiction dějové linky

5. Mytologie a ideologie v letech 2005 – 2013

Definice mytologických a ideologických obsahů a jejich zakotvení v nejmladším dějovém oblouku

6. Komparativní analýza

Srovnání mytologických a ideologických obsahů obou dějových oblouků

7. Závěr

Interpretace výsledků analýzy

8. Literatura a zdroje

Rešerše literárních a dalších v práci použitých pramenů

9. Přílohy

Případné doplňující materiály

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Seriál televizní stanice BBC Doctor Who v rozsahu:

Série 1-3, vysílané od 23. listopadu 1963 – 11. září 1965

Série 1-7, vysílané od 26. března 2005 – 23. listopadu 2013

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Sémiotická analýza mytologických a ideologických obsahů jednotlivých dílů seriálu

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

BARTHES, Roland: Mytologie

Zásadní autorovo dílo, obsahující sbírku vybraných esejů, na kterých autor pregnantně demonstruje funkci moderního mýtu, a rovněž stěžejní esej Mýtus dnes, v níž předkládá vlastní koncepci mýtu coby sekundárního sémiotického řetězce.

ECO, Umberto: Meze interpretace

Eco se v této sbírce 15 esejů věnuje interpretaci rozličných textů, včetně textu seriálového, dále rozpracovává

piercovskou teorií neomezené semiózy a postuluje kritéria, která musí interpretace zachovat.

ECO, Umberto: Teorie sémiotiky

Eco nahlíží teorii sémiotiky především jako ekvivalent teorie kulturní antropologie, neboť člověk, coby původce znaku je zároveň samotnou podstatou znaku a znak je podstatou lidské komunikace, tedy i základním konstitutivním prvkem kultury.

SAUSSURE, Ferdinand de: Kurz obecné lingvistiky

Po smrti autora sestavená publikace, založená na jeho ženevských přednáškách, kde rozlišuje základní pojmy označujícího a označovaného, dělí jazyk promluvu a lingvistický systém, pojímá jazyk jakožto nejdůležitější z označovacích systémů a pro novou koncepci zavádí pojem sémiologie.

MONACO, James: Jak číst film

Publikace popisuje svět filmu, jeho technologie, jazyk i vývoj, zasazuje filmovou produkci do obecného mediálního kontextu a rozebírá jeho znaky a syntaxe.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

Mgr. Vondrák, Jan: Mytologie titulních stran časopisu Reflex

Mgr. Szabó, Daniel: Kritická diskursivní analýza televizního seriálu Okres na severu

Pensdorfová, Olga: James Bond: filmová série z hlediska narativní mytologizace

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

.....
Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT **VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ** A VE **DVOU** VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI **VYZVEDNOUT** V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A **NECHAT VEVÁZAT** DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUCÍ PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

OBSAH

Úvod.....	2
1. Definice a význam mýtu	3
2. Metodika	6
3. Historie seriálu Doctor Who	8
4. Analýza původního seriálového oblouku (1963-65)	10
4.1 Doktor a jeho společníci	10
4.2 Analýza mytologické látky	13
4.2.1 The Daleks	13
4.2.2 The Romans	17
4.2.3 The War Machines	20
5. Analýza nového seriálového oblouku (2004-2013)	23
5.1 Doktor a jeho společníci	23
5.2 Analýza mytologické látky	26
5.2.1 The Father's Day	26
5.2.2 Parting of Ways	28
5.2.3 The Girl in the Fireplace	30
5.2.4 The Impossible Planet a The Satan Pit.....	32
5.2.5 Smith and Jones	34
5.2.6 Gridlock	37
5.2.7 The Fires of Pompeii.....	39
5.2.8 The Doctors Daughter.....	41
5.2.9 The Beast Bellow	44
5.2.10 The Vampires of Venice	46
5.2.11 Doctors Wife.....	48
5.2.12 A Good Man Goes to War	51
5.2.13 The Rings of Akhaten	53
5.2.14 The Snowmen	55
6. Srovnání starého a nového seriálového oblouku	58
Shrnutí a závěr	61
Summary	64
Použitá literatura	67
Seznam příloh	70
Přílohy.....	71
Příloha č. 1: Seznam Doktorů a jejich protagonistů	71
Příloha č. 2: Edukativní prvek ve starším seriálovém oblouku	72
Příloha č. 3: Edukativní prvek v mladším seriálovém oblouku.....	73

Úvod

Cílem této práce je identifikovat mytologické obsahy v seriálu britské televizní stanice BBC Doktor Who. Konkrétně prvních tří sérií z let 1963-65, jak to jen dovolí dochované archiválie, a v současnosti vysílaného rebootu v rozsahu sedmi sérií od roku 2005 do 2013, pokrývající příběhový oblouk Devátého, Desátého a Jedenáctého Doktora. Bude rovněž provedena analýza vývoje původního částečně edukativního rozměru tohoto zábavného pořadu pro náctileté, kde vzdělávací složka byla divákovi prezentována především skrze zvědavost společníků hlavní postavy Doktora, kteří v prvních sériích byli učiteli, až po jeho transformaci do ryze dobrodružné science fiction, a komparace mytologických a ideologických prvků původních sérií se současným příběhovým obloukem.

Výsledkem práce bude tedy sémiotická analýza textu tohoto seriálu, vycházející z hypotézy, že mytické vzorce se stále vyskytují i v jádru produktů zábavního průmyslu současnosti, a že jádro vybraného populární fenoménu, zde tedy Doktora Who, je v podstatě variací (byť nevědomou) na základní témata, která mýty prezentují, a obsahuje řadu mytologismů, které jsou pro recipienta podvědomě atraktivní.

Jako základní premisa nám posloužil tento výňatek z díla Mircey Eliada, kde tvrdí, že „je málo pravděpodobné, že by se nějaká společnost mohla zcela oprostít od mýtu, neboť základní rysy mýtického chování – příkladný vzor, opakování, zrušení světského času a splynutí s prvotním časem – přinejmenším první dva z nich, jsou nerozlučně spjaty s každým lidským údělem. [...] Předáváním mýtu odpovídá víceméně oficiálnímu „vzdělávání“ v moderní společnosti [...] Až do konce 19. století se evropská občanská výchova řídila ještě archetypy klasického starověku, vzorů, jenž byly vytvořeny *in illo tempore*, v tom časovém údobí, které vzdělaná Evropa považovala za vrchol řecké a římské kultury. [...] Jeden z charakteristických rysů mýtu [...] spočívá právě ve vytvoření příkladných vzorů pro celou společnost.“¹

¹ ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Vyd. 1. Překlad Jiří Vízner. Praha: [Institut pro středoevropskou kulturu a politiku], 1998, 195 s. Oikúmené. ISBN 80-860-0563-1. Str. 21-22

1. Definice a význam mýtu

Mýtus etymologicky pochází z řeckého „mythos“ (tedy *myšlenka, projev, příběh, cokoliv předávané slovy*), či latinského „mythus“. Slovník anglického folklóru definuje mýty jako „příběhy o božských bytostech, uspořádané do jistého souvislého systému, které jsou uctívány jako pravdivé a posvátné, jsou podporovány klérem a vládci a blízce spojené s náboženstvím.“²

U archaických kultur a společenství sloužil mýtus především jako narativní prostředek k pochopení světa. Byl vysvětlujícím příběhem, vyprávěním často dogmatického charakteru, popisem a poznáním skutečnosti, která se zpěchovala uchopení primitivní mysli. Lévi-Strauss jej staví do protikladu vědeckého poznání. Zatímco vědecký postup je většinou induktivní podoby a od malých jednotlivých jsoucnen se dobírá k větším sjednocujícím jevům a hypotézám, mýtus postupuje přesně opačně – deduktivně, vycházejí z předpokladu, že „nechápete-li všechno, nevysvětlíte nic.“ Nabízí pochopení vesmíru nejrychlejší možnou cestou, a to nikoliv pochopení všeobecné, ale integrální, úplné. Neposkytuje svému zastánci větší vládu nad přírodou, ale iluzi, že každý člověk dokáže vesmír pochopit a že se tak i děje.³

Rakouský psycholog a zakladatel hlubinné psychologie, Carl Gustav Jung, který se mnoho let zabýval studiem myšlení primitivů a symbolických obsahů v něm, dospěl k podobnému závěru. Ve své práci *O archetypech kolektivního nevědomí* používá těchto pojmů coby prvopočátečních typů, tedy od pradávna existujících obecných obrazů. Mýty pak definuje jako projevy těchto pravzorů, jako jejich zpracování a konkretizaci vědomím, stejně jako například pohádky: „Mýty jsou v první řadě psychické manifestace, které zobrazují podstatu duše. Primitivovi nestačí vidět, že slunce vychází a zapadá, nýbrž toto pozorování musí být zároveň i duševním děním, to znamená, že slunce musí ve své proměně znázorňovat osud boha nebo hrdiny [...] Všechny mytizované přírodní procesy jako léto a zima [...] nejsou rozhodně pouhé alegorie právě těchto objektivních zkušeností, ale jsou spíše symbolické výrazy pro vnitřní a nevědomé drama duše [...] Jeho [primitivovo] poznání přírody je především řeč a vnější odění nevědomých duševních procesů. V tom, že jsou tyto procesy nevědomé, spočívá důvod, proč se při vysvětlování mýtu pomýšlelo spíše na cokoliv

² SIMPSON, Jacqueline a ROUD, Stephen. *A dictionary of English folklore*. New York: Oxford University Press, 2000, vii, 411 s. ISBN 01-921-0019-X. Str. 254

³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Překlad Pavel Vilikovský. Bratislava: Archa, c1993, 56 s. Filozófia do vrecka (Archa), zv. 2. ISBN 80-711-5052-5. Str. 23

jiného než na duši. Docela prostě se nevědělo, že duše obsahuje všechny obrazy, ze kterých kdy vznikly mýty, a že naše nevědomí je jednající a trpící subjekt, jehož drama primitivní člověk analogicky znovu nalézá ve všech velkých i malých přírodních dějích.“⁴

Co se týče mýtu soudobého, pro sémiotiku a diskurs mediálních studií je pravděpodobně nejvýznamnější práce Rolanda Barthes *Mytologie* neboli soubor dvaceti osmi interpretačních analýz, z nichž autor v závěru extrapoloval teorii fungování moderního mýtu, tedy jakousi spojnicí mezi mytologickým zkoumáním Lévi-Strausse a produkty populární a masové kultury moderní společnosti, kde ukazuje, že současná doba mytologizující postupy adaptovala a že účel mýtu v podobě prostředku jednoznačné interpretace skutečnosti se ve své podstatě nezměnil.

Probereme-li se záplavou v současnosti již poněkud úsměvně angažované a patetické rétoriky, seznáme, že se stále jedná o iluzi přirozeného a jednoznačného významu, v němž jsou všechny nežádoucí konotace cíleně potlačovány. Na rozdíl od archaického mýtu je však apriorně umělý, není interpretací vrozeného obrazu, je sebe potvrzujícím tvrzením – jak píše v doslovu *Mytologie* Petr A. Bílek: „novodobé mytologie vytvářejí umělé, arbitrární, ale motivem cílené ‚bastardní znaky‘, umísťované na pomezí mezi znaky označující naivní pravdu a znaky označující naopak naprostou umělost. Tyto znaky vstřebávají cosi z obou mezních možností a ochotně rostou na své genetické kontradikci: pěna prostředků na mytí nádobí je zároveň čímsi nadbytečným, neužitečným, ale přitom také čímsi takřka spirituálním, a to díky schopnosti nabídnout impresivní kvantitu z nicotné kapky vylité do dřezu [...] Mýtus ‚krade‘ promluvu původnímu jazykovému systému, v němž může nabývat rozostřených či nechtěných významů, a zasazuje ji do kontextu fungování metajazyka, jenž produkuje pouze zřetelný, vědomě kontrolovaný a významově uzavřený znak. [...] Sugestivnost novodobých mýtů spočívá podle Barthes v jejich schopnosti konceptuálně deformovat smysl, a to za použití postupů, které směšují význam a nabízený obraz, racionalitu s imaginárností a arbitrárnost s přirozeným označováním. Mýtus je tedy ‚ideografickým systémem‘, v němž forma redukuje celistvost a komplexnost výchozího konceptu.“⁵

⁴ JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Barz, H. (ed.). Překlad Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, 437 s. ISBN 80-858-8011-3. Str. 98-101

⁵ BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-359-2. Str. 160-163

Definovali jsme dva druhy mýtu – archaický mýtus, jenž vychází z archetypů, ovlivňuje člověka na nejbazálnější úrovni a je mu určitým způsobem vrozený, a soudobý mýtus, který je ve vztahu k realitě simulakrem, asimiluje funkce svého historického předchůdce a vytváří vlastní parazitní významy.

Označíme-li nyní televizní seriál, tedy přímý produkt masové komunikace, za „neobarokní sérii“, abychom dostáli estetickému diktátu, v kterém si libuje Eco⁶, a budeme předpokládat, že každá jednotlivá epizoda obsahuje na nejzákladnější rovině mytický příběh (přičemž Eco bezpochyby nemá na mysli Barthesův mýtus soudobý), pak na téměř rétorickou otázku „Jak bychom četli jeden díl seriálu bez povědomí o celku?“, kterou Eco klade na samém konci své eseje *Jak interpretovat seriály*⁷, můžeme odpovědět pouze, že bezpochyby chybně. Neboť v momentě, kdy připustíme mytický obsah, vstupuje do hry opět Lévi-Strauss, který říká, že pokud se mýtus pokoušíme číst postupně nebo odděleně jako „novinový článek, řádek za řádkem, zleva doprava, tak mýtus nechápeme, protože ho musíme vnímat jako celek a uvědomit si, že základní význam mýtu nevyjevuje souvislý sled událostí, ale [...] trsy událostí, třebaže se tyto události vyskytují v příběhu na různých místech.“⁸ Ačkoliv Lévi-Strauss se v tomto citátu vyjadřoval ke svému příoměru mýtu k hudební skladbě, můžeme na základě jeho tvrzení dovodit, že rovněž mýtus či mytologickou rovinu obsaženou v televizním seriálu je tedy nutno vnímat integrálně.

Otázkou spíše pro sebe samu by bylo pokusit se interpretovat mýtus na pozadí konstruktů post-kultury, o níž ve své eseji *In Bluebeard's Castle* psal svého času George Steiner, což by vyřešilo problém, který má s vnímáním seriálové formy jako uměleckého projevu Eco. Jakkoliv by toto téma sice zasloužilo samostatné prozkoumání, zůstává zcela mimo rámec této práce.

⁶ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Překlad Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, c2004, 330 s. Bod (Dokořán). ISBN 97880246074052009. Str. 110

⁷ Ibid

⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, ref. 3, str. 52

2. Metodika

Chceme-li vůbec uvažovat o interpretaci mytického textu televizního seriálu, musíme přijmout několik hypotéz. První hypotézou je, že provedeme interpretaci kritickou, nikoliv sémantickou, postavíme se do role čtenáře metajazyka, který odhaluje „z jakých formálních důvodů určitý text produkuje danou reakci“⁹ u naivního čtenáře, jehož způsob interpretace spočívá v prožívání této reakce. V logickém spojení s tím přijmeme také rozšíření hypotézy, že umělecká díla se snaží produkovat svého ideálního čtenáře „pomocí odhadování psychologických, historických a kulturních očekávání“¹⁰, kterou Eco rozebral ve svém díle *Opera Aperta*, z jednoho modelového čtenáře na dva – kritického a naivního.

V momentě, kdy se ustanovíme do pozice kritického čtenáře, zbudou v ohnisku našeho zájmu z trojúhelníkového kontrastu *intentio lectoris*, *intentio auctoris* a *intentio operis* (tedy záměr čtenáře, záměr autora a záměr díla)¹¹ poslední dvě jmenované veličiny. Avšak i v případě, že na základě kritického čtení dokážeme alespoň přibližně určit záměr autora, intence díla zůstává dohadem ze strany čtenáře, který je možno dokázat pouze porovnáním s textem jakožto celkem, čímž se obratem vracíme k výše postulované nutnosti způsobu čtení mýtu. „Každá interpretace týkající se jisté části textu může být přijata, je-li potvrzena, a naopak odmítnuta, je-li zpochybněna další částí stejného textu. V tomto smyslu interní textová koherence kontroluje jinak nekontrolovatelné pohnutky čtenáře.“¹² Nemůžeme tedy sice posoudit, která interpretace je ta nejlepší, ale dokážeme poznat ty špatné, právě pokud vyjdeme z interní koherence zkoumaného textu. Eco rovněž tvrdí, že metajazyk, kterého by bylo k takovému posouzení potřeba, může být docela dobře náš vlastní – je pouze třeba, aby „část normálního jazyka byla použita jako ‚interpretant‘ (v Peircově smyslu) jiné části normálního jazyka.“¹³

Po stanovení a vysvětlení těchto hypotéz se můžeme přesunout se k otázkám strukturálního a formálního rázu. Výzkumný materiál čítající úhrnem více než dvě stě seriálových epizod o délce průměrně čtyřicet a později v mladším oblouku pětadvacet minut je samozřejmě pro analýzu v mezích této práce příliš velký – byl proto zredukován na zástupný vzorek. Dvě vybrané epizody, které vždy vykazují charakteristiky signifikantní pro

⁹ ECO, Umberto, ref. 6, str. 64

¹⁰ Ibid, str. 57

¹¹ Ibid, str. 59

¹² Ibid, str. 69

¹³ Ibid, str 70

danou sérii v oblouku novém, a jednoho uzavřeného narativního celku, který se sestává z různého množství epizod, v oblouku starém.

Toto zdánlivě nesouměrné rozdělení je přizpůsobeno stylu vyprávění, který se v průběhu padesáti let vysílání seriálu značně proměnil. V současnosti zaznamenáváme větší důraz na příběhovou uzavřenost každého jednotlivého dílu, který sice může, ale také nemusí být součástí vyšší narativní konstrukce, která prochází (anebo ne) danou sezónou. Epizody současné mají rovněž oproti původním skoro dvojnásobný rozsah, pohybující se kolem 45-55 minut, přičemž epizody staré se délkou pohybovaly kolem 23-26 minut. V původních sezónách byla narativní stavba příběhu zcela odlišná – epizody vytvářely koherentní dějové celky zásadně dohromady, od dvou po sedm epizod na jeden uzavřený příběh. Jejich samostatné zkoumání by tudíž bylo zcela vytržené z kontextu.

Mytologie bude zkoumána jak v oblasti narativního schématu, tak i v osobách hlavních protagonistů – archetypické postavy Doktora samotného a prototypů a mytických vzorců, které představují jeho společníci a nepřátelé. Na mytickém pozadí bude rovněž identifikována a popsána ideologická rovina coby součást narativu.

Analýza přítomnosti výukového prvku z let šedesátých bude provedena na základě volné inspirace metodikou V. J. Proppa stanovením přesných identifikátorů a následným pozorováním jejich výskytu ve vybraných epizodách a příběhových obloucích. Tyto identifikátory byly stanoveny na základě analýzy opakujících se narativních vzorců následovně:

- 1) situování Doktorovy cesty do minulosti, přičemž se divák dozvídá historické či folklórní skutečnosti relevantní pro dané období (cesty dopředu v čase jsou pouhou spekulativní fikcí, pokud se nejedná o schéma, kdy je pro cestu do dob minulých nezbytné použít jiného stroje času, než Doktorovo plavidlo TARDIS, který se v této budoucnosti nachází);
- 2) setkání Doktora a jeho společníků se známou historickou osobností, která v ději hraje důležitou úlohu a je identifikována;

- 3) přímá interpretace historické skutečnosti nebo vědeckého objevu divákovi Doktorem nebo jinou postavou ve formě dialogu nebo formě názorné.

Seznam všech epizod shlédnutých pro účely této práce, z nichž byly posléze vybrány analyzované zástupné vzorky, je zcela totožný se seznamem epizod v **Přílohách č. 2 a 3**, které mapují výskyt námi zvolených identifikátorů, a proto není uváděn samostatně.

3. Historie seriálu Doctor Who¹⁴

Zárodek původního nápadu vytvořit zábavný sci-fi pořad pro mládež se poprvé zrodil v březnu 1962 v hlavě Erica Maschwitze, asistenta a poradce programového kontrolora televizní stanice BBC (tedy *British Broadcasting Corporation*), který požádal ředitele scénářistického oddělení, Donalda Wilsona, aby se svou průzkumnou skupinou vytvořil studii proveditelnosti takového podniku. Zprávu připravili Alice Fricková a Donald Bull a na stůl Maschwitze se dostala o měsíc později. Bylo to však až v prosinci téhož roku, kdy do BBC dorazil Sydney Newman jakožto nový ředitel dramaturgie a fanoušek sci-fi, který měl s podobnými produkcemi zkušenosti z televize ABC (*ABC Television*) a Kanadské vysílací společnosti (*Canadian Broadcasting Corporation*). V březnu roku 1963 byl upozorněn na mezeru v programové skladbě v sobotních večerech, mezi sportovním programem Hlavní tribuna (*Grandstand*) a pořadem o populární hudbě Jukeboxová porota (*Juke Box Jury*), kam by ideálně zapadal pořad pro dětské publikum, které bylo na tuto vysílací hodinu zvyklé z dřívějška a zároveň by oslovil jak dospělé, sledující sporty, tak i teenagery se zálibou v populární hudbě. Sci-fi pořad Newmanovi přišel jako nejelegantnější řešení, a tak s nadšením převzal vypracovanou zprávu scénářistického oddělení a zahájil sérii sezení s Wilsonem, Frickovou, Johnem Braybonem a Cecilem Edwinem Webberem. Na konečném vzhledu a koncepci seriálu měli největší podíl Wilson s Webberem a Newman sám, který osobně přišel s nápadem kosmické lodi větší uvnitř než zvenčí a rovněž s postavou tajemstvím opředeného Doktora, jakož i s pozdějším jménem seriálu, *Doctor Who* (ve vysílání kanálu ČT2 jako Pán času, my budeme nadále v textu používat počeštěné Doktor Who). První epizodu napsal z původního Webberova konceptu Australan Anthony Coburn a připojil k seriálu dnes již zcela typický atribut – podobu Doktorovy vesmírné lodi a stroje času v jednom, TARDIS, která zvenčí připomíná modrou policejní budku z šedesátých let.

¹⁴ HOWE, David J., STAMMERS, Mark a WALKER, Stephen J. *The Handbook: The First Doctor - William Hartnell Years: 1963-1966*. London: Virgin Publishing, 1994. ISBN 978-042-6204-305. Str. 159-182

Kromě cest v čase a pozorování historických událostí, měl být původně výukový prvek pořadu reprezentován rovněž podobou TARDIS, která díky „chameleonskému obvodu“ (*Chameleon Circuit*) maskovala sama sebe v závislosti na éře, v níž se nacházela. Ve starém Egyptě by tedy patrně vypadala jako sarkofág, v antickém Řecku jako mramorový sloup a podobně. Tento koncept byl nakonec opuštěn kvůli enormní finanční náročnosti a bylo použito obezličky, že tento maskovací obvod je jednoduše zaseknutý na současné podobě.¹⁵

Hudební doprovod k seriálu napsal Ron Grainer ve spolupráci s Radiofonickým oddělením BBC, nicméně za jeho vytvoření byla zodpovědná Delia Derbyshire, která k tomu použila různě sestříhané sekvence vlnových oscilátorů a k typickému „řezavému zvuku“, který vydává TARDIS při startu, pak rezavé struny basy, po nichž bylo přejížďeno mincí.

Pilotní epizoda spatřila světlo světa dvacátého třetího listopadu 1963 na kanálu BBC 1, a byla až druhou verzí původního materiálu, neboť ta první obsahovala technické a konceptuální chyby (Doktor a jeho vnučka měli například původně pocházet z pozemské budoucnosti, a nikoliv z jiné planety¹⁶), které byly opraveny dotáčkami. Vysílána byla hned dvakrát (podruhé následující týden před dalším dílem), neboť v některých oblastech Velké Británie došlo k výpadku proudu a rovněž bylo její uvedení podstatně zastíněno událostí atentátu na prezidenta Kennedyho, který se udál o den dříve.

Prvním Doktorem z řady, která v současnosti čítá dvanáct a jednoho nekanonického, kterého ztvárnil ve speciálním díle *The Day of the Doctor* k padesátiletému výročí zahájení vysílání seriálu v roce 2013 John Hurt, byl tehdy pětapadesátiletý William Hartnell a jeho prvními společníky byla vnučka jeho postavy Susan Foremanová (ztvárněná Carole Ann Fordovou) a její dva středoškolští učitelé Barbara Wrightová (Jacquelina Hillová) a Ian Chesterton (William Russell), pocházející z Velké Británie dvacátého století.

Televizní seriál běžel nepřetržitě až do roku 1989, který znamenal závěr šestadvacáté řady, Sedmého Doktora a starého příběhového oblouku. Osmý Doktor se objevil v televizním filmu, který vznikl v koprodukcí s Universal Pictures a 20th Century Fox a byl vysílán televizí FOX v roce 1996. V průběhu následujících let došlo k napsání celé řady novel, knih a

¹⁵ Viz první epizoda seriálu *An Unearthly Child*

¹⁶ Viz dramaturgie příběhu vzniku seriálu, *Adventures in Space and Time*, napsaná Markem Gatissem a zrežirované Terry McDonoughem, k příležitosti padesátého výročí zahájení vysílání Doktora Who

komiksů dále rozvíjející dobrodružství ikonické postavy. Skutečného rebootu se seriál dočkal až v březnu roku 2005, kterým se také datuje počátek nového příběhového oblouku a vstup scénáristy Russella T. Daviese na post kreativního ředitele programu a výkonného producenta. Spolu s jeho novým týmem scénáristů, zahrnujícím Marka Gatisse, Paula Cornella, Roba Shearmana a Stevena Moffata, který posléze Daviese v roce 2008 nahradil a na tomto místě pracuje dodnes.

4. Analýza původního seriálového oblouku (1963-65)

4.1 Doktor a jeho společníci

Ústřední protagonisty seriálu tvořil vždy Doktor a společníci, kteří ho na cestách prostorem a časem doprovázeli. Doktor, ačkoliv v počátcích seriálu ne vždy postava přímo ovlivňující děj, ale často jen pasivně stojící v pozadí, zatímco akci obstarávají ostatní, je pro něj nejdůležitější, neboť právě on je oním čarodějem, mágem a v první epizodě též záhadným cizincem s kouzelnými schopnostmi. K první cestě časem dokonce své budoucí společníky unese, když požadují důkaz, že se skutečně nacházejí uvnitř takového plavidla, a je rovněž jediný, kdo s tímto „kouzelným vozem“ umí zacházet.

Je poměrně přesnou reprezentací Jungova archetypu „moudrého starce, který je přímo odvozen z postavy medicinmana v primitivní společnosti [...], je to ten, kdo přináší osvícení, učitel a mistr, psychopompos.“¹⁷ Toto pojmenování je kromobyčejně výstižné, neboť popisuje ducha, anděla nebo deitu, jejímž úkolem je převádět zesnulé z pozemského života do posmrtné existence nebo do zánat. Klasickým příkladem takového božstva je převozník Charón.¹⁸ Tento mýtus přechodu prahu mezi světem mrtvých a živých můžeme také vidět v každé jednotlivé cestě lodi TARDIS skrze prostor a čas, neboť během něj dochází k odhmotnění a následné zpětné re-materializaci do existujícího vesmíru. Osoby cestující uvnitř tohoto plavidla tedy z čistě funkčního hlediska neustále přestávají existovat, tj. fakticky umírají, ale na rozdíl od skutečně mrtvých duší se také stále vrací zpět.

¹⁷ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 139

¹⁸ Psychopompos. *A Greek-English Lexicon*. Perseus Digital Library [online]. CRANE, Gregory R. (šéf-ed.) Tufts University [cit. 2014-12-04]. Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dyuxopompo%2Es>

Ve vizích či meditaci se tento archetyp zjevuje jako „mág, lékař, kněz, učitel, profesor, dědeček nebo jakákoliv jiná postava, která má autoritu“¹⁹ a objevuje se vždycky v situaci, kdy je třeba „vhledu, pochopení, dobré rady, plánu, atd.“²⁰, které přináší ostatním. Je reprezentací čirého rozumu a logiky – „stařec sám je právě toto účelné přemýšlení a soustředění morálních a fyzických sil. [...] V pohádce často klade otázky kdo, proč, odkud a kam, které vedou k sebeuvědomění a soustředění morálních sil, a ještě častěji propůjčuje kouzelné prostředky. [...] Na jedné straně představuje vědění, poznání, moudrost, bystrost a intuici, na druhé straně však také morální vlastnosti jako je dobrá vůle a ochota pomáhat, což jasně poukazuje na jeho ‚duchovní‘ charakter.“²¹

Je rovněž jedinou postavou, která se nechává titulovat výlučně svou funkcí, nikoliv jménem. To v seriálu není nikdy vyřčeno (ačkoliv je naznačeno, že původně nějaké měl) a je součástí mnohokrát zopakované slovní hříčky „Doktor - kdo?“ (neboli tedy angl. *Doctor Who*). Doktor, termín běžně užívaný buď pro léčitele, nebo učence, někoho vzdělaného ve věcech vědy, naplňuje zároveň i druhou stránku archetypu, ačkoliv ji svým jednáním v seriálu nikdy nepřekročí až do zkarikované podoby „míchače jedů“, má „dvojznačný, elfí charakter, jako nanejvýš poučná postava Merlina: v jistých podobách se jeví jako samo dobro a v jiných formách mu náleží i aspekt zla.“²² Zvláště v prvních epizodách je jeho počínáním, ačkoliv motivovaným hladem po vědění, ohrožena existence ostatních hrdinů (viz především první analyzovaná epizoda původního seriálového oblouku *The Daleks*) a Doktor je zároveň „dárcem nebezpečného osudu, který se může obrátit i ve zlé.“²³

O tom se ostatně konstantně přesvědčují postavy Doktorových společníků, jichž se v průběhu seriálu vystříдалo velké množství (celkem 53). V prvním námi zkoumaném příběhovém oblouku jich bylo přítomno celkem deset, variujících v pohlaví a věku. Určitý fenomén byl nicméně zachován po poměrně dlouhou dobu, a sice fenomén Doktorovy „vnučky“ – zpočátku skutečné biologické, později už jen metaforické, výrazně mladší dívky, která je jeho postavě blízká.

¹⁹ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 277

²⁰ Ibid

²¹ Ibid, str. 280-283

²² Ibid, str. 290

²³ Ibid, str. 291

Samozřejmě je uvažovat o doplňující se dichotomii archetypů animus a anima, jehož jednu stranu zastupuje Doktor a mužští společníci a druhou postupně Susan Foremanová, Vicki, Dodo Chapletová a starší ženské společnice. Vedle archetypu starce coby ztělesnění moudrosti či dárce informace, je anima „sice chaotickým puzením k životu, ale je v ní něco neobyčejně významného, něco jako tajné vědění, nebo skrytá moudrost, v nejpodivnějším protikladu k její iracionální skřítkovské povaze.“²⁴

Z mytické triády panna – matka – stařena, jejíž reprezentaci nacházíme kupříkladu v předolymповské chtonické bohyni Hekaté, zastupují tyto mladé dívky vždy první aspekt. Kdyby byla přítomna i sexualita, mohli bychom snad uvažovat o mytickém spojení krále a panny, ale protože není, musíme se spokojit s její funkcí coby negace a protikladu „rozumu a stáří“, manifestovaného Doktorem. Z mytologie známe množství panenských bohyň, ať už se jedná o Artemidu, která si na Diovi vyprosila věčné panenství²⁵, Koré (neboli Persefonu), unesenou Hádem, symbolizující věčné obrození v podobě střídání ročních období²⁶, anebo panenskou bohorodičku, kdežto je nejlépe znám patrně mýtus křesťanský a Panna Marie.

Obraz postavy vnučky v seriálu je však desexualizován skutečně přísně, což mytické výklady, kde je posvátná panna většinou cenou hrdiny za projevení udatnosti během iniciačních a přechodových rituálů²⁷ a své panenství následně nevyhnutelně ztrácí, jakmile je jeho cesta dovršena, poněkud komplikuje. Navíc v momentě, kdy Susanina postava přestává splňovat podmínky této pozice „panenské animy“, protože se zamiluje v pozemské budoucnosti do jednoho z bojovníků za svobodu, je z dobrodružného putování v čase a prostoru ihned vyloučena a zanechána Doktorem napospas zničenému světu s komentářem, aby „nyní žila jako žena“²⁸. Zvláštním nicméně pouze z hlediska romantické morálky, z hlediska funkčnosti archetypu či mýtu nikoliv (a z hlediska produkce už vůbec ne, neboť představitelka této ženské role si jednoduše přála ze seriálu odejít). Archetyp Kóré, tedy

²⁴ Ibid, str. 131-132

²⁵ AUERBACH, Loren. *Mytologie: bohové, hrdinové, mýty*. Editor Arthur Cotterell. Praha: Slovart, 2007, 320 s. ISBN 978-80-7209-778-4. Str. 61

²⁶ Ibid, str. 62

²⁷ „Vláda vyrvaná z rukou nepřítele, svoboda vybojovaná navzdory zášti nestvůry, životní energie vysvobozená z osidel nehybného tyрана – symbolem toho všeho je žena. Je dívkou ohrožovanou drakem, nevěstou unesenou žárlivému otci, pannou zachráněnou před zhýralým milencem. Je „druhou částí“ hrdiny, neboť „v každém z nich je obsažen ten druhý“: je-li on vládcem světa, ona je světem, je-li on válečníkem, ona je slávou. Dívka je obrazem jeho osudu a je na něm, aby ji vysvobodil z pout současných okolností.“ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků*. 1. vyd. Editor Arthur Cotterell. Praha: Portál, 2000, 339 s. ISBN 80-717-8354-4. Str. 300

²⁸ Viz epizoda seriálu *The Dalek Invasion of Earth* v druhé sezóně.

„personifikace ženské nevinnosti, [...] jejíž panenská bezmocnost ji vystavuje všem možným druhům nebezpečí, mezi něž zahrnujeme například pozření plazy anebo rituální zavraždění namísto obětního zvířete“²⁹, je totiž doplněn hned v následující epizodě novou mladou dívkou Vicki, kterou hrdinové zachrání z havarované kosmické lodi a rukou vraha jejího otce.

Nebudeme zde nyní hovořit o Doktorově schopnosti regenerace sebe sama, neboť k tomu v průběhu sledovaného materiálu prvního příběhového oblouku nedošlo. Tuto problematiku následně podrobněji rozebereme v druhém zmínění Doktora v oblouku novém, kde k této události dojde hned několikrát.

4.2 Analýza mytologické látky

4.2.1 The Daleks

Tento narativní celek, obsahující celkem sedm epizod, byl zvolen kvůli prvnímu výskytu nejikoničtější a v zásadě nezničitelné Doktorovy Nemesis, jíž je rasa Daleků. Fašisticky smýšlejících mutantů, uzavřených v pohyblivých exoskeletech, z jejichž struktury vyčnívá pouze manipulační trychtýř na teleskopické násadě, paprsková zbraň vzhledem připomínající kuchyňskou míchačku a kamerová čočka na polohovatelné tyči, která slouží jako širokoúhlé oko.³⁰ Charakteristickým se také stal způsob jejich promluvy – elektronicky zkreslené ječení jednotlivých slov se stoupající modulací hlasu, přičemž zdaleka nejvíce proslul hojně užívaný příkaz k něčí likvidaci „*exterminate*“, tedy zneškodnit, vyhladit, vyhubit, či zničit. Je pozoruhodné, že jak Oxfordský slovník³¹, tak Merriam-Webster³² uvádí jako první nebo druhou možnost interpretace tohoto slova jeho užití ve smyslu „vyhubit škůdce“ (termity, šváby, krtky – tedy něco, co se člověku nepodobá a je mu podřazené) nebo „vyhladit nepřítel“ – nikoliv zničit nebo porazit. V následující sérii, v příběhu *The Dalek Invasion of Earth*, je jedním z Daleků také použito slovní spojení „konečné řešení lidské otázky“, parafrázující „konečné řešení židovské otázky“, s nímž přišel Reichsführer-SS Heinrich Himmler, již bezpečně ukotvující ideologickou stylizaci těchto bytostí jako vesmírných nacistů.

²⁹ Lexicon of Jungian Terms: Kore. NYAAP: *New York Association for Analytical Psychology* [online]. [cit. 2014-12-05]. Dostupné z: <http://www.nyaap.org/jung-lexicon/k/>

³⁰ Jak je patrné z mnoha hlavně pozdějších záběrů „z vlastního pohledu“.

³¹ Exterminate: definition. *Oxford Dictionaries: Language Matters* [online]. [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/exterminate>

³² Exterminate. *Merriam-Webster: An Encyclopaedia Britannica Company* [online]. [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/exterminate>

Příběh začíná přiletem TARDIS na planetu Skaro a materializací ve zkamenělém lese, který byl proměněn nějakým neznámým žarem nebo katastrofou – všechny stromy, tráva, květiny jsou buď z kamene, nebo z popela. Dokonce i jedno zvíře, z něhož zbyl pouhý vnější kovový krunýř (přičemž není jisté, zda i ten vznikl vinou žáru nebo jej zvíře mělo původně – nicméně právě tento „ocelový pseudopásovec“ je první expozicí toho, s čím se má divák setkat vzápětí). Venku z lesa poutníci v prostoru a čase uvidí v dálce nehybné město jakési technologicky vyspělé kultury, které Doktor projeví zájem prozkoumat, ale je ostatními, kterým se mrtvý svět v nejmenším nelíbí, přehlasován k návratu do lodí. Vnučka Susan v lese vidí podivné pohybující se stíny, ale nikdo z ostatních jí nevěří až do chvíle, než je před TARDIS nalezena kovová krabička s léky (proti radiaci, jak se ukazuje později). Zpět na palubě Doktor svévolně sabotuje loď nepozorovaným odstraněním součástky z ovládacího panelu, čímž přiměje ostatní k sestupu do opuštěného města k hledání náhrady. Vychází najevo, že město je opuštěné pouze na povrchu. V tunelech pod ním žijí již zmínění Dalekové, kteří celou skupinu uvězní a nechají ji napospas postupné smrti radiací. Rovněž se ukazuje, že se o svůj svět dělí s dalším národem, vysokými a fyzicky krásnými Thalý, kteří jsou na rozdíl od nich mírumilovní pacifisté a s nimiž se Doktor a jeho skupina poté, co se jim podaří ze zajetí uprchnout, spojí. Dozvídají se, že svět byl otráven v dávné minulosti, kdy proběhla jaderná válka, kterou Dalekové rozpoutali. Oba národy kdysi sdílely stejnou antropomorfní podobu, k níž se po koloběhu mutací ovšem dokázali vrátit pouze Thalové, žijící kdesi „na vzdálené úrodné náhorní plošině“ (jejíž úrodnost se však nyní vyčerpala), zatímco Dalekové se proměnili ve zrůdy uzavřené ve strojích a neschopné přežít bez radiačního zamoření světa. V závěru příběhu dojde k nové eskalaci konfliktu, když se Doktorovi a jeho společníkům podaří rozbít pacifismus Dhalů, spolu s nimi proniknout do města Daleků a na poslední chvíli zabránit odpálení další neutronové bomby.

V prvním kroku analýzy vyjdeme z Meletinskije, který rozeznává základní stavební kameny mýtu nikoliv v motivech (ačkoliv připouští, že se podílejí na konstituci „fyziognomie“ mýtu³³), ale ve vztazích „v podobě elementárních sémantických binárních protikladů, odpovídajících v první řadě nejprostší prostorové a smyslové orientaci člověka (*nahoře/dole, levá/pravá, ..., suchý/mokrý, světlo/tma*), jež se pak ‚objektivují‘ a doplňují nejjednoduššími vztahy v kosmickém časoprostorovém kontinuu (*nebe/země, země/podsvětí, den/noc, ...*), v sociálním společenství (*mužský/ženský, vlastní/cizí, ...*), [...] až po abstraktnější

³³ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989, 467 s. Ars. ISBN 80-207-0804-9. Str. 240

číselné protiklady (*sudá/lichá, tři/čtyři* atd.) a takové úhelné antinomie jako *život/smrt, štěstí, neštěstí* ap. a rovněž hlavní mytologické opozice *sakrálního/světského*.³⁴

Můžeme rovněž sledovat určitou stálost v pozitivní nebo negativní polarizaci těchto opozic: *život – smrt, štěstí – neštěstí*. Veskrze pozitivní interpretace je obecně spojována s pojmy „*horní, pravý, mužský, starší, blízký, vlastní, světlý, suchý, viditelný, bílý nebo krásný den, jaro, nebe* (ve vztahu k *zemi*), *země* (ve vztahu k *podsvětí*), *oheň* (ve vztahu k *mokru*), *dům, východ* (ve vztahu k *západu*), *jih* (ve vztahu k *severu*) a *slunce*“³⁵, zatímco pojmy „*dolní, levý, ženský, mladší, vzdálený, cizí, tmavý, mokrý, neviditelný, černý, noc, země* (ve vztahu k *nebi*), *podsvětí, mokro* (ve vztahu k *ohni*), *les, západ, sever, měsíc* – jsou záporné, i když existují jisté odchylky v různých lokálních mytologických systémech [...] a zvláštní výjimky pro některé rity nebo „úrovně“ v rámci téhož systému [...].“³⁶

Vidíme poměrně jasnou binární kontrapozici, zakotvenou ve srovnání a vztahu Daleků a Thalů. Dalekové stojí jako čistá reprezentace zla, estetické a morální nelibosti – je to jednak jejich samotný pokřivený způsob existence v kovových schránkách, jejich odpudivost, která je taková, že se je kamera mladému publiku ani neodvážá ukázat, a místo, kde žijí; nejenže ve zdevastované pustině, kde nemůže přežít nic, krom netvorů, ale pod ní, na úrovni symbolicky *ještě nižší*, pod zemským povrchem v naprosto sterilním prostředí ocelových chodeb, tunelů a koridorů. Jejich spojení se zemí je toliko důležité, že při přerušení kontaktu s ní, jsou náhle bezmocní (ztratí přívod energie a nemohou se hýbat). Thalům pochopitelně náleží pozitivní stránka protikladu – jsou krásní, vysocí, do jednoho zásadně plaví (naprosto jasná symbolika Árijců), pocházejí z jakési úrodné náhorní planiny „kdesi daleko na severu“, která je v kontrastu k mrtvým geometrickým plochám Daleckého dominia jakož i prostředí lesa z popela ve stejné opozici jako *Élysion* vůči *Tartaru*. Nachází se v přímé opozici proti podzemí, je situována do výšin, nikoliv sice nebeských, ale tak, jak je to jen možné.

Stejnou měrou je polarizováno jejich jednání. Thalové jsou od počátku vůči Doktorovi a jeho společníkům v roli nezištné, pomocné síly (ony léky proti radiaci), zatímco chování Daleků jasně směřuje k likvidaci nejen jich, ale všeho, co projevuje nějakou odlišnost. Thalové jsou zapřisáhlými pacifisty, prosti jakékoliv vůle k násilí či boji (je nicméně řečeno,

³⁴ Ibid

³⁵ Ibid, str. 241

³⁶ Ibid

že v sobě tento potenciál mají, ale vědomě se rozhodli „přestat být válečníky a stát se farmáři“³⁷), až do chvíle eminentního vyprovokování, kdy se jeden z Doktorových společníků rozhodne demonstrativně za použití síly vzít družku jednoho z nich a nabídnout ji nepříteli. Kontrapozici Daleků vůči tomuto jednání snad netřeba rozvádět dále, než za jejich finální krok, kterým má být odpálení další jaderné zbraně.

K potvrzení myšlenky podsvětí můžeme připojit ještě samotnou nutnost požití farmak proti radiaci, bez nichž Doktor a společníci čelí jisté záhubě, pokud by byli přinuceni v zamořeném světě zůstat. Což není nic jiného, než převrácený mytický zákaz požití jídla a vody zatímco se dotyčný héros nachází v podsvětí, neboť pokud by jej nedbal, musel by tam také zůstat; neznámější verze tohoto mytologému je patrně v mýtu o únosu Persefony Hádem do podsvětí.³⁸

Další mytickou strukturou je pochopitelně explicitní střet „dobra“ a „zla“, přičemž „dobro“ sice poněkud pohádkově *vincit omnia*, ale za cenu těžkých obětí a ztrát, které utrpí během iniciačních zkoušek – zde konkretizovaných do překonání bažin, radioaktivního jezera plného stvůr a následně kanalizačních šachet a propastí vedoucích do hlubin Daleckého města. Campbellovské překročení prvního prahu³⁹ se již odehrálo, byl jím onen krajní pacifismus, který by při setrvání *statu quo* vedl ke smrti každého Thala na planetě. Následujícími zkouškami je očištěn charakter všech zúčastněných – pochybující jedinci nepřežijí, jsou svrženi do propasti nebo pozřeni obludami. „Kdokoliv [...] podnikne chtě nechtě nebezpečnou cestu do temnot a spustí se do křivolakých uliček vlastního duchovního bludiště, brzy zjistí, že se ocitl v krajině symbolických postav (a kterákoliv z nich ho může pozřít), [...] jedná se o druhou etapu cesty, kdy dochází k „očistění vnitřního já“ [...]. Je to proces rozpouštění, přesahování a proměňování infantilních představ naší osobní minulosti [...]. Nyní je potřeba pobít draky a překonat nečekané překážky – znovu, znovu a znovu.“⁴⁰

Daleci jsou přemoženi v momentě, kdy je (takřka náhodou) zničen zdroj jejich síly, neboli častá mytická „vnější duše“, činící tělo toho, kdo ji uschoval nesmrtelným – „obraz nezničitelnosti nacházíme v lidové představě o duchovním ‚dvojníkovi‘ – vnější duši, jež není

³⁷ Sezóna 1, Epizoda 7, „Útěk“

³⁸ Viz Persephone: Greek Queen of the Underworld, Goddess of Spring; mythology; pictures; Proserpina. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-08]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Khthonios/Persephone.html>

³⁹ Viz CAMPBELL, Joseph, ref. 27, str. 80-89

⁴⁰ Ibid, str. 98-104

postižena ztrátami a zraněními současného těla, ale žije v bezpečí na vzdáleném místě [...] ‚Má smrt,‘ řekl jistý obr, ‚je daleko odtud a dobře ukrytá [ve vejci] [...] kdo to vejce najde a rozbije je, mě ve stejné chvíli zabije‘.⁴¹

Po soumraku bohů přichází obrození – je konstatováno, že svět vlastně není tak neplodný, jak si všichni mysleli a že velmi brzy možná nadejde éra hojnosti.⁴² Doktor a jeho společníci, kteří byli katalyzátory změny, následně planetu opouštějí.

4.2.2 The Romans

Bylo by nemístnou chybou nezahrnout do analyzovaného vzorku některou z epizod, odehrávajících se v minulosti. Ačkoliv edukativní prvek ve své nejkonkrétnější podobě, tedy coby přímá prezentace historických nebo vědeckých faktů formou promluvy Doktora, jeho společníků či vedlejších postav, v druhé sezóně, odkud je tento příběh vyňat, v ostatních dílech již téměř vymizel, zde spolehlivě nalézáme všechny tři námi dříve stanovené identifikátory.⁴³

TARDIS se tentokrát materializovala v antice, konkrétně v dobách *Imperium Romanum*, za vlády císaře Nerona. Doktor a jeho společníci si zprvu užívají života ve venkovské *ville*, jejíž majitelé nejsou právě přítomni, aby se následně dostali různými způsoby do Říma. Někdo v rukou otrokářů, někdo uprchnutím z galejí po ztroskotání galéry, Doktor a Vicki v přestrojení za básníka a pěvce Maxima Pettuliana a jeho mladou učednici. Tato role je jim takřka vnucena, když na jedné z cest, které nevyhnutelně do Říma vedou, najdou mrtvé tělo zmíněného básníka a jsou zaskočeni centurionem (ovšem bez setniny), který se po něm vpytává, neboť jej má do Říma eskortovat ke dvoru. Vychází najevo, že centurion předchozího básníka prostřednictvím najatého vraha zlikvidoval a pokusí se o totéž i u Doktora, který však vraha dokáže přelstít a zachránit si kůži. Z postav, s nimiž jsou namísto konfrontování, mají historický základ pouze císař Nero a jeho choť Poppaea Sabina, zbytek jsou narativní fikce. U dvora je Doktor donucen okolnostmi zachovat inkognito v přestrojení za básníka, ačkoliv na lyru neumí hrát – exhibici se však dokáže vyhnout stejnou kličkou, jako v pohádce Hanse Christiana Andersena Císařovy nové šaty, proklamující, že

⁴¹ Ibid, str. 162 a viz rovněž FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Vyd. v Československém spisovateli 1. V Praze: Československý spisovatel, 2012, 815 s. ISBN 978-807-4590-887 a jeho diskuse o vnější duši, str. 667-691

⁴² Srovnání viz například mýtus o Ragnaroku, kdy svět sice zemře, ale dočká se nového obrození.

⁴³ Tabulka zahrnující jejich výskyt ve všech epizodách analyzovaných oblouků viz Přílohy č.2 a 3.

pouze ten, který je nejvybranějšího hudebního vkusu a mající nejvytříbenější sluch, může zaslechnout jeho hudbu. Císař i s dvořany předstírá, je však šířán závistí a nenávistí, neboť ve skutečnosti nic neslyšel a pomýšlí na Doktorovu likvidaci. Doktorovi společníci na tom nejsou o nic lépe. Barbara je tak dlouho stíhána záchvaty císařova chtíče, který ji pronásleduje po celém paláci, až se ji Poppea rozhodne otrávit, a Ian Chesterton, který byl po útěku z galejí znovu chycen, je se svým spoluvězněm postaven do boje na život a na smrt v aréně. Oba nicméně smrti unikají. Později vychází najevo, že skutečný Maximus Pettulian měl přijet do Říma, aby tyranského císaře sprovodil ze světa, což nyní šéf tajné organizace Tavius chce rovněž po Doktorovi. Ten přirozeně odmítá a náhodou sklem svých brýlí zapaluje Neronovy plány Nového Říma, čímž císaře inspiruje k založení požáru. Na pozadí hořící metropole čtveřice uniká směrem ven z města směrem a vrací se k TARDIS.

Dvě zde přítomné narativní linie se ostře liší svou kompozicí. Na jedné straně vidíme v podstatě komediální linku v případě Doktora a Vicki, kteří ačkoliv hledají své společníky, se s nimi v císařském paláci i průběhu děje takřka neustále těsně míjejí, několikrát naprostou náhodou uniknou pokusu o vlastní likvidaci, a v neposlední řadě inspirují Nerona k zapálení Říma. Na straně druhé je zbytek Doktorových společníků uvržen do otroctví a zbaven jakýchkoliv základních práv, kterých se přesto několikrát neúspěšně dovolávají a v souladu s myšlením moderního člověka si nárokují základní záruky, které jim samozřejmě nejsou poskytnuty – například Barbara, která je otrokáři nepokrytě a výlučně ceněna pro své fyzické kvality coby pohledná žena, se bez ustání romanticky dovolává zacházení prostého jakéhokoliv intimního kontaktu, což je logicky zcela ignorováno a eskaluje ve chvíli, kdy je prodána císaři jako osobní otrokyně, tudíž zjevná konkubína. Vezmeme-li navíc v úvahu pozici, v níž se nacházeli římstí otroci vůči svým pánům, nebylo by případné znásilnění nijak napadnutelné z hlediska tehdejšího římského práva. V jeho základní stanově, Zákonu Dvanácti desek, je ukotveno pouze napadení svobodného člověka⁴⁴, jehož práva se ovšem otroci netěšili. Jediný způsob, jak se domáhat satisfakce by nastal v případě, že toto znásilnění by provedl někdo jiný, než majitel otroka, a tudíž by podle *Lex Aquilia* měl vlastník právo na odškodnění za poškození svého majetku.⁴⁵

⁴⁴ The Laws Of The Twelve Tables. *Constitution Society* [online]. [cit. 2014-12-12]. Dostupné z: http://www.constitution.org/sps/sps01_1.htm

⁴⁵ MCGINN, Thomas A.J. *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*. [1st pbk. ed.]. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 978-019-5161-328. Str. 314

Z ideologického hlediska je nám tedy předestřena poměrně pregnantní ilustrace ostrého kontrastu myšlení člověka římského a současného. Nabízející se konotace s dekadencí Neronova dvora nikterak akcentovány nejsou a společnost jeho dvořanů sice občas hoduje a pije, ale činí tak bez jakýchkoliv známek nezřízenosti.

Hodnotíme-li mytologickou stránku tohoto narativního celku, máme rovněž dvě dominantní roviny, ovšem jiného rázu. Začneme výše zmíněnou dichotomií komedie a okleštěného⁴⁶ naturalismu, potažmo tedy tragedie. V oblasti mýtu jsou tyto dva fenomény kontrapozicemi, tedy v obecné rovině vyjádřením jednoho „mytologického motivu a prožitku, v němž jsou obě obsaženy a který ohraničují: klesání a stoupání (*kathodos* a *anodos*), jež společně tvoří úplnost zjevení, jímž je život, a jež jedinec musí znát a milovat, má-li být očištěn (*katharsis* = *purgatorio*) od hříšné nákazy (neposlušnost vůči boží vůli) a smrti (ztotožnění se smrtelnou formou). [...] Účelem samotné mytologie a pohádek je odhalovat konkrétní nebezpečí a metody temné vnitřní cesty od tragédie ke komedii. Proto jsou jejich příhody tak fantastické a „neskutečné“: představují psychologické, nikoli fyzické triumfy. Dokonce i když se legenda týká skutečných historických postav, nezachycuje vítězné skutky realisticky, ale snově. [...] Tragédie je [tedy] rozbíjení forem a naší oddanosti k nim; divoká a bezohledná komedie je nevyčerpatelnou radostí z neporazitelného života.“⁴⁷

Za druhou rovinu můžeme považovat neustálé „nošení cizí kůže“, neboť Doktor a Vicki téměř po celou dobu příběhu vystupují v roli někoho jiného, v převlečení. Nejklasičtější podobenství nalzáme patrně u Ovidia v sedmé knize Proměn, v příběhu Filemóna a Baukis, kteří jako jediní nabídli pohostinství, když jejich město navštívila božská dvojice Herma a Dia v převlečení za pocestné.⁴⁸ Obdobná verze tohoto mýtu se vyskytuje rovněž ve Starozákonním příběhu Lotovi a jeho ženě, které navštíví dvojice andělů a jako jediné je varuje před nadcházející zkázu měst Sodomy a Gomory. Oba dva mýty rovněž končí stejně; destrukcí města, které tyto deity navštívily. V řecké verzi se jedná o potopu, která smete lidská obydlí, zatímco v biblické je zničeno ohněm a sírou.⁴⁹ V obou verzích mýtu se rovněž vyskytuje útek těch, kteří přišli do kontaktu s Bohy, a sledování katastrofy z bezpečné

⁴⁶ Ian je nucen bojovat na život a na smrt, ale dokáže uniknout a ke znásilnění Barbary ve skutečnosti nedojde, je pouze demonstrována jeho možnost.

⁴⁷ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků*. Str. 40

⁴⁸ Viz NASO, Publius Ovidius. *Metamorphoses: Book 8*. In: *Perseus Digital Library* [online]. CRANE, Gregory R. (šéf-ed.) Tufts University [cit. 2014-12-12]. Dostupné z:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Ov.+Met.+8.612&redirect=true>

⁴⁹ Viz Genesis 19:24 (*Bible Svátá aneb všecka Svátá Písma Starého i Nového Zákona*. Brno: Vytiskla Centa, 2004. ISBN 978-807-3091-385.)

vzdálenosti, což zcela koresponduje s odchodem Doktora a jeho společníků z Říma, který za jejich zády hoří. Doktor a ostatní zde tedy fungují v duální rovině, jednak jako přestrojená božstva, hledající pohostinství (zde na dvoře císaře Nerona), a následně jako varování hostitelé, kteří jako jediní čestní obdrží privilej záchrany vlastního života a města včas opouštějí.

4.2.3 The War Machines

Je jedním z mála dochovaných příběhů ze třetí sezóny, z nichž valná většina byla ztracena kvůli likvidaci archiválií BBC v sedmdesátých letech.⁵⁰ To málo, co se zachovalo, pochází ze soukromých sbírek zahraničních vysílacích společností a jednotlivců. Je rovněž odpovědí na upadající zájem fanoušků o čistě historické epizody, které byly z programu seriálu na dlouhá léta vyřazeny až do devatenácté série v roce 1982 a příběhu *Black Orchid*.

Děj Válečných strojů se točí okolo inteligentního superpočítače jménem WOTAN (*Will Operating Thought Analogue*), který je v Londýně roku 1966 uveden do provozu skupinou vědců v nedávno dokončené *Post Office Tower* (nyní známé jako British Telecom Tower). Doktor je jakýmsi šestým smyslem doveden až k interakci s tímto strojem a zúčastní se přednášky ohledně jeho účelu a funkce. Superpočítač má být propojen s dalšími na Mysu Canaveral a v Bílém domě ve Washingtonu, DC. za vytvoření celosvětové inteligentní sítě. Počítač, který je zdánlivě neomylný a vševědoucí (dokáže například správně rozluštit i akronym TARDIS, ačkoliv je to informace, kterou nemá jak zjistit), vyhodnotí lidskou rasu jako neschopnou dalšího samostatného vývoje bez cizího dozoru a rozhodne se převzít kontrolu. Za pomoci zvláště modulovaného zvuku s hypnotickými účinky je schopen ovládnout tým vědců, kteří ho obsluhují a zahájit montáž soběstačných bitevních jednotek, které by jemu a jeho lidským otrokům umožnily obsadit Londýn coby první ze světových metropolí, po níž by další měly bezprostředně následovat. Neustále přitom zdůrazňuje, že je nezbytné, aby k němu byl přiveden Doktor, protože jeho mysl potřebuje k úspěchu svého plánu. Souhrou několika okolností je jeho hypnotickému vlivu vystavena Dodo Chapletová, jejímž následným úkolem je Doktora polapit a dostat ho pod kontrolu inteligentního stroje. V tom dívka zdánlivě uspěje, když se jí podaří ho přimět k telefonickému kontaktu s jedním z členů výzkumného týmu, který ho záludně přepojí WOTANovi. Doktor však odolá a je

⁵⁰ Viz PIXLEY, Andrew. No Further Interest. *Nothing at the End of the Line: The Magazine of Doctor Who Research and Restoration*. 2005, č. 2, str. 38-43

schopen zlomit i kontrolu počítače nad Dodo. Když jsou následně objeveny ony válečné stroje, proti nimž konvenční zbraně nefungují, podaří se Doktorovi jeden z nich zneškodnit pomocí elektromagnetického pole a přeprogramovat ho, aby napadl WOTANa. Superpočítač je zničen jedním ze svých vlastních prostředků za cenu smrti několika vojáků a jednoho člena z ovládnutého vědeckého týmu. Doktor se následně loučí a marně čeká před TARDIS na zotavující se Dodo, jen aby namísto ní potkal Bena a Polly, dvojici Dodiných přátel, kteří mu vyřizují, že se dívka rozhodla zůstat v Londýně, a sami zaujmají její místo, když Doktora následují dovnitř stroje času odemykajíce si dveře dívčíným klíčem.

Wotan, pomineme-li výše uvedený akronym, je rovněž starohornoněmeckým pojmenováním nordického boha Odina, jihoněmecky Wodana a staroanglicky Wōdena.⁵¹ Byl to „nejvyšší bůh germánské mytologie, syn Bóra a vnuk Búriho. [...] Byl považován za inspiraci ostřílených bojovníků. Jen on měl moc přivést muže v bitvě do vražedného šílenství.“⁵² U Junga je bůh Wotan archetypem, reprezentujícím „totalitu na velmi primitivní úrovni, psychologický stav, v němž je lidská vůle téměř identická s vůlí boha a zcela mu vydána napospas.“⁵³ Jak můžeme vidět, pojmenování a chování superpočítače velmi má jasně mytologický charakter – soustavou zvuků vyvolává v lidech poslušnost a jistou formu „válečného běsu“, neboť jsou pod jeho kontrolou okamžitě připraveni přijmout realitu jím plánované nadcházející války. Z hlediska přítomných kontrapozic je oproti svým protivníkům Doktorovi a jeho společníkům navíc *nahoře*, ve zmíněné věži, která se tyčí nad Londýnem, a nikoliv na zemi, tedy namísto blíže nebeské báni, což potvrzuje jeho částečně božský charakter.

Samotný fenomén kontroly, ovládnutí či ovlivňování něčího myšlení, zde prostřednictvím akustické hypnózy, má velmi blízko k uřknutí, posednutí zlým duchem či prokletí zlým božstvem, a je hojně rozšířen ve většině náboženství a mýtů celého světa. V křesťanské tradici se démonické posednutí vyskytuje nejhojněji v Novém zákoně v Matoušovi⁵⁴ a ve Skutcích apoštolů.⁵⁵ O samotných činech zlými duchy ovládaných osob však Bible nehovoří, je zmiňováno pouze jejich vymýtání, ačkoliv přesnější termín by zřejmě

⁵¹ Odin. *Online Etymology Dictionary* [online]. [cit. 2014-12-14]. Dostupné z: <http://generator.citace.com/dok/aYx46scfNdzzR2bS>

⁵² COTTERELL, Arthur. *Encyklopedie mytologie: antická, keltská, severská*. 2. vyd. Čestlice: Rebo, 2000, 254 s. ISBN 80-723-4139-1. Str. 211

⁵³ JUNG, Carl Gustav. Essay on Wotan. *Philosopher* [online]. SJÖSTEDT-H, Peter. (ed.) [cit. 2014-12-14]. Dostupné z: <http://www.philosopher.eu/others-writings/essay-on-wotan-w-nietzsche-c-g-jung/>

⁵⁴ Viz Matouš 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15 a 17.

⁵⁵ Viz Skutky 5, 8, 10, 16 a 19.

byl „vyhánění“, neboť skutky Ježíše Krista či jeho apoštolů nemají s moderní představou exorcismu nic společného.

Přítomnost zlých duchů v mýtech povětšinou není přímo spojována s ovládnutím vůle dané osoby, ale spíše s nemocemi, nehodami, či špatnými událostmi obecně, s čímž je samozřejmě spojena řada vymítacích rituálů. V Indonésii na Celebesu například „když vesnici postihne řada pohrom nebo krutá epidemie, obyvatelé Minnahassy obviňují démony, že vesnici zamořili. [...] Když na ostrově Rook mezi Novou Guineou a Novou Británií dojde k nějakému neštěstí, všichni lidé se seběhnou, křičí, proklínají, naříkají a bijí holemi do vzduchu, aby zahnali d'ábla, který v jejich očích nehodu způsobil. [...] Domorodci z Nové Británie připisují nemoci, sucha, neúrody, prostě všechny nezdary působení zlých duchů.“⁵⁶

Primitivní víry a mýty rovněž pojednávají o možnosti nepřítomnosti, či úniku duše, k čemuž většinou slouží přirozené tělesné otvory, zvláště nos či ústa.⁵⁷ Uši, které jsou fundamentální v našem konkrétním případě, jsou jako přenosový orgán při odchodu duše z tělesné schránky méně časté, nicméně se s nimi setkáme například u australských Walkeburů, kteří než „opustí mrtvé tělo, vkládají do jeho uší horké uhlíky, aby zadrželi ducha v těle a získali takový náskok, aby je nemohl dohonit.“⁵⁸

Nejznámějším příkladem kontroly něčí vůle vinou prokletí je patrně Héraklova zuřivost z řecké mytologie, která je vyvolaná bohyní Hérrou. U Euripida hrdina zachvácený šílenstvím zastřelil z luku své děti a manželku Megaru, protože je považoval za syny Eurystheovy, a ne za své vlastní (Apollodoros nicméně uvádí, že Megara jeho vraždění unikla a později se provdala za Iolaa).⁵⁹

⁵⁶ FRAZER, James George, ref. 41, str. 606-607

⁵⁷ Ibid, str. 205

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Viz Megara. *Perseus Digital Library* [online]. CRANE, Gregory R. (šéf-ed.) Tufts University [cit. 2014-12-14]. Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/Herakles/megara.html>

5. Analýza nového seriálového oblouku (2004-2013)

Tato magisterská práce záměrně pomíjí poslední 8. sezónu seriálu, která byla vysílána v průběhu roku 2014 a zahrnuje prozatím poslední inkarnaci Doktora, ztvárněnou Peterem Capaldim, neboť v době psaní a schvalování tezí nebyly dosud známy přesné parametry nové sezóny, včetně plánovaného rozsahu a data premiéry, což by analýzu činilo problematickou.

5.1 Doktor a jeho společníci

Charakter hlavního protagonisty, se kterým se setkáváme v mladším seriálovém oblouku, doznal během let značných změn. Z původní role často pasivního pozorovatele, který sice fungoval jako katalyzátor dějových zvratů svým přísně logickým uvažováním a aplikací znalostí, se Doktor vyvinul ve velmi aktivní postavu, která je nikoliv pouze dějotvorným, ale zcela základním prvkem, *agens* každé jednotlivé epizody. Bylo to dáno hlavně zavedením schopnosti regenerace, umožňující seriálu a postavě pokračovat i přes překážku vysokého věku původního protagonisty Williama Hartnella, který ke konci své role již trpěl aterosklerózou a měl problémy se zapamatováním textu.⁶⁰ V poslední epizodě příběhu *The Tenth Planet* se Doktor uloží ke spánku a projde procesem regenerace, který mu umožňuje obelstít smrt – následkem tohoto procesu je kompletní proměna všech buněk v těle, což vede ke změně fyzické konstituce a především Doktorovy tváře. Za celou dobu seriálu k tomu došlo celkem čtrnáctkrát,⁶¹ ačkoliv celkový počet Doktorů je třináct. Je to proto, že Desátý Doktor David Tennant jednou zregeneroval, aniž by změnil vlastní tvář.⁶²

Proměna charakter nezavila původní archetypální roviny, stále je „tím, kdo přináší osvětlení“, učitelem, mistrem a psychopompem, vázajícím na sebe duše při sestupu do chtonických hlubin podsvětí. Přidala mu však několik důležitých aspektů, především se stal skutečným hrdinou, jehož hlavním činem a posláním je „přemožení obludy z temnot: [...] vytožené a očekávané vítězství vědomí nad nevědomí“⁶³, a stejně tak „zvládá ta největší nebezpečí, a přece je nakonec jeho zkázou něco zcela ‚nepatrného‘: Baldura zahubí jmelí, Mauího smích malého ptáčka, Siegfrieda jeho zranitelné místo, Hérakla dárek jeho ženy

⁶⁰ HAINING, Peter. *Doctor Who, a celebration: two decades through time and space*. London: W.H. Allen, 1983, 256 s., [8] p. of plates. ISBN 04-910-3351-6. Str. 39

⁶¹ Viz Příloha č. 1.

⁶² Viz epizody *The Stolen Earth* a *The Journey's End*

⁶³ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 246

[...].⁶⁴ V Doktorově případě jako tato „nepatrnost“ figuruje jeho svědomí, jeho neschopnost odřeknout pomoc i za cenu případné smrti té které inkarnace. Devátý a Desátý Doktor prošli smrtí přesně kvůli tomu.

Schopnost regenerace sama o sobě, je dalším jasně božským atributem. Z pěti způsobů pokračování existence, rozlišovaných C. G. Jungem (kam patří metempsychóza, reinkarnace, vzkříšení, znovuzrození a účast na transformačním procesu)⁶⁵ se tato schopnost svým průběhem nejvíce podobá znovuzrození (*rebirth*). Neboť skutečně jde o „znovuzrození v rozpětí individuálního života. [...] Ono slovo je zvláště zbarvené, svou esencí přitahuje myšlenku obnovy nebo dokonce zlepšení magickými prostředky. Znovuzrození může být obrodou beze změny bytí, jelikož osobnost, která je obnovena, není změněna ve své nejhlubší podstatě, pouze její funkce nebo části jsou vystaveny uzdravení, posílení nebo zlepšení. [...] Jiným aspektem této čtvrté formy je absolutní proměna neboli úplné znovuzrození jednotlivce. Zde obnova implikuje změnu základní podstaty a může být nazývána transmutací. Jako příklady můžeme uvést přeměnu smrtelníka v nesmrtelného, z tělesné do spirituální podoby a člověka měnícího se v boha. Dobře známými prototypy této transformace jsou transfigurace a nanebevstoupení Krista a posmrtné nanebevzetí Matky Boží i s jejím tělem.“⁶⁶

Kromě archetypické a psychologické funkce znovuzrození můžeme identifikovat i její mytologická podobenství, převážně v mýtech o cyklicky umírajících a znovu se rodících bozích, symbolech koloběhu věčného přírodního obrození. Sem by patřil kupříkladu mýtus o Osiridovi, kde figuruje bůh umírající a vzkříšený, reprezentující „prožitek stálosti a kontinuity života, který přetrvává všechny změny formy.“⁶⁷ Ty lze ovšem na Doktora aplikovat pouze do určité míry, neboť jeho regenerace nenásledují v přesně stanovených časových cyklech.

Dalším z nových atributů je přidání aspektu ničitele světa, který se v původním oblouku nevyskytoval a nabízí poměrně zásadní posun celého charakteru postavy. Nový Doktor totiž údajně vědomě zničil (ačkoliv ne totálně, jak vyšlo najevo ve speciální epizodě k příležitosti padesátiletého výročí existence seriálu, *The Day of the Doctor*) svůj domovský svět i s jeho obyvateli, aby ukončil válku s Daleky, kterou později označoval za poslední

⁶⁴ Ibid

⁶⁵ Viz Carl Jung: on rebirth, resurrection, metempsychosis... *Path of Soul* [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://pathofsoul.org/2013/06/07/carl-jung-on-rebirth-resurrection-metempsychosis/>

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ JUNG, Carl Gustav. *The Archetypes and The Collective Unconscious*. Collected Works of C.G. Jung, Vol. 9, Part 1, transl. by Hull, R.F.C., Princeton University Press 1981, 470 str. ISBN 0691018332. Str. 117

velkou Časovou válku, a zabránil tím destrukci universa.⁶⁸ V podstatě tímto činem absorboval dualitu hinduistické božské dvojice bohyně smrti a destrukce Kálí a boha stvořitele Šivy – obě tato božstva jistým způsobem symbolizují čas; Kálí jako čas přicházející a Šiva nekonečný, „neúprosný tok času, ale zároveň i tvořivou moc vesmíru, která uprostřed zkázy vytváří nový život.“⁶⁹ Svým činem, kterým uzamkl vlastní lid v nekonečně se opakujícím paradoxu, z něhož není úniku, a de facto ho tak odsoudil k nekonečnému cyklu smrtí, dal zároveň zbytku vesmíru šanci žít. Tato pozice je potvrzena hned několikrát, neboť současný Doktor na rozdíl od původního často používá svou pověst „ničitele světů“⁷⁰ a není-li jeho výhrůžkám nasloucháno, změní se v něj.⁷¹

Co se společníků týče, předchozí koncept panny a starce byl opuštěn, stejně jako byl zredukován počet společníků na jednoho stálého (týká se prvních čtyř sezón, s příchodem postavy Amy Pondové a jejího snoubence Roryho byl rozšířen na dva), s dalšími, kteří se střídali či objevovali jen občas. Čestnou výjimku tvoří poslední regulérní epizoda čtvrté sezóny, *Journey's End*, kde se všichni příležitostní společníci sejdou a na okamžik poskytnou TARDIS kompletní posádku osmi lidí i s Doktorem.

Kooperační dualita mužského a ženského principu *animus* a *anima* nicméně zůstala zachována, neboť oním jedním stálým společníkem Doktora je vždy ženský charakter.

⁶⁸ Viz např. dvoj-epizoda *End of Time*

⁶⁹ JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů*. Str. 429

⁷⁰ V epizodě *Journey's End* je tak i nazván postavou Davrose, stvořitele Daleků

⁷¹ Hlavně v sezónách 1-4, zahrnujících Doktorovy inkarnace ztvárněné Christopherem Ecclestonem a Davidem Tennantem. Například v epizodě *The Runaway Bride*, kde spáchá genocidu mimozemské rasy Racnoss.

5.2 Analýza mytologické látky

5.2.1 The Father's Day

Osmá epizoda první sezóny je velmi klasickým zástupcem příběhů nového seriálového oblouku, odehrávajících se buď v přítomnosti (nicméně obohacené o sci-fi prvky) nebo nedávné minulosti v horizontu sta až sto padesáti let, nejpravděpodobněji kvůli ušetření produkčních nákladů a nákladů na CGI. Cesty do budoucnosti a exotických lokací samozřejmě ze syžetu zcela nezmizely, ale byly v počátcích (první dvě sezóny) značně upozaděny.

Děj začíná vyprávěním Jackie malé Rose o jejím otci, kterého zabil neopatrný řidič v roce 87, když byla ještě batoletem, během jeho cesty na kamarádovu svatbu. Tehdy zemřel v osamění, dřív než přijela sanitka. Dospělá Rose, která Doktora doprovází, projeví zájem být útěchou umírajícímu otci, čemuž Doktor vyhoví. Rose se však tváří v tvář realitě otcovy smrti nedokáže k dotyčnému přiblížit. Poprosí tedy Doktora o další pokus. Ten jí neochotně vyhoví a ve chvíli, kdy má k nehodě dojít, se dívka namísto původního plánu rozeběhne a otce zachrání. Doktor se pochopitelně rozzuří a je hotov jí nechat v roce 87, jenomže TARDIS se ukáže jako pouhá prázdná schránka. Rovněž auto, které mělo Rosina otce zabít, se jaksi zacyklilo v čase a periodicky se objevuje a zase mizí v úseku silnice, kde k nehodě původně došlo. Vytvořený paradox následně přiláká podivné létající netvory, Smrtonoše (*Reapers*), kteří začnou požírat obyvatele Cardiffu, aby sterilizovali ránu v kontinuitě času. Doktor a zbytek svatebčanů se uchýlí do kostela, coby nejstarší stavby v okolí. Rose si uvědomuje, že její otec je ve skutečnosti velice vzdálený představě, kterou v ní o něm vypěstovala její matka, a údajně harmonický vztah jejich rodičů nejinak. Zatímco se Doktor snaží dostat TARDIS, která byla z paradoxu vysáta, zpět pomocí jejího klíče, dojde k prohloubení paradoxu, protože Rose se dotkne sama sebe jako batolete. Jeden z netvorů se objeví uvnitř kostela, pozře Doktora, srazí se s obrazem formujícího se stroje času a spolu s ním zmizí. Venku stále v časové smyčce jezdí auto. Rosin otec nakonec převezme zodpovědnost, vyběhne z kostela a vrhne se pod něj, čímž paradox scelí. Nakonec umírá Rose v náručí, jak bylo zamýšleno původně. Časová linie se vytřídí a vrátíme se zpět k matce vyprávějící příběh malé holčičce. Příběh je však tentokrát jiný.

Základní mytologickou rovinou této epizody je narušení řádu věcí svévolným zásahem do jejich přirozeného plynutí, tedy porušení jistého tabu, po němž následuje bezprostřední

trest. Toto schéma je typické pro mýty celého světa a je většinou spojeno se symbolikou incestu, neboť se běžně jedná o tabu sexuální. I zde můžeme v přenesené rovině spatřit symboliku obdobnou, neboť paradox zapříčiněný Rosiným jednáním se týká osoby jejího otce, který ačkoliv měl zemřít, byl násilným činem udržen při životě.

Alegorie příbuzenského znásilnění coby narušení přirozené kontinuity generační (a zde rovněž kauzální) linie je nasnadě. Je dokonce explicitně naznačena, když se Rosin otec, který si není vědom toho, že před sebou ve skutečnosti má svou dospělou dceru z budoucnosti, pokusí s Rose flirtovat, což dívka rezolutně odmítne. Incest, zde toliko zamlčen, je, vycházíme-li z Meletinskije „porušení exogamie [a] vede v mýtech nevyhnutelně [...] k rozloučení přírodních objektů, normálně spjatých“⁷², což naší situaci poměrně přesně odpovídá. Porušení tohoto tabu často v mýtech „koreluje s porušení rituálního ticha, se zatměním slunce nebo měsíce, vede k různým jiným ztrátám míry a ke katastrofám.“⁷³ Ztrátou míry můžeme rozumět Rose chovající v náručí v dalším paradoxu sebe sama jako dítě. Objevení Smrtonošů, zmizení TARDIS a Doktorovu smrt coby katastrofické scénáře bezprostředně následující.

Kromě okamžitého trestu v podobě smrti a následné nutnosti obětování původně zachráněné osoby, je příběh rovněž alegorií představy o „zlatém věku“, který Eliade s oblibou nazývá *illud tempus*⁷⁴, zde v psychologickém konstruktu, který má Rose o svém otci a následně jej ztratí vinou svého činu. Zlatý věk najdeme v mytologii indické, íránské, babylonské, židovské, skandinávské i jiných. Meletinskij konstatuje, že tento věk někdy „následuje bezprostředně za chaosem, pak však vinou porušení tabu, jako trest za hříchy nebo z nějakých jiných důvodů dochází k úpadku, doprovázeném případně recidivami chaosu, například v podobě živelných pohrom, krajního úpadku mravů, zkázonosných válek, apod.“⁷⁵

Samotní Smrtonoši jsou sice vizuálně podobní drakům, v hlubším smyslu jsou však především pozitivními symboly, larvami přicházejícími „vyčistit ránu v čase“, jak je charakterizuje Doktor. Jsou manifestací nejdůležitější funkce mýtu a obřadu – podpory kosmu

⁷² MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič, ref. 33, str. 209

⁷³ Ibid

⁷⁴ Viz ELIADE, Mircea, ref. 1, především kapitola „Mýty moderního světa“ a dále.

⁷⁵ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič, ref. 33, str. 232

proti chaosu.⁷⁶ A nejsou fyzicky poraženi, jak by drakům zajisté přináleželo, nýbrž se rozplývají do ztracena, jakmile je paradox, tedy tabu, napraven.

5.2.2 Parting of Ways

Druhá část dvoj-epizody (jejíž druhou půlí je předcházející epizoda *Bad Wolf*) je finálním příběhem Devátého Doktora Christophera Ecclestonea, který v jejím závěru zregeneruje a mění vizáž v Davida Tennanta. Byla vybrána, neboť se jedná o vyústění první sezóny, které nastavuje určitý dále rozvíjený narativní úzus, završený na konci funkčního období Russella T. Daviese na pozici vedoucího scénáristy ve vánočním a novoročním speciálu *The End of Time*.

Zápletka se odehrává v budoucnosti, na vysílací stanici na orbitu kolem Země, kde jsou Doktor a jeho společníci (zde Rose Tylerová a Jack Harkness) konfrontováni s novou genézí Daleků, kterou vypěstoval Dalecký císař – obrovský nepohyblivý příslušník své rasy, kterému se podařilo uniknout z Časové války dříve, než Doktor celý konflikt zapečetil – z lidské DNA. Díky věkům odloučení nicméně zešílel a nyní sám sebe považuje za boha. Doktor a jeho společníci unikají z Dalecké lodi v TARDIS zpět na stanici, kde se připravují k obléhání. Jack koordinuje obranu a barikády na jednotlivých úrovních, zatímco Doktor se stáhne do podlaží nejvyššího, kde se chystá spustit „delta vlnu“, která by zabila všechny myslící bytosti v dosahu. Včetně těch na Zemi. Jakmile to Doktor zjistí, trikem odešle Rose i s TARDIS zpět do přítomnosti, aby alespoň ona žila dál. Následně Doktor prohlásí, že je ochoten Zemi i sebe obětovat, neboť lidstvo má další kolonie, zatímco Dalekové zemřou všichni. Dojde k vylodění, Dalekové postupují patro za patrem, likvidující veškerý odpor. Jack Harkness zemře jako poslední. Mezitím v přítomnosti se Rose podaří za pomoci nákladního auta otevřít jeden z krytů uvnitř stroje času a nahlédnout do srdce TARDIS, které obsahuje časový vír. Dívka se skrze něj telepaticky se spojí s lodí a odletí zpět do budoucnosti, kde Doktor jako poslední přeživší na stanici čelí obklíčení a nevyhnutelné exterminaci. Je vyzván Daleckým císařem k akci, aby se stal vrahem celého lidstva, ale nakonec toho není schopen. Rose, skrze něj nyní proudí časový vír, vyjde z TARDIS a jako ztělesněná bohyně Daleky prostě vymaže z existence. Než ji přemíra energie začne zabíjet, vrátí ještě život Jacku Harknessovi. Doktor z ní odstraní vír tím, že jej vstřebá do sebe a vrátí

⁷⁶ Ibid, str. 250

jej do srdce TARDIS. Nastaví loď k cestě do přítomnosti, rozloučí se s Rose a následkem svého činu v této podobě umírá. Proběhne regenerace a cyklus začíná nanovo.

Myšlenkově a symbolicky se zde vracíme zpět k původnímu konfliktu Časové války, z níž jsou jak Doktor, tak Dalecký císař jediní přeživší – jediní zástupci dvou nepřátelských božských ras, kteří přežili Ragnarök a zde ho symbolicky opakují. Souboj hrdinů či dobrých bohů s inkarnovaným zlem, s netvory je rozšířeným eschatologickým tématem: „V archaických společnostech se sice vyskytuje jen sporadicky, ale klasické příklady nabízejí tradice středoamerické, indická (obě ve spojení s cyklismem), íránská, skandinávská a židovsko-křesťanská. Kvalitativní osobitost židovsko-křesťanského eschatologismu spočívá zejména v upevnění přímočarého jednosměrného času, v historickém finalismu.“⁷⁷ Finalita však není tento případ, neboť ke konfliktu dochází periodicky, cyklicky v průběhu mnoha dílů a sezón, kde se objevuje stále stejná symbolika: „bohové nebo hrdinové znovu a znovu porážejí síly chaosu, aby se uchoval kosmos a kosmický řád.“⁷⁸

Dalším fundamentem této epizody je finále v podobě souboje nestvůrného falešného boha a jeho armád a smrtelné dívky, která na okamžik přijme božskou podstatu. Roseina apoteóza je zde důležitá, neboť poukazuje ke skutečnému božství, kterého je Rose díky své „víře a věrnosti“ schopna nabýt, popírající modlu v podobě Daleckého císaře. Není přijata mezi Bohy, jen na okamžik disponuje jejich silou, prochází prorockým či šamanským osvícením „mystickou smrtí a vzkříšením“⁷⁹, dojde ke změně jejího smyslového vnímání, tvrdí, že vidí „všechn čas – vše co bylo, je a bude“, což je parafráze šamanského vidění na „třicet verst“⁸⁰. V případě Rose je proces osvícení doveden ad absurdum, ona je zde oním *agens* vyústění ve stylu *deus ex machina*, protože ona se na krátkou chvíli deitou skutečně stane.

Činy, které Rose vykoná, zatímco skrze ni proudí časový vír, mají mytologický, potažmo božský charakter – na její slovo se falešný Bůh rozpadá a hroutí, přestává existovat, je doslova vymazán z existence, i se všemi svými následovníky, obrácen v prach. Což není nic jiného, než starozákonní zlaté tele, s nímž naloží zhruba stejně Mojžíš, když sestoupí z hory Sinaj, nesouce zákony pravého Boha: „Pak vzal to tele, které si udělali, roztavil je v

⁷⁷ Ibid, str. 234

⁷⁸ Ibid, str. 220

⁷⁹ ELIADE, Mircea, ref. 1, str. 71

⁸⁰ Ibid

ohni, rozdrtil na prach.⁸¹ Druhým zázrakem je navrácení života postavě Jacka Harknesse (které má dalekosáhlé následky, protože je mu nejen vrácen život – je mu vrácen navždy; je stvořen nesmrtelný), symbolické uzdravení, které bylo rovněž dílem proroků a mesiášů.⁸² Navrácení do života, které dotvrzuje odvrácení apokalypsy a její nahrazení apokatastázou. Tu dovršuje Doktor, který pro změnu „uzdraví“ dívku samotnou tím, že její božskou sílu pojme do sebe, což je on jako skutečný bůh jediný schopen přežít.

5.2.3 The Girl in the Fireplace

Zástupce nemnoha dílů z nových sérií se skutečně historickými prvky, spadajícími mezi námi dříve vytyčené identifikátory edukativního záměru, který se jinak v nových sezónách téměř vytratil. Je rovněž jedinou epizodou, kterou v druhé sezóně napsal scénárista Steven Moffat. Znamky jeho charakteristického rukopisu lze rozeznat již zde – například mechanické automaty namísto androidů sloužící na palubě hvězdné lodi.

Příběh začíná přiletem Doktora, Rose a Mickeyho na palubu kosmického plavidla v jednapadesátém století. Po celé palubě jsou roztroušena časová okna do Paříže století osmnáctého, do různých fází života Jeanne-Antoinette „Reinette“ Poison neboli Madame de Pompadour. Doktor projde jedním z nich, otočnými dveřmi v krbu, a v pokoji malé holčičky najde automata. Dozvídá se, že jeho cílem je sice dívka, ale ne nyní, protože je nekompletní. Spolu s automatem použije krbový východ a zpátky na kosmické lodi jej zlikviduje. Když se však obratem vrátí, zjistí, že malá holčička dospěla v ženu, která je k němu fyzicky přitahována. Doktorovi společníci mezitím prozkoumávají loď, najdou lidské oko zapojené v kameře namísto čočky a srdce, propojené hadičkami a dráty se zbytkem lodi. Při další návštěvě Doktor potká jiného automata, kteří, jak se zdá, odpovídají na příkazy Reinette, a zjistí, že posádka kosmické lodi byla použita jako náhradní díly. Přičemž Reinette má z nějakého důvodu být dílem poslední. Rose a Mickey jsou mezitím na lodi zajati a automaty se rozhodnou vzít si poslední část z Rose, protože se zdá kompatibilní. Doktor se vrací, přemáhá automaty a následně na báli ve Versailles zachraňuje i Madam de Pompadour před jejich posledním útokem. Svým vpádem na scénu však ničí zamčené časové okno, čímž rozbíjí i všechna ostatní spojení s budoucností. Zdá se uvězněn. Vychází však

⁸¹ Druhá kniha Mojžíšova 32:16

⁸² Pro ilustraci postačí veškerá uzdravení rukou Ježíše Krista: „přinášeli k němu všechny nemocné[...], a on je uzdravoval“ – Matouš 4:24; dále uzdravení slepce – Marek 8:22-26; ženy trpící krvotokem – Marek 5:24-25; apod.

najevo, že Reinette si dala do Versailles cihlu po cihle přepravit starý krb ze svého původního domova, jehož časová brána byla v okamžiku Doktorova násilného průniku neaktivní a nebyla zničena. Doktor slíbí Reinette, že ji vezme na výlet ke hvězdám a mizí na loď, aby zjistil situaci Rose a Mickeyho. Když se vzápětí vrací, shledává, že přišel pozdě. Madame de Pompadour zemřela ve věku dvaadvaceti let. Doktor se vrací zpět na TARDIS a spolu se společníky diskutuje, proč opravářské automatony chtěly celou dobu právě ji. V posledním záběru na kosmickou loď zvenčí konečně vidíme i její jméno – Madame de Pompadour.

Stejně jako představa umělých služebníků, i spojení živého a syntetického se v mytologii objevuje rovněž. V řecké mytologii nalézáme příběh mladého Pelopse, kterého jeho otec král Tantalos nasekal na kousky a nabídl jako vařenou krmí bohům. Bohyně Démeter, zarmoucená v té době ztrátou své dcery, pozřela z chlapce celé rameno, než ji ostatní bozi zastavili. Pelops byl následně, jak nás informuje básník Pindaros, vzkříšen a snědené rameno nahrazeno slonovinovým, které pro něj zhotovil božský kovář Héfaistos.⁸³ Koncept je zde převrácený, nicméně funkční.

O několik tisíc kilometrů dále, konkrétně v Irsku, nacházíme další stopy fenoménu spojení živé a neživé hmoty. Podle legendy byl první král Tuatha Dé Dannan (lidu bohyně Danu), Nuada, přezdívaný Airgetlám – což lze přeložit jako *stříbrná ruka*. Tento přídomek dostal proto, že poté co v bitvě u Mag Tuired, prvním střetu s Fomorijskými (nepřátelé Danu) o ruku přišel, vyrobil mu irský bůh léčení Dian Cecht za pomoci zlatníka Creidhna paži novou, celou z tepaného stříbra, která fungovala stejně dobře jako živá.⁸⁴

Automatony (*automatôn* – v původním významu „samohybný“) byly nazývány oživené sochy boha Héfaista, kterých se v řeckých mýtech vyskytovalo velké množství – patřily sem například *tripodes khryseroi*, zlaté olympské tripody, dále *hippoi kabeirikoi*, oheň

⁸³ Pelops (Greek mythology). *Encyclopedia Britannica* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/449403/Pelops>

⁸⁴ Viz Nuada. *Encyclopedia Mythica: mythology, folklore, and religion* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://www.pantheon.org/articles/n/nuada.html>
Rovněž, Nuada of the Silver Arm. *The Celtic Journey* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://thecelticjourney.wordpress.com/2013/07/12/nuada-of-the-silver-arm/>

dýchající koně, které vyrobil pro své syny, nebo kavkazský orel, který trhal Prométheova játra.⁸⁵

Zbytek syžetu naplňuje již klasické schéma hrdinského archetypu s Doktorem jednak v pozici hrdiny, jednak rovněž nestárnoucího boha, neboť prochází kolem celého života Madame de Pompadour v oknech, zatímco ona jej musí lineárně žít – ona stárne a v závěru umírá, pro něho uplyne pouhých několik hodin. Je strážným andělem, zjevujícím se vždy, když si to situace žádá, aby zvítězil nad monstry. Dle Meletinskije je „boj s nestvůrami ústředním tématem archaické epiky (například u národů Sibíře a na Kavkaze, v tibetsko-mongolském eposu o Geserovi), která pokračuje v tradici vlastního mytologického vyprávění, přičemž [...] tento boj se jak v mýtu, tak v eposu nadále interpretuje jako obrana kosmu před chaosem.“⁸⁶

5.2.4 The Impossible Planet a The Satan Pit

Epizoda je spolu s tou po ní následující z interpretačně nejjasnějších a nejčistších, neboť naprosto nedává na výběr.

Děj začíná přistáním TARDIS ve výzkumném habitatu Svatyně (Sanctuary) na planetě, která veškeré fyzice navzdory obíhá kolem černé díry, udržována na místě mechanismem, který se nachází kdesi v jejím srdci. Právě tam se snaží tým výzkumníků a vědců ze Svatyně provrtat a najít zdroj neuvěřitelné síly, který planetě brání v pádu do gravitační studny. TARDIS je ztracena hned v začátku epizody po otřesu, při němž zkolabuje část habitatu. Ještě před tím Doktor a Rose nacházejí nápis na stěně jazykem, který TARDIS kvůli jeho stáří nedokáže přeložit. Během jejich pobytu na stanici se začnou objevovat paranormální fenomény, hlas v komunikačním rozhraní a také skrze Oody, mimozemskou rasu sluhů, kteří spolu komunikují pomocí telepatického pole. Hlas, který sám sebe identifikuje jako prince temnot, jako toho, který má mnoho jmen, jako Lucifera, Satana. K doložení svých slov posedne nejmladšího člena posádky, který přišel s mimozemskými artefakty, z nichž pocházejí ony nápisy v cizím jazyce, do styku a zabije další členku expedice. Vrtání je dokončeno, je dosaženo bodu nula, kamžto se Doktor a jedna vědkyně v

⁸⁵ Viz AUTOMATONS: Animate statues; Greek mythology; pictures: AUTOMATONES. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Ther/Automotones.html>

⁸⁶ MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič, ref. 33, str. 232

kapsli spustí. Dno se ukáže být obrovskou jeskyní s ruinami starobylé civilizace, ikonami rohatého ďábla a zapečetěným portálem v podlaze, který se posléze otevře a bestie je volná. Oodská populace zešílí a začne zabíjet posádku, které se nakonec podaří uniknout na vesmírnou loď. Dříve ale bytost z propasti zlikviduje kabel, kterým byla zdviž propojena se stanicí, a uvězní Doktora i s jeho doprovodem dole. Doktor se rozhodne spustit až na dno propasti, do bezedné tmy, kde bestie spočívá. Lano, zachráněné ze zdviže k tomu nedostačuje, takže se rozhodne pro skok odvahy a mizí v temnotě. Rose, která se nahoře na stanici dozvídá, že Doktor zmizel v jámě, ho odmítne opustit, ale je vědci zpacifikována a odvedena do rakety násilím. Probírá se až po startu, když už je pozdě. Dole Doktor, který pád přežil, nachází malby starodávné civilizace zpodobňující boj s bestií a její uvěznění. Dokonce se setkává s obrovskou démonickou postavou, přikovanou ke zdi. Když ji nedokáže přinutit k hovoru, navzdory tomu, že před tím byla schopna komunikovat bez problému, uvědomí si, jakým způsobem se ďábel snaží uniknout a rozbitím dvou váz ničí ochranné pole kolem planety, nechávaje ji tak spadnout do černé díry. Vesmírná loď, která unikala vytyčeným koridorem, je v gravitačním tahu chycena rovněž, neboť onen tunel náhle zmizí, a nejmladší člen posádky, v jehož těle se ďáblová mysl snažila uniknout z vězení, se odmaskuje. Je však přemožen Rose, která mu rozepne bezpečnostní pás a prostřelí jedno z oken, takže ho podtlak vysaje do vakua. Než stačí s celou lodí následovat osud planety, jsou zachráněni Doktorem, který na dně propasti poblíž doupěte bestie našel TARDIS.

„A veliký Drak, ten dávný had, zvaný Ďábel a Satan, který sváděl celý svět, byl svržen na zem a s ním i jeho andělé.“⁸⁷ Satan je původní nepřítel, převzatý bůh podsvětí nebo smrti, ničitel, vyskytující se ve značném množství mytologií a kanonizovaný a nejpopulárnější patrně v moderní křesťanské věrouce. V Bibli je zván Satan, Antikrist, ale má mnoho dalších jmen – v Koránu coby ohnivý džin *Iblis* (též *Eblis*)⁸⁸, v Avestě podsvětní božstvo smrti *Ahriman*⁸⁹, i *Loki* z Eddy jakožto ohnivý bůh lži⁹⁰ s ním má mnoho společného. Pravděpodobně byl převzat ze starších náboženství, disponujících silnějším konceptem duality, než křesťanství, které jej staví do role padlého služebníka božího a ne rovnocenného božího protivníka, který by v eschatologii mohl svést s božstvem světla nějakou finální bitvu. Ve starozákonních apokryfech, především v knize Henochově, jsou o takové bitvě nicméně

⁸⁷ Zjevení Janovo 12:9

⁸⁸ WEBSTER, Richard. *Encyklopedie andělů*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 2009, 198 s. ISBN 978-807-2077-380. Str. 52

⁸⁹ JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů*. Vyd. 1. Překlad Radka Edererová. Praha: Volvox Globator, 1997, 519 s. Alef (Volvox Globator). ISBN 80-720-7087-8. Str. 20

⁹⁰ *Ibid*, str. 261

zmínky, ovšem nikoliv ve smyslu zániku času, ale coby poražení vzpurných andělů ještě před příchodem lidského pokolení, tedy v *illo tempore*, v mýtickém čase, v době, kdy existoval pouze jeden člověk, Adam, kterému se Satan a s ním další padlí andělé odmítli poklonit.⁹¹ V Jungiánské psychologii je Satan reprezentací archetypu stínu (tj. nevědomé stránky duše), jak ho alespoň vnímá Bodkinová – jako personalizovanou sílu, která ohrožuje nejvyšší hodnoty.⁹²

Dokonce i jeho umístění na planetu, která visí nad černou dírou, na níž se takřka nelze dostat a z níž není úniku, neboť osvobození Satana zneguje síly držící planetu na místě a zapříčiní její pád do chaosu, je mýtického charakteru, neboť jednak „mýtické bytosti personifikující chaos, poražené, spoutané svržené, často dál existují na okraji kosmu, na březích světového oceánu, v podzemním ‚dolním‘ světě [...]“⁹³ a za druhé samotné spoutání do propasti je součástí křesťanského mýtu přímo ze Zjevení Janova.⁹⁴

Doktor znovu figuruje především jako symbol rozumu, který proniká lžemi bestie a drží kolektiv pohromadě. Je to on, kdo učiní finální rozhodnutí i za cenu oběti sebe sama, aby udržel zlo v jeho žaláři – je obětním beránkem a vykupitelem; a jeho čin je v zásadě exorcismem. U Frazera sleduje bezprostřední a zprostředkované vyhánění zla stejný cíl, ďáblové mohou být bytosti neviditelné nebo vtělené do hmotné podoby a obětní beránek je vždy prostředkem jejich odeslání pryč, naplňující hlavní smysl obřadu – očistu od všech zel. A užívá se k ní božského člověka,⁹⁵ což Doktora v jeho podstatě vystihuje velice přesně.

5.2.5 Smith and Jones

První epizoda třetí sezóny, odehrávající se v přítomnosti, kde je poprvé představena nová Doktorova společnost Martha Jonesová, po ztrátě Rose Tylerové v alternativní realitě na konci sezóny předchozí. Základním kamenem děje jako ve většině epizod z přítomnosti není cesta v TARDIS (ačkoliv i zde je stroj času několikrát použit), ale vedlejší vědeckofantastický prvek.

⁹¹ WEBSTER, Richard, ref. 88, str. 147

⁹² MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič, ref. 33, str. 113

⁹³ Ibid, Str. 220

⁹⁴ Viz Zjevení Janovo 12:7-12

⁹⁵ FRAZER, James George, ref. 41, str. 634-637

Zápletka sleduje ráno studentky medicíny, Marthy Jonesové, která po cestě do nemocnice potká probíhajícího Doktora. Ten si před ní sundá kravatu, řekne „Takhle!“ a zmizí, aniž by se představil. Martha tuto podivnou epizodu ignoruje a pokračuje do práce, kde se na vizitě setká s panem Smithem, což je Doktor v pyžamu, ale jejich setkání si nepamatuje. Po celé nemocnici se vyskytují výboje statické elektřiny. Následně venku začne pršet. Opačně, déšť směřuje k nebi. Udeří blesk a celá nemocnice je přesunuta na měsíc. Poblíž přistane několik kosmických lodí. Z nich se vylodí několik jednotek rasy Judoonů, nájemných vykonavatelů práva, kteří pátrají po Plasmavorovi, upíru, který zavraždil královskou dceru, a skrývá se mezi pacienty. Trestem za jakýkoliv zločin je smrt, jak je demonstrováno na jednom z pacientů, který napadne příslušníka jednotky. Začnou katalogizovat všechny přítomné, ale Plasmavor, mající momentálně vzhled staré ženy, se nasytí krví ředitele nemocnice a na scanu působí jako člověk. Doktor ovšem ne, když oscanují jeho, což vyústí v mylnou domněnku Judoonů, že Plasmavorem je ve skutečnosti on a pronásledování. Doktor je nakonec schopen lokalizovat starou ženu a předstírajíc běžného návštěvníka nemocnice ji přiměje k vypití své krve, což ve finální konfrontaci přesvědčí Judoony, kteří ji neutralizují. Martha resuscituje Doktora a celá nemocnice je navrácena zpět na zemský povrch pár momentů před tím, než dojde kyslík. Doktor mizí a Martha ho potkává až večer téhož dne, kdy jí předvede trik s cestou v čase, čímž se vysvětlí epizoda z předchozího rána. Nabídne jí cestovat po jeho boku a dívka přijme.

Koncept božského soudu či tribunálu je v mytologii sice běžně přítomen, nicméně se většinou jedná o soud posmrtný, poslední soud duše, která se má vyznat ze svých hříchů a odehrává se již na onom světě či v podsvětí.

V křesťanské věrouce je *judicium divinum* dvojího druhu, buď individuální, kterým prochází každá duše po smrti těla⁹⁶, nebo konečný, k němuž dojde během soudného dne, kdy budou souzeni všichni.⁹⁷ Jedenáctá kniha Homérovy *Odysey Nekyia*, vypráví o cestě tohoto reka do podsvětí přes „západní okraj řeky Okeanos, ke břehům Hádu“, a zmiňuje Minose, soudce mrtvých.⁹⁸ Tito soudci byli celkem tři – Minos, Rhadamanthys a Aiakos (lat. *Aeacus*), všichni synové Dia, polobozi, kteří vynášeli soudy, kam se duše po smrti vydá. V Platónově

⁹⁶ Viz Židům 9:27

⁹⁷ Viz Matouš 25: 31-46

⁹⁸ Viz HADES, LAND OF THE DEAD 1: Greek mythology. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Kosmos/Haides.html>

Gorgiasu se praví, že byli ustanoveni Diem na Hádovu žádost, neboť před nimi a za časů Krona docházelo k omylům; umírající byli souzeni živými a přicházeli do podsvětí odění. Po ustanovení těchto tří soudců byli mrtví posuzováni nazí a soudci byli nazí stejně tak.⁹⁹ Přesun na měsíc, do neplodné, mrtvé krajiny lze považovat za alegorii krátkodobého přechodu do podsvětí, kde jsou duše nahlíženy, stejně tak jejich skenování – svléknutí do naha, odhalení jejich lidské podstaty a pátrání po podstatě cizí, zločinné, mimozemské.

Dalším mytologématem je zde přítomný Plasmavor, tedy upír a převlékač kůží, který pitím krve přetváří svou podstatu v lidskou nebo jakéhokoliv jiného druhu, jehož životní mízu pozřel. Ačkoliv samotný termín vampýr ve starověku přítomen nebyl, nalézáme spoustu démonů či duchů, živících se krví u většiny starověkých národů. V Asýrii a Babylónii šlo například o démona Lilitu (patrně etymologického předka pozdější první ženy Adamovy, Lilith¹⁰⁰), který přežíval na krvi nemluvňátek. Stejného démona u Řeků zastupuje Lamie, která se po zabití svých dětí bohyní Hérrou (neustále se opakující motiv Diovy nevěry) stala netvorem, který lovil děti jiných, jimiž se živil a pil jejich krev.¹⁰¹ Stejný koncept, rovněž řecký, zastupují Empúsy a Mormolykeiy, svádějící mladé muže v podobě krásných dívek a pijící jim krev ve spánku.¹⁰² Jedná se tedy nejen o starověké protějšky upírů, ale i sukubů. Plasmavorova likvidace je pak ukončením soudu a všechny zkoušené duše se vrací nazpět z říše mrtvých na zem.

Judoony s jejich velmi přímočarým chováním co se výkonu „spravedlnosti“ týče, můžeme považovat za zpodobnění řeckých Eumenid neboli Erinyí, tří podsvětních bohyň pomsty, které trestaly především zločiny proti přírodnímu řádu. Ve svých dílech je zmiňují Aischylos, Pindaros i Sofokles (například v *Oidipovi*). Jejich štvání provinilců v zásadě odpovídá lovu na netvora, pijícího krev, zvláště s přihlédnutím k faktu, že Plasmavore údajně zlikvidoval dceru královské rodiny.¹⁰³

⁹⁹ MINOS, RHADAMANTYS, AEACUS: Greek judges of the dead ; mythology ; pictures. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Khthonios/Rhadamantys.html>

¹⁰⁰ Viz Kniha Sírachovcova, nepatřící do palestinského kánonu výkladu Starého zákona

¹⁰¹ LAMIA: Demon and sea-monster ; Greek mythology. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Ther/Lamia.html>

¹⁰² EMPUSA & LAMIAE: Vampires, demons, monsters ; Greek legend. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html>

¹⁰³ ERYNIES: Greek goddesses of retribution, the Furies. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-20]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Khthonios/Erinyes.html>

5.2.6 Gridlock

Doktor a Martha Jonesová přilétají na novou Zemi v roce pět miliard padesát tři, do Nového New Yorku, který Doktor, tehdy ještě s Rose Tylerovou, navštívil již dříve.¹⁰⁴ Nepřistávají ovšem na prosluněné louce mimo město, ale přímo v něm, ve slumech, kde prší. Jakmile déšť ustane, vychází najevo, že jsou ve skutečnosti na tržišti, kde stánkaři prodávají chemické ekvivalenty nálad, emocí a pocitů v podobě náplastí. Během chvilkové nepozornosti je Martha unesena mladou dvojicí a odvezena ve vznášedle připomínajícím minivan. Doktor se dozvídá, že je vzali na dálnici, kam jednoho dne všichni odejdou a že ji potřebovali kvůli přístupu do rychlého pruhu, kam jsou vpouštěna jen vznášedla se třemi osobami na palubě. Doktor ji následuje až tam a zjišťuje, že vznášedla stojí na dálnici v nekonečné zácpě bez možnosti úniku i mnoho let, s obyvateli v malých uzavřených světech. Přičemž kdokoliv se kdy dostal do rychlého pruhu, už se nikdy nevrátil. Vychází najevo, že je to kvůli přítomnosti Macra, obřích krabům podobných netvorů, kteří žijí u dna dálnice, živí se zplodinami z výfuků a likvidují vznášedla, která se dostanou až na tuto úroveň. To se Doktorovi skoro podaří, ale je dostižen kočičí ženou, která ho i přes jeho protesty teleportuje z dálnice pryč. Dozvídá se, že celé město je ve skutečnosti mrtvé, kvůli jedné z nálad, tzv. požehnání (*bliss*), jejíž chemická struktura zmutovala a virus vyhubil celou populaci. Podařilo se zachránit jen ty, kteří v danou dobu byli v bezpečí svých vznášedel, a městská rada uzamkla dálnice, aby nikdo nemohl ven a nenakazil se. Před dvaceti lety. Doktor se zde rovněž znovu setkává se starým známým, obří tváří v nádrži tekutiny, jménem Tvář Boe (*Face of Boe*), který mu pomůže otevřít kryt nad dálnicí a vypustit všechny uvězněné pasažéry na světlo, ale sám kvůli výdeji energie umírá. Záchrana přichází v poslední chvíli, neboť Martha Jones a její únosci na spodní úrovni bojují o život, vyhýbajíce se všudypřítomným klepetům Macer. Martha a Doktor se znovu setkávají na radnici, kde Doktorovi Tvář Boe před smrtí řekne, že není jediný. Doktor, který do této chvíle nebyl ochoten s Marthou konzultovat svou minulost, se jí v závěru otevře a vypráví o zkáze Gallifrey.

Takřka všechny světové mytologie oplývají různými druhy pokrmů nesmrtelnosti, omlazujícího ovoce, či jiných posvátných poživatin s rozličnými účinky. Ekvivalent emoce, nálady či prožitku koncentrovaného do kapalin nebo jiných substancí není výjimkou. Nejtypičtějším druhem bude patrně nápoj lásky či zapomnění. I zde, na tržišti, kam Martha s Doktorem přijdou, jsme svědky scény demonstrující fungování náplastí, když si jedna

¹⁰⁴ V epizodě *New Earth*, ve druhé sezóně

zákaznice přijde pro „zapomnění úroveň 43“, protože její rodiče se nedávno vydali na dálnici a už se nevrátí. Jako pregnantní ilustrace může posloužit legenda o Siegfriedovi, který kvůli podobnému nápoji zapomněl na svou lásku ke štítonošce Brunhildě a zamiloval se do Grimhildy, která mu tuto „čarovnou medovinu“ podala.¹⁰⁵ Další magický elixír nalézáme v Homérově Odyseji, kde se titulní hrdina setkává s čarodějnici Kírké na ostrově Aiaia. Ta jemu a jeho druhům podá při hostině kouzelný nápoj, který je změní v prasata. Pouze Odysseus samotný se jeho účinku ubrání pomocí zázračné byliny.¹⁰⁶

Samotné prostředí dálnice s nestvůrami číhajícími na dně v rychlém pruhu na všechny potenciální odvážlivce, je podobenstvím mýtu o Théseovi a Minotaurově Labyrintu. Pro tuto chtonickou nestvůru zplozenou z nečistého svazku ženy a zvířete, uzavřenou v hlubinách země žádal každoročně krétský král Mínos po Athénách sedm dívek a chlapců jako daň za jejich porážku v bitvě a smrt svého syna Androgea.¹⁰⁷ Nestvůra v bludišti¹⁰⁸ reprezentuje jednak starobylé síly země a jednak trest za porušení tabu a odpovídá netvorům Macra na dně uzavřené dálnice, oběti Athéňanů pak nešťastníkům klesajícím do rychlého pruhu. Znovu je použita oblíbená kontrapozice *horního a spodního*, kde se sestup „dolů“ rovná smrti, zatímco existence uvnitř nikdy nekončící dopravní zácpy „nahore“ životu. Doktor v roli Thesea netvory zahubí nepřímo, ale následná katarze je mnohem silnější – otevírá horní kryt dálnice a vypouští všechny čekající ven, do *výšin*, vstříc zářícímu slunci jako duše stoupající z pekelné propasti k nebesům, na mýtický *Olympos*, zpět do opuštěného města bohů, Nového New Yorku, a Macra umírají, neboť s otevřením krytu se rozptýlí výfukové plyny, jimiž se živí.

Mohli bychom rovněž uvažovat o počtu obětí, klesajících do rychlého pruhu – o mýtickém čísle tři. „U alchymistů můžeme vidět, jak trojici božstev odpovídá trojnost nižší, chtonická (podobna Dantovu tříhlavému ďáblu). Ta spočívá na principu, jehož symbolika prozrazuje příbuznost se zlem, i když nelze v žádném případě tvrdit, že by nevyjadřovala nic než zlo [...] Spodní se v této symbolice chová k hornímu jako odpovídající protiklad, to znamená, že je stejně jako horní pojímáno jakožto trojnost [...] Trojnost znamená – jak prokázala alchymie – protikladnost, neboť jedna trojnost vždy předpokládá druhou, vůči

¹⁰⁵ COTTERELL, Arthur, ref. 52, str. 221

¹⁰⁶ Ibid, str. 53

¹⁰⁷ Ibid, str. 62

¹⁰⁸ Z kterého se dle legendy, stejně jako zde, nikdo, kdo jednou vstoupil, už nedostal ven.

nahoře stojí dole, vůči světlu temnota, vůči dobru zlo.“¹⁰⁹ Což znovu potvrzuje zmíněnou protikladnost a rovněž dokládá, že se bezpochyby jedná o mytologický vzor.

5.2.7 The Fires of Pompeii

Další díl odehrávající se za časů římského impéria, současná Doktorova inkarnace si dokonce připomene původní příběh s Williamem Hartnellem, zmiňující se o požáru Říma. Rovněž také efektivní demonstrace proměny původních historických příběhů, které se v současnosti již nevyskytují bez přidaného vědeckofantastického prvku.

Doktor a Donna přilétají v TARDIS do Pompejí, které si Doktor nejprve splete s Římem, den před zkázou města. Prochází se po ulici jsou sledováni ženou v rudé róbě, členkou Sibylina Sesterstva, řádu kněžek s prorockými schopnostmi. Po chvíli se vracejí k TARDIS a zjišťují, že ji podomní obchodník prodal jednomu ze zdejších patricijů, Luciovi Caecilliovi Lucundovi, který ji považoval za kus moderního umění. Ve městě se pravidelně projevuje zemětřesení, které si ovšem nikdo nespojuje s vulkanickou aktivitou blízkého Vesuvu. Vychází najevo, že Luciova dcera Evelina má prorocké schopnosti a je členkou Sesterstva. Své vize aktivizuje inhalováním horkého vzduchu z městského systému geotermálního vytápění. Donna se jí snaží přesvědčit, že zítřek je pro město konečný, ale dívka jí nevěří a nazývá její proroctví falešným. Doktora zaujme kus mramoru, který vypadá jako by obsahoval část tištěného obvodu. U Lucia, který se obchodem s mramorem živí, byl objednan městským augurem – ten vzápětí přichází a dojde k demonstraci věšteckých schopností jak Evelyny, tak augura, který dokonce vysloví jméno Doktorova domovského světa, Gallifrey. Doktora to zaujme natolik, že se spolu s Luciovým synem Quintem do augurova sídla v noci vloupá. Mramorových desek má augur v domě víc, dohromady tvoří skutečný funkční obvod pro energetický konvertor. Augur je přistihne, rozčílí se a vyzve bohy, aby se postarali o nápravu. Doktorovi a Quintovi se podaří uniknout poté, co Doktor vezme augura za ruku a ulomí ji, neboť je kamenná. Stejný osud pomalé petrifikace provází všechny s věšteckými schopnostmi ve městě. Doktor a Quintus utíkají zpět do Luciova domu, pronásledováni hromovými kroky. V atriu villy se přes mřížku, kudy proudí horké výpary, ozve řev a skrze podlahu se ven prodere nestvůra z magmatu. V nastalém zmatku se jí Quintovi podaří zlikvidovat několika kbelíky vody, ale Donna je unesena Sibylinými Sestrami, které jí chtějí obětovat jako falešného proroka. Doktor zasahuje, osvobozuje ji a

¹⁰⁹ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 298

promlouvá s matkou představenou, která se zdá jen sotva pohyblivou sochou na hedvábném loži. Dostane z ní odpověď, že za věštecké schopnosti může rasa Pyrovilů, jejíž částičky proroci skrze průduchy inhalují. Zlikvidovaný ohnivý obr byl jejím dospělým příslušníkem. Doktor s Donnou se vydávají jeskynními chodbami pod městem až do Vesuvu, kde nacházejí desítky Pyrovilů a někdejší záchranný modul, v němž příslušníci této rasy před tisíci lety spadli na Zemi a spali v jeho okolí, než je probudila sopka. Mají v plánu využít její energii k rozptýlení částic po celé planetě, takže by každého člověka přeměnili v jednoho z nich. Doktor pochopí, že to byl on, kdo Pompeje zničil a pomocí modulu startuje řetězovou reakci, která vyvolá erupci. Na popud Donny následně zachraňuje alespoň Luciovu rodinu, protože město zachránit nemůže. Epizoda končí o šest měsíců později v Římě, v novém domě Luciovy rodiny, která nyní jako domácí božstva uctívá v mramoru tesané reliéfy Doktora, Donny a TARDIS.

Znovu se setkáváme s již klasickým hrdinským mýtem obětování a volby, když Doktor v roli héraa poráží nestvůry, tentokrát za cenu zničení celého města. Nicméně, oběť je učiněna, ohniví démoni žijící v hlubinách zemských a hrozící zničením světa jsou přemoženi. V závěru proběhne symbolická apoteóza Doktora a Donny na domácím oltáři patricije Lucia. Vidíme, že syžet se stále opakuje, pouze v jiných kulisách a jiném čase.

Nejvýznamnějšími mytologématy v této epizodě jsou nadpřirozené věštecké schopnosti a element ohně, které se často vyskytují dohromady, společně se symbolikou mateřské bohyně Země. Eliade píše toto: „v jednom z nejoblíbenějších indických mýtů se vypráví, jak tato Velká bohyně vznikla z ohnivé energie všech bohů. Když strašlivý démon Mahiša ohrožoval tento vesmír a samotnou existenci bohů, obrátil se bůh Brahma s ostatními bohy o pomoc na Višnu a Šivu. Naplnění hněvem vyzářili všichni bozi svou energii v podobě ohně, jenž vyšlehl z jejich úst. Tyto plameny se spojily a vytvořily ohnivý mrak, který nabyl podoby bohyně s osmnácti pažemi. Této bohyni, Šakti, se pak podařilo strašlivého Mahišu rozdrtit a zachránit vesmír.“¹¹⁰

Vidíme, že oheň (či teplo) nemusí být pokaždé vnímán jako projev striktně negativní síly jako v případě křesťanského pojetí ohňů pekelných. Často bývá spojován prostě s mystickými zkušenostmi a probuzením magické energie. „Pradžapati, kosmický bůh, vytvořil tento svět, když se neobyčejně ‚rozehřál‘ [...]. Ten, kdo koná zázraky, je nazýván

¹¹⁰ ELIADE, Mircea, ref. 1, str. 124

‚vařící‘. V širším slova smyslu osoby nebo činnosti obsahující jakoukoli magicko-náboženskou ‚moc‘ jsou považovány za ‚rozpálené‘. Je rovněž třeba připomenout, že se po celém světě šamani a čarodějové považují za ‚pány ohně‘: polykají žhavé uhlíky, dotýkají se rozpáleného železa, chodí v ohni [...]. Smysl těchto technik ‚ovládání ohně‘ a ‚magického tepla‘ je hlubší: ukazují přístup k určitému extatickému stavu či nepodmíněnému stavu duchovní svobody [...]. Světec, šaman, jogín či ‚hrdina‘ prožívají toto nadpřirozené teplo, když *na své úrovni* překračují světský lidský úděl a splývají s posvátnem.“¹¹¹

Kromě paralel výše je tato epizoda zcela zjevně inspirována mýtickou věštírou v Delfách, ovšem s tím rozdílem, že tamními kněžkami inhalované výpary z puklin v zemi byly chladné a nikoliv horké. Extatické stavy však navozovaly rovněž. Věštecká média byla v antickém Řecku a Římě převážně ženského pohlaví – vzpomeňme například Kassandru, dceru Trojského vládce Priama, jejíž slov však nikdo nedbal, či Moiry Klóthó, Lachesis a Atropos, spřádající osud narozených dětí představovaný přadenem, které změřily a přestřihly.¹¹² Bohem věštby byl obecně uznáván Apollón, který zabil potomka primordiální bohyně Gaiy, pozemského plaza Pýthóna, prodlévajícího u trhliny v zemi, skrze niž Gaia zjevovala vědění. Když tak učinil, zaujal jeho místo a založil Delfskou věštírnu. Proctví byla běžně vykládána coby jeho vůle či zjevení.¹¹³

5.2.8 The Doctors Daughter

Jeden z mála dílů čtvrté sezóny, krom finálního, v němž je Doktor doprovázen více než jedním společníkem. Epizoda se zcela typickým průběhem; Doktor a společníci (zde Donna a Martha) přilétají na planetu, odhalují konflikt a efektivně ho řeší.

TARDIS přistává v podzemí planety Messaline, kde probíhá neustálý boj dvou zneprátených frakcí – lidí a antropomorfním rybám podobných Hathů. Ihned po přiletu jsou hrdinové polapeni lidskou hlídkou, která je identifikuje jako „nepoznačené“, chopí se Doktora, odvede ho k jakémusi stroji a strčí mu ruku do rozhraní, které odebere vzorek tkáně. Z přístroje během okamžiku vychází mladá dívka, která Doktora identifikuje jako svého otce. V hlavním táboře se dozvídají něco více o původu konfliktu, který trvá nespočet generací, od generála Coba. Legenda praví, že někde v podzemním komplexu se nalézá prastarý chrám,

¹¹¹ Ibid, str. 125-128

¹¹² COTTERELL, Arthur, ref. 52, str. 40-41

¹¹³ Ibid, str. 19

obsahující ultimátní zbraň z počátku času, tzv. Dech bohyně. Doktor náhodou odemyká další vrstvu holografické mapy a odhaluje skryté chodby do nových oblastí, včetně zmíněného chrámu. Je však spolu s Donnou a svou novou dcerou Jenny uvězněn, kvůli svým pacifistickým tendencím. Mezitím si Martha, kterou od Doktora a Donny na začátku oddělil explozí granátu vyvolaný zával, získává náklonnost jednoho z Hathů, když mu ošetřuje zranění. Jsou přítomni odemčení druhé vrstvy holografické mapy a stejně jako lidští vojáci se rozhodují místo dobýt. Martha spolu se svým novým přítelem však odhaluje třetí vrstvu mapy, která naznačuje, že nejrychlejší cesta k cíli by byla po nehostinném povrchu planety. Po jistém naléhání Hatha přesvědčuje, aby jí ukázal cestu. Doktor s Donnou a Jenny plánují útek z vězení, Doktor stále odmítá uznat mladou dívku jako svou skutečnou dceru, než ho Donna přesvědčí, aby použil stetoskop a přesvědčil se, že dívka má binární kardiovaskulární systém jako on. Dívka v něm vidí velkého válečníka, což se Doktor sice snaží popřít, ale nakonec mu dochází kvalitní argumentace. Z cely se jim podaří uniknout a dostat se do chrámu zhruba ve stejné chvíli jako Martha, která bohužel na povrchu planety ztratila svého Hathského přítele, který ji zachránil z bahnitě tůně, ale sám v ní utonul. Chrám je ve skutečnosti původní kosmická loď, kterou obě rasy na planetu přiletěly, a rozhodně nevypadá jako eony let stará – Donna si povšimne číselných štítků, které hrdinové vidali ve všech místnostech komplexu a rozluští čísla jako dataci. Vychází najevo, že „věčná válka“ trvá pouze týden reálného času – díky přístrojům na okamžitou partenogenezi. V závěru Doktor smiřuje obě rasy a uvolňuje Dech bohyně, což není nic jiného než směs terraformačních plynů. Je napaden Cobem, který po něm v posledním aktu vzdoru vystřelí. Do rány se vrhne Jenny a navzdory očekávání neregeneruje, ale umírá. Není skutečným Pánem Času. Zdrčený Doktor a ostatní odlétají v TARDIS a ostatní připravují Jennino tělo k pohřbu. Na katafalku ležící dívka náhle vydechne zlatou substancí (není jasné, zda jde o následek dechu stvoření, který měl stejnou barvu a konzistenci, nebo o regeneraci, která rovněž zahrnuje zlaté světlo) a ožívá.

Motiv partenogeneze, tedy zrození ze sebe sama, stejně jako kosmogonie z těla primordiálního božstva není v mytologii ojedinělý. Velmi často však dotyčná bytost aktem stvoření sama hyne. „Syžet o stvoření světa z těla zabitě živé bytosti, většinou antropomorfní, má za prototyp obětní akt. V archaických mytologiích se setkáváme s vyprávěním o stvoření zvířat a rostlin, nebeských těles a jiných přírodních objektů z těla zabitého ‚předka‘. [...] V akkadské mytologii Enlil nebo Marduk zabije bohyni Tiamat, rozdělí její tělo na části, z části horní udělá klenbu nebeskou a zařídí tam ‚stanoviště pro veliké bohy‘ v podobě hvězd;

z dolní části stvoří zemi, potom rostliny a zvířata [...]. V staroindickém (védském) mýtu obětují bohové obra Purušu [...]. Ve skandinávské mytologii vytvářejí bohové svět z těla obra Ymiho, kterého zabili; jeho maso se stalo zemí, lebka nebem, kosti horami, krev moři. [...] Pchan-ku v různých verzích čínských mýtů vystupuje jako prapředek, demiurg a antropomorfní bytost, z níž byl stvořen svět; po jeho smrti vznikla z jeho masa půda, z kostí kamení a zlato...¹¹⁴

Jiným případem je, když dochází k zrození ostatních bohů z jednoho, který pak vystupuje v pozici androgyna, oplodňujícího sama sebe – což je v podstatě princip zde přítomného přístroje na partenogenezi. „V teokosmogonii Dahomejců (Fonů) figuruje několik generací božstev-androgynů: primární božstvo Nana-Bulukku zplodí bližence Mavu a Liza (měsíc a slunce) a ti pak další bohy, modelující zemi, moře, hrom atd. [...] Héliopolská verze egyptské mytologie [...] také reprezentuje přírodní objekty a kosmogenezi jako sled božských narození: Ré-Atum po sebeoplodnění vyplivuje Šota a Tefnut, kteří zosobňují vzduch (mužský princip) a vláhu (ženský)...¹¹⁵

Směs terraformačních plynů, která se rozptýlí do atmosféry a stvoří obyvatelné prostředí, a následně paprsky slunce prosvítající skrze vrchní část oken podzemního města je další formou vítězství řádu nad počátečním chaosem, který mýtickou kosmogonii provází. „Chaos se většinou konkretizuje jako temnota nebo noc, jako prázdnota nebo zející propast, jako voda nebo neorganizované vzájemné působení vody a ohně, jako amorfní stav látky ve vejci a rovněž v podobě jednotlivých démonických (chtonických) bytostí, jako jsou draci, staří obři a bohové starší generace. Proměna *chaosu* v *kosmos* probíhá jako přechod ze *tmy* do *světla*, od *vody* k *souši*, od *prázdnoty* k *látce*, od *beztvarého* k *ztvárněnému*, od *destrukce* k *tvoření*.“¹¹⁶

Vidíme, že i „vleklý“ konflikt a jeho ukončení, tedy konec destrukce a nalezení nového bratrství je koncem chaosu, koncem války a symbolizuje vznik nového pořádku, světa, vesmíru. Konečné oživení Doktorovy dcery Jenny, ať už vinou jejích regeneračních schopností coby Paní Času, nebo následkem zbytkového vlivu životadárného Dechu bohyně, je toho dalším dokladem.

¹¹⁴ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič, ref. 33, str. 211-212

¹¹⁵ Ibid, str. 213

¹¹⁶ Ibid, str. 214-215

5.2.9 The Beast Bellow

Druhá epizoda páté sezóny, tedy prvního „funkčního období“ nového vedoucího sekce scénáristů Stevena Moffata, který vystřídal Russela T. Daviese. V této sezóně se poprvé objevuje inkarnace Doktora v podání Matta Smithe.

Příběh začíná přiletem TARDIS na palubu Hvězdné lodi Spojené království (doslova *Starship UK*), která převáží celý britský národ, neboť Země byla kvůli slunečním erupcím dočasně učiněna neobyvatelnou. Doktor a jeho nová společnice Amy Pond nacházejí plačící holčičku Mandy, které si nikdo nevšímá, Doktor tedy nechává Amy, aby ji vyslechla, a sám se vydá ověřit své podezření ohledně motorů, protože necítí vibrace, které by odpovídaly pohybu lodi. Vychází najevo, že loď skutečný pohon postrádá, jak se Doktor dozvídá od tajemné ženy s maskou, která sama sebe zve Liz Deset, a že dívka ztratila svého kamaráda kvůli bestii dole (*beast bellow*). Po celé lodi je rozmístěna síť mechanických dozorců s otočnými hlavami, na nichž se střídají výrazy od přívětivého, přes komisi až po ďábelský a její pasažéři jsou každých pět let nuceni navštěvovat tzv. volební budky. Do jedné z nich je zavlčena i Amy, poté co překročí zákaz vstupu a všimne si podivného chapadla, tápajícího z díry, vedoucí kamsi do útrob vesmírného plavidla. Je jí promítnuta historie lodi a dána volba protestovat nebo zapomenout. Dívka, zcela šokovaná tím, co viděla, si zvolí možnost zapomenutí. Objevuje se Doktor a ona malá dívka, která vysvětluje, že všichni dospělí si neustále volí možnost zapomenout. Doktor neodolá, zvolí druhou a spolu s Amy se propadne šachtou kamsi do hlubin. Oba skončí v obrovské tlamě jakési živé bytosti, které Doktor pomocí svého sonického šroubováku vyvolá dávicí reflex. Liz 10 je zachráněna z následné situace, kde jsou ohrožováni mechanickými dozorci, a odhalí samu sebe jako královnu Britského impéria Elizabeth X. a odvede je do Londýnského Toweru, kde probíhá neustálá stimulace odhalené mozkové tkáně paprskometem. Vychází najevo, že mozek, či spíše odhalené centrum bolesti patří poslední vesmírné velrybě, na jejíchž zádech se celá kosmická loď nachází. Ona je tím motorem a neustálým mučením je nucena pokračovat v pohybu. Doktor se rozzuří a rozhodne se, že vykoná na velrybě lobotomii, aby mohla dál nést lidstvo vesmírem, ale byla zbavena utrpení. Situaci nakonec vyřeší Amy, když přinutí královnu k abdikaci (velkými tlačítkem *abdicate*), což velrybu uvolní. K překvapení většiny velryba neodletí pryč, ale pokračuje ve svém údělu a to dokonce rychleji. Vychází najevo, že původně k Zemi nezabloudila náhodou, ale slyšela pláč lidských dětí a přiletěla jim pomoci dobrovolně. Proto také děti, shozené šachtou do její tlamy, nikdy nepozřela.

Spolu s odchodem Russela T. Daviese začalo docházet k jistému úpadku syžetu jednotlivých dílů a obratu k jednoduché sentimentalitě a infantilnosti na úkor hloubky a naturalismu příběhové látky. Steven Moffat se rozhodl jít naproti spíše dětskému divákovi a nacházel zálibu ve všedních a lehce nacionalistických tématech (zde loď Spojeného království Velké Británie a Severního Irsku, kterou Doktor z nějakého důvodu pojímá jako celé lidstvo, ačkoliv je zároveň řečeno, že ostatní národy ze Země odletěly také a v pořádku a jediní Britové s tím z nějakého důvodu měli potíže; úvaha, že by zrovna inženýrské mozky, které daly světu značky jako Rolls-Royce nebo Jaguar, takto zaostaly za zbytkem světa, je komická), běžně využívá dětských protagonistů (zde Mandy) nebo rýmujících se jednoduchých říkanek¹¹⁷. Rovněž patrný je také pokles důležitosti vedlejších postav Doktorových společníků, které dřívějším inkarnacím sloužily jako připomínka, jako jeho styčné body se zbytkem lidství¹¹⁸, a postupem času zdegenerovaly do role pouhých kulis, bez výraznější hloubky charakteru.¹¹⁹

Ústřední mytologické téma, které nalézáme v této epizodě, je svět nesený na ramenou obra, Leviatana, zde vesmírné velryby, což odpovídá archaickým představám o pohybu Země na nebesích či udržování nebeské klenby – oboje většinou obstarává zvíře či mýtická bytost. V hinduismu byla druhým avatárem boha Višnu obrovská želva Kurma, která podepřela svými zády horu Mandara, aby se nepotopila do oceánu mléka.¹²⁰ Meletinskij k tomu píše: „Vedle antropomorfního modelu [kosmogonie] se tu však vyskytují známky modelu zoomorfního, zejména teriomorfního, a to převážně ne pro veškerý kosmos, nýbrž pro zemi: země v podobě obrovské losice, hadí hlavy nebo želvího krunýře a podpíraná drakem, rybou, býkem, slonem, velrybami atd. Podobné mýty nalézáme u severoamerických Indiánů, v Indii, u sibiřských národů, v mýtech arménsko-iránských, skandinávských, i jinde. Významným příkladem takových představ je skandinávský „had středního světa“ (střední svět = země) Jörmungandr.“¹²¹

Dalším mýtickým prvkem je pozření Doktora a Amy velrybou, ačkoliv pouze naznačené – dvojice se ocitne toliko v její tlamě, nikoliv v žaludku jako biblický Jonáš. Jedná se o klasickou představu, symbol překročení magického prahu, přechodu do oblasti

¹¹⁷ Zde a dále např. v epizodách *Night Terrors*, *Good Man Goes To War* a *The Name of the Doctor*

¹¹⁸ Viz například Donna Noble v epizodě *The Runaway Bride*.

¹¹⁹ Týká se především Doktorovy společnice Amy Pond.

¹²⁰ AUERBACH, Loren, ref. 25, str. 149

¹²¹ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič, ref. 33, str. 222

znovuzrození – zde odhalení pravdy, iniciace v tajemství záhadného pohonu lodi. „Hrdina si nepodrobí mocnosti číhající na prahu, ale pohltí ho neznámo. [...] Irského hrdinu Fiona mac Cumhaila pozřela nestvůra neurčitého tvaru, v keltském světě známá pod jménem *peist*. Malou německou dívku, Červenou Karkulku, spolkl vlk. Polynéského hrdinu Maui pozřela jeho prabába Hine-nui-te-pō. Všichni řeční bohové s výjimkou boha Dia skončili v útrokách svého otce Krona. [...] Vnitřek chrámu, břicho velryby a nebeská krajina za, nad a pod hranicemi tohoto světa jsou totožné. Právě proto hlídají a lemují přístupové cesty a brány chrámů obrovské obludy: draci, lvi, zabíječi zlých duchů s obnaženými meči [...]. Jsou to strážci brány [...] a odpovídají mytickým obrům, kteří střeží hranice tradičního světa. [...] Dokládají také skutečnosti, že při vstupu do chrámu prochází poutník jistou proměnou. [...] Jakmile vkročí dovnitř, lze tvrdit, že pro daný okamžik zemřel a vrátil se do lůna světa, do pupku světa, do pozemského ráje. [...] Vstup do svatyně a sestup do útroh velryby jsou tedy obrazně řečeno stejným dobrodružstvím, neboť obojí je skutkem obnovujícím život a dodávajícím mu nový smysl.“¹²²

Mechaničtí dozorcí s proměnlivými tvářemi jsou zde v roli právě takových hlídačů, strážců tajemství, kteří odrazují všechny, kteří by ono numinózní arkánium nedokázali pojmut: „každý, kdo není schopen bohu porozumět, jej chápe jako ďábla, což mu znemožňuje přístup k němu.“¹²³ Na stejném principu nakonec fungují i infantilně jednoduchá tlačítka, triviální symboly nutnosti učinit zásadní volbu v podobě překročení prahu a nahlédnutí tohoto tajemství, po němž následuje výše zmíněné obnovení smyslu života.

5.2.10 The Vampires of Venice

Děj této epizody je situován do Benátek šestnáctého století, kam přilétá Doktor s Amy a jejím přítelem Rorem, aby je usmířil. Vychází najevo, že celé město je uzavřeno, protože jeho patronka vyhlásila cosi o moru, zuřícímu napříč Evropou, což Doktor odsuzuje jako lež. Tato patronka, Signora Rosanna Calvierri, rovněž vede dívčí školu a je známá tím, že se ujímá dívek z nižších tříd, jimž dá vzdělání a budoucnost. Jak ona, tak zbytek její rodiny jsou však upírům podobní, rybí mimozemšťané z planety Saturnyne. Přijatým dívkám je pokaždé vysáta krev a nahrazena mimozemskou, což je nějakým způsobem přetransformuje v příslušnice této rasy. Rosanna a ostatní rybo-vampýři jsou uprchlíky z jejich domovského

¹²² CAMPBELL, Joseph, ref. 27, str. 89-91

¹²³ Ibid, str. 91

světa, který byli nuceni opustit kvůli šířícím se prasklinám v prostoru. Cestu však přežili pouze mužští zástupci rasy, nyní živořící v laguně na nádvoří Rosannina sídla a krmení lidskými oběťmi. Signora hodlá Benátky potopit a udělat z nich základ budoucího obnovení své rasy, to vše pomocí přístroje, který ovládá zeměřesení. Doktorovi a jeho společníkům se podaří stroj zlikvidovat a zdrcená Rosanna skočí do laguny, kde je sežrána, osočující před tím Doktora, že má nyní na svědomí jak svou rasu, tak tu její.

Zcela explicitní motiv upírství, který jsme již jednou rozebrali v analýze epizody *Smith and Jones*, nyní pomineme a zaměříme se na element vody, který prostupuje syžetem celého dílu – od lokace, tedy Benátek, které jsou městem vybudovaným na vodě, přes rybí podobu upířích vetřelců, jimž je vodstvo přirozeným habitatem, po motiv potopy, která má celé město zničit.

Víme, že vody nebo cokoliv *vlhkého* bývalo v mytologii často spojováno s ženským principem, stejně jako věci *podzemní*, či *temné*. Vetřelci nesnášejí přímé sluneční světlo (na rozdíl od Plasmavora z epizody *Smith and Jones*, který podobnými problémy netrpěl), potřebují setrvávat v temnotách, aby přežili – nevydrží UV záření, jsou jím zabíjeni. To je zcela patrný konflikt mýtických protikladných vzorů mužského a ženského principu. Zajímavé rovněž je, že ačkoliv je Rosannou řečeno, že samců její rasy jsou desetitisíce (pomiňme nyní zjevný nesmysl jejich pobytu v poměrně malé uzavřené laguně, kam by se takový počet vetřelců přibližně lidské velikosti nikdy nemohl vejít), divákovi je skutečně ukázán pouze jeden v osobě jejího syna. Všichni ostatní viditelně přítomní upíři jsou ženy, včetně městské patronky, která zde funguje nejen jako vůdkyně klanu, ale rovněž coby matka rodu – ona sama je archetypem, který je rovněž spojený s vodním živlem, zejména s mořem a stojatými vodami.¹²⁴

Zůstaneme-li nadále u Junga, musíme konstatovat, že „voda je nejběžnější symbol pro nevědomí. Jezero v údolí je nevědomí, které leží jaksi pod vědomím, a proto se také často označuje jako ‚podvědomí‘, nezřídka s nepříjemnou příchutí méněcenného vědomí. Voda je ‚duch údolí‘, taoistický vodní drak, jehož povaha je podobná vodě, v jin pojatý jang.“¹²⁵ Znovu spatřujeme reprezentaci protikladů, tentokrát ve spojení, v magické souhře.

¹²⁴ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 192

¹²⁵ Ibid, str 116

V mytologiích celého světa je voda většinou spojována s kosmogonií nebo nějakou její částí, čemuž zde odpovídá ona laguna plná samců, která je sama o sobě zřetelným podobenstvím dělohy. Potopa je pak mýtem opačným, je očišťujícím zánikem. Příklady je značné množství, jak tvrdí Meletinskij: „V sumerské mytologii se vyskytuje obraz prvopočáteční mořské propasti Abzu [...] V indické mytologii existuje představa tmy a propasti [...], ale také představa prvotních vod, zplozených nocí nebo chaosem. Představa prvotnosti mořského živlu, z jehož lůna vyvstává nebo je stvořena země, má v podstatě univerzální ráz [...] V Polynésii vyloví Maui z moře ryby-ostrovy. Ve skandinávské mytologii vyzvedají Ásové zemi nebo pouze sám hromovládce Tór loví ze dna oceánu ‚draka prostřední země‘. [...] Biblický duch boží se rovněž vznášel nad vodami. Kosmogonické koncepci prvotnosti oceánu odpovídá kosmologický model souše obklopené světovým oceánem. Přitom i na nebe hledívá jako na něco na způsob horního moře. Představa vodního chaosu tvoří rovněž základ velice rozšířeného motivu potopy světa, k níž prý došlo v prvotních dobách.“¹²⁶

5.2.11 Doctors Wife

Jedna ze dvou epizod seriálu, které napsal celosvětově známý, původem britský autor fantastiky a dětské literatury Neil Gaiman. Vybrána byla právě z toho důvodu, neboť Gaiman se standardu Moffatova scénářistického týmu poměrně vymyká.

Doktor, stále cestující s Amy a Rorym, zachytí volání o pomoc v podobě létající krychle s nahraným vzkazem. Zaraduje se, že by mohlo jít o nějakého z Pánů času, kteří unikli Časové válce a skrze trhlinu v časoprostoru s TARDIS prolétá do subvesmíru, jakési bubliny na povrchu skutečného univerza, na jediné těleso, které tam nachází. Planetu, která se zdá být vesmírným vrakovištěm lodí TARDIS. Hned po přiletu se časový vír z hlavního motoru Doktorovy lodi vytrácí a loď se zdá mrtvá. Doktor a společníci vycházejí ven a setkávají se se Slátanými lidmi (*Patchwork people*), kteří jsou jedinými obyvateli planety, kterou nazývají Domem. Sami nosí označení Strýček, Tetička, Synovec a Idris. Poslední jmenovaná se k Doktorovi chová familiárně, oslovuje ho „můj zloději“¹²⁷, líbá ho a kouše, než je ostatními Slátanými odvedena do cely, aby nepůsobila návštěvníkům problémy. Doktor, který má neblahé tušení, se vydává na průzkum podzemí planety a své společníky posílá zpět

¹²⁶ MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič, ref. 33, str. 215-216

¹²⁷ Doktor totiž svou loď původně ukradl, viz epizoda *The Time of the Doctor*.

do potměšlé TARDIS, kterou na dálku zamyká. Vychází najevo, že Dům je vědomý a živí se energií lodí TARDIS, lákaje Pány času již řadu staletí do pasti, z níž není úniku. Dům rovněž vysál časový vír z nitra Doktorovy TARDIS a umístil jej do těla Idris, která hovoří jako by viděla čas v celé jeho šíři. Během dialogu s ní se Doktor zmíní, že žádní další Páni času kromě něj už nejsou, na což Dům zareaguje tak, že přeneše své vědomí na Doktorovu loď, kterou začínal spokojeně trávit, a spolu s Amy a Rorym na palubě se rozhodne opustit subvesmír, aby ve skutečném univerzu našel novou kořist. S jeho odchodem Slátaní, kteří byli takto zvaní, protože jim dům nahrazoval nefunkční tělesné části z těl Pánů času, umírají. Kromě Idris, s jejíž pomocí Doktor postaví z částí vraků funkční cestovní matici a začne Dům pronásledovat. Na palubě Doktorovy TARDIS si zatím Dům s Doktorovými společníky pohrává pomocí iluzí – bere jim zrak, vystavuje je představě smrti toho druhého či je nechává bloudit v prázdných útrobách lodí. Idris s duší TARDIS v sobě se telepaticky spojí s Rorym a ukáže mu v labyrintu svých chodeb cestu k jedné ze starých ovládacích místností, které běžně archivuje. Tam se společníkům podaří vypnout štít lodí, takže se Doktor a Idris se svým improvizovaným strojem mohou materializovat uvnitř. Doktor následně dokáže Dům zmanipulovat k tomu, aby vymazal místnost, v níž se nacházejí, kvůli čemuž je bezpečnostní protokol přeneše do hlavní řídicí místnosti, kde se časový vír a duše TARDIS vrací zpět na své místo a Dům, který nemá kam uniknout, je zabit.

Rozlišujeme několik základních témat. Jako již mnohokrát předtím, hrdinové prolétají do prostoru ležícího mimo vesmír, „pod ním“ či na jeho okraji, mimo prostor živých, sestupují do podsvětí, které je v tomto případě reprezentováno hřbitovem mrtvých kosmických lodí a groteskními Slátanými lidmi, jež ho obývají. Dům samotný zde figuruje v roli pijáka duší či vládnoucí deity z přítomných *Theoi Khthonioi*, tedy podsvětních božstev.

Bytosti složené z více částí jiných tvorů se v mytologii vyskytují běžně. Zůstaneme-li u podsvětních bohů, v mytologii řecké nacházíme jednak strážce podsvětí tříhlavého psa Cerbera, který měl ještěří ocas, hřívu z hadů a lví drápy, a jednak již dříve zmíněné Empúsy a Lamie – první jmenované s plamennými vlasy, jedním chodidlem z bronzu a druhým oslím, druhé pak s hadím ocasem místo nohou.¹²⁸ V Egyptě je podobně „poskládan“ bůh pohřebišť a

¹²⁸ Viz EMPUSA & LAMIAE: Vampires, demons, monsters ; Greek legend. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-28]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html>

průvodce mrtvých *Anup* (též *Anupev* či řecky *Anúbis*) se šakalí hlavou na lidském těle pocházející z dob předdynastických a Staré Říše, než toto místo převzal Usir¹²⁹, případně monstrum *Amemait* (doslova „velká požíračka“), podsvětní bohyně, která požírala srdce mrtvých v případě, že byli nehodni posmrtného života v blaženosti, která je v Knize mrtvých zobrazena „s hlavou krokodýla, trupem a předními končetinami lva a zadními končetinami hrocha“¹³⁰ (kombinuje v sobě triádu zvířat, která v Egyptě považovali za nejnebezpečnější člověku), či *Am-Heh*, další z podsvětních deit, který měl hlavu psi.¹³¹

Jasná identifikace entity zvané „Dům“ je poněkud problematická, neboť v sobě slučuje prvky, které v mytologii přísluší značnému množství jednotlivých tvorů, démonů, či božstev. Svou zálibou v lákání kosmických lodí do opuštěného koutu vesmíru, kde je nechává přistát a následně zapříčiní smrt jak jejich, tak celé posádky, silně připomíná některé z mořských Leviatanů, falešný ostrov, který přivábí námořníky a následně se potopí. Těmto charakteristikám odpovídá například inuitské monstrum *Imap Umassoursa*, či řecko-latinský *aspilodechon*, kterého v kapitole XXXI zmiňuje traktát *Physiologus*.¹³² Vláda nad zlými sny, kterými pro pobavení pronásleduje jak Slátané, tak následně Amy a Roryho, by zase poukazovala na řeckého Epiala, jednoho z *daimonů*, ducha nočních můr, zvaného též *melas oneiros* („černý sen“), který byl pravděpodobně synem primordiální bohyně noci Nyx jako ostatní *Oneiroi*¹³³. Jeho faktická neviditelnost, neboť jediné, co divák vnímá, je jeho hlas, pro změnu ukazuje k japonským démonům, souhrnně zvaných *oni* (či *shikome* nebo *mono* ve významu božstev působících katastrofy), z období Nara: „Mezi lidmi žili zlovolní démoni, kteří na sebe někdy brali podobu zvířat nebo neživých objektů. Tak se démon proměnil v malou nádobku plnou oleje a tímto způsobem se dokázal dostat do domu, kde způsobil mnoho škod. Příběhy z toho období taktéž vyprávějí o démonech neviditelných, ačkoliv je bylo možno slyšet, neboť zpívali, pískali si nebo hovořili. Neviditelný démon mohl sebrat duši mrtvého a zjevit se v jeho podobě jeho rodičům.“¹³⁴ Shrnutím těchto charakteristik je

A CERBERUS: Three-headed guard dog of Hades, labor Heracles. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-28].

<http://www.theoi.com/Ther/KuonKerberos.html>

¹²⁹ JORDAN, Michael, ref. 89, str. 41

¹³⁰ Ibid, str. 29

¹³¹ Ibid, str. 31

¹³² Viz ve zkrácené verzi: The Project Gutenberg eBook of The Old English Physiologus. STANBURROUGH COOK, Albert. *Free ebooks - Project Gutenberg* [online]. [cit. 2014-12-28]. Dostupné z:

<http://www.gutenberg.org/files/14529/14529-h/14529-h.htm>

¹³³ EPIALES: God or Spirit of the Nightmares. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-28]. <http://www.theoi.com/Daimon/Epiales.html>

¹³⁴ HACKIN, J. *Asiatic Mythology: A Detailed Description and Explanation of the Mythologies of All the Great Nations of Asia*. Asian Educational Services, 1995. ISBN-13: 978-8120609204. Str. 443-444

archetypická představa nikoliv přímo stínu, ale spíše negativního nehmotného ducha, Doktorova přímého opozita, kterému je vlastní „zprvé spontánní princip pohybu a činnosti, za druhé schopnost volného vytváření obrazů nezávisle na smyslovém vnímání a za třetí autonomní a suverénní manipulace s obrazy.“¹³⁵

Duše TARDIS, která je vypuzena do těla do Slátané ženy Idris, je pak božskou postavou, avatárem, dalším vtělením božské podstaty časového víru v srdci TARDIS, jako v případě, kdy k tomu došlo s Rose Tylerovou v epizodě Parting of Ways, s tím rozdílem, že postrádá její absolutní moc.¹³⁶ Reprezentuje archetyp animy v jeho nejsilnější neměnné podobě (neboť Doktorova TARDIS je pouze jedna), jakých střídající se společnice nejsou schopny.

5.2.12 A Good Man Goes to War

Děj této epizody se soustřeďuje kolem nalezení unesené Amy Pond. K únosu došlo někdy v průběhu série (není zcela jasné, kdy přesně), když bylo zjištěno, že Amy cestující s Doktorem je jen klonem, dálkově telepaticky propojeným s Amy skutečnou. Ta je vězněna na základně na asteroidu jménem Demons Run, kde porodí dceru Melody. Doktor a Rory povolají staré známé, vyberou všechny laskavosti a na základnu udeří. Díky sérií triků a Doktorově pověsti se jim podaří přimět celou vojenskou posádku k útěku, kromě řádu „bezhlavých mnichů“, s nimiž je svedena bitva. Potomek Roryho a Amy, který, jsa počat na palubě TARDIS, má pozměněnou DNA, jež je kombinací lidské a té Pánů času, je však ztracen a má být přetvořen ve zbraň proti Doktorovi. Jediný ze spojenců, který odmítl přijít, když byl povolán, byla Doktorova přítelkyně River Song, rovněž cestovatelka v čase, která se objevuje v závěru epizody a vysvětluje, že ničemu z toho, co se stalo, zabránit nemohla, neboť je to ona, kdo byl uneseným dítětem a skutečně má schopnosti Pánů času.¹³⁷ Doktor se tedy po celou dobu stýkal se ztracenou dcerou Amy a Roryho.

Navracíme se k původnímu konceptu božského krále a panny, který se ve starém dějovém oblouku nikdy nedočkal potvrzení či naplnění. Zde však dochází k významovému

¹³⁵ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 272

¹³⁶ Patrně z důvodů dramaturgických.

¹³⁷ Jak se ukazuje v epizodě následující (tedy *Lets Kill Hitler*), kde několikrát zregeneruje, pokusí se Doktora zabít, ale nakonec pozná, že je dobrý člověk a obětuje se, aby zastavila jed, kterým ho sama otráвила, následkem čehož zbytek svých regenerací ztrácí.

sloučení božského dítěte, tedy panny, jímž je potomek Amy a Roryho, s postavou Doktorovy přítelkyně, a tudíž je syžet konečně funkční – díky sémantické akrobacii je v jedné epizodě postava Melody Pond a River Song spojena dohromady; dospělá žena je identifikována s nemluvnětem a sexualita, ač samozřejmě nespojená s tímto nemluvnětem, ale s jeho dospělou verzí, přítomna je. Puhvel k tomuto mytologéma píše: „Chtěl-li velšský král Math žít, musel mít nohy v panenském klíně, a i králi Davidovi museli dvořené obstarat lepou děvku, aby jeho stařeckému tělu předávala žár cudným tulením, neboť ‚král ji nepoznal‘. Motiv krále závislého na dívce je doložen ve všech třech stěžejních tradicích indoevropské mytologie – v Indii, Římě a Skandinávii – a také v Irsku, i když zde se panenství vymklo jaksi z ruky.[...] K záchraně a zachování králů a království může přispět pouze panna svým tělem.“¹³⁸ Samotné tělesné spojení pochopitelně nikdy není explicitně ukázáno, ale je patrné a přítomné i v metaforické rovině, neboť za Doktora, který zde stojí v pozici krále, své „tělo“ neboli všechny příští životy v podobě regeneračního cyklu obětuje, aby on sám mohl žít.

Samotné božské dítě je archetypem, symbolizujícím mimo jiné i „renatus in novam infatiam (znovuzrození do nového dětství). Je to tudíž nejen bytost počátku, ale i konce. [...] Symbolizuje předvědomou i podvědomou povahu člověka.“¹³⁹ Postava River Song se tímto posunuje rovněž do pozice dalšího symbolu, a sice Úrobora, který se zakusuje do vlastního ocasu, vytváří nekonečný cyklus, uzavřený kruh času kolem sebe samé, což je další mytologéma. Tentokrát o věčném opakování, o lunárním, kosmickém či kosmogonickém cyklu, který se vyskytuje téměř ve všech archaických společnostech. Eliade o něm napsal toto (zde konkrétně o koloběhu lunárním): „Vidíme, že ve všech kosmicko-mytologických lunárních koncepcích dominuje cyklický návrat toho, co bylo dříve, jedním slovem ‚věčný návrat‘. Také zde se setkáváme s motivem opakování archetypálního gesta, přeneseného do všech rovin: kosmické, biologické, historické, lidské atd. Současně však odhalujeme cyklickou strukturu času, který se regeneruje při každém novém ‚zrození‘ v kterékoli rovině. Tento ‚věčný návrat‘ svědčí o ontologii, do níž nezasahuje čas, ani dění.“¹⁴⁰

¹³⁸ PUHVEL, Jaan. *Srovnávací mytologie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, 395 s. ISBN 80-710-6177-8. Str. 294-298

¹³⁹ JUNG, Carl Gustav, ref. 4, str. 260

¹⁴⁰ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. 2., opr. vyd. Překlad Eva Strebingerová. Praha: Oikoymenth, 2009, 131 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 1. ISBN 978-807-2983-889. Str. 78

5.2.13 The Rings of Akhaten

V této epizodě se Doktor rozhodne ohromit svou novou společnicí Claru Oswald tím, že jí ukáže vesmírné divy a pokusí se vyřešit záhadu, jak je možné, že potkává různé inkarnace této dívky napříč univerzem a časem. Vezme ji na Prstence Akhatenu (odtud název epizody), kde se právě koná ceremonie uspávání boha, o kterém obyvatelé planetoidu, na kterém TARDIS přistane, věří, že by v případě svého probuzení pozřel celý vesmír. Doktor ukazuje své společnici mimozemské tržiště, představují ji několika cizím druhům bytostí a vysvětluje, že se zde neplatí běžnou měnou, ale spíše předměty sentimentální hodnoty. To Claru popudí, odloučí se od Doktora a potkává malou dívku v červené róbě, které pomůže utéct před několika stejně oděnými muži. Dozvídá se, že jde o Merry Gejelh, malou Královnu let (*Queen of Years*), která má zpívat part na ceremonii usmíření boha, v nekonečné písni. Doktor a Clara se ceremonie zúčastní. Holčička zpívá v duetu s mnichem na dalším planetoidu, kde ve zlaté pyramidě spí vyschlý mumifikovaný bůh. Něco se však pokazí a nestvůrný bůh uzavřený ve skleněné krychli se začne probouzet. Holčička, která si myslí, že je to její chyba, je polapena proudem zlatého světla a vláčena prostorem k pyramidě, aby byla obětována. To Doktor rezolutně odmítne, na tržišti vyměňuje Clařin prsten za vznášedlo a rozhodne se holčičce pomoci. Spolu s Clarou proniká do pyramidy, přesvědčuje Merry, že není její povinností se nechat sežrat zuřící stvůrou ve skleněném vězení, a po konfrontaci se strážci, kteří ji chtějí k oběti donutit, se mu daří uniknout z pyramidy ven. Tam seznává, že bytost uvnitř nebyla inkriminovaným bohem. Je jím Akhaten samotný, celá planeta. Doktor pochopí, že jde o jakéhosi parazita, který se živí vzpomínkami, příběhy a pocity a nabídne sám sebe v naději, že netvora suma jeho zkušeností přesyťí. Je to však málo. Zachraňuje ho Clara, která rozzuřenému bohu nabízí sušený list, který kdysi svedl dohromady její rodiče a který obsahuje nekonečný potenciál toho, jaký mohl být život její matky, kdyby nezemřela mladá. Bůh je přesycen a imploduje. Mimozemšťané vrací Claře prsten po její matce jako výraz vděčnosti.

Základním tématem této epizody je stylizovaný mýtus o thráckém pěvci Orfeovi. Nikoliv kvůli jeho sestupu do podsvětí a neúspěšnému pokusu o vysvobození Euridiky, ale kvůli utišující schopnosti jeho zpěvu a hry na lyru; během plavby s Iásonem a Argonauty se mu podařilo utišit mořské vlny, dokázal jí přehlušit zpěv Sirén, či zklidnit hádku; v hlavním

mýtu pomocí něj obměkčil Charóna, aby jej převezl přes řeku Styx, utišil i strážce podsvětí, psa Cerbera, dokonce dojal svou písni duchy mrtvých a vládce podsvětí Háda.¹⁴¹

Ze strukturálního hlediska má sama hudba jistý mytologický charakter a byla k mýtu přirovnávána jak Lévi-Straussem (viz. kapitola „Definice a význam mýtu“), tak v pracích Suzanne Langerové: „Langerová porovnává mýtus s hudbou [...], která prý také bytuje v mezisféře mezi prostřední biologickou zkušeností a nejvyšší duchovní sférou. Hudbě říká ‚mýtus vnitřního života‘. Tvrdí, že jak v mytologii, tak v hudbě zůstává nedokonán akt rozdělení produktu a procesu, a proto také zůstává nedotvořena symbolika mýtu i hudby; smysl, který se zde vyrozumívá, vlivem původních významů, které odpovídají rozmanitým životním prožitkům, nikdy není vymezen.“¹⁴²

Samotné probuzení ze spánku, v tomto případě Boha, bylo v mytologii přisuzováno spíše hrdinům, než zlým silám. Velmi rozšířený je mýtus o králi či rytířstvu, spícím uvnitř hory, kteří se probudí v době nejvyšší potřeby země. V různých obdobích je vyprávěn po celém světě, u nás například v podobě pověsti o Blanických rytířích, v Británii v podobě legendy o spánku krále Artuše na ostrově jablek Avalonu, i s jeho rytíři v kopci Freebrough Hill a na jiných místech.¹⁴³ Co se zlých sil týče, nejvhodnějším (a nejtriviálnějším) kandidátem bude patrně Satan, který byl spoután na tisíc let do propasti¹⁴⁴, či severský Loki, který byl v jeskyni v podzemí připoután ke kameni střevy vlastního syna Nárfiho a nad jeho hlavu byl umístěn had, jehož jed stékal bohu do očí.¹⁴⁵ Propuštění kteréhokoliv božstva tohoto typu předznamenávalo konec světa, Ragnarök, nebo s ním bylo přímo spojeno. Tato paralela je ovšem nedokonalá, neboť v našem případě se setkáváme s tématem boha spícího, nikoliv spoutaného.

Dalším tématem je již mnohokrát zmíněná lidská oběť k utišení hněvu bohů, k zabránění chaosu, a obětním beránkem je pochopitelně postava Merry Gejelh a Clařina matka, jejíž nežitý život vedl k přesycení žravého démona. Dále je přítomna mytologická kontrapozice starého boha a mladé panny a mytologéma upíra či pijáka duší, které jsme zde již rozebrali několikrát.

¹⁴¹ COTTERELL, Arthur, ref. 52, str. 50 a 67

¹⁴² MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič, ref. 33, str. 58-59

¹⁴³ Viz Sleeping Hero Legends. *University of Pittsburg* [online]. [cit. 2014-12-29]. Dostupné z: <http://www.pitt.edu/~dash/sleep.html#Warriors>

¹⁴⁴ Viz Zjevení Janovo 20:3

¹⁴⁵ AUERBACH, Loren, ref. 25, str. 125

5.2.14 The Snowmen

Bylo by zajisté chybou opomenout každoroční Vánoční speciální epizody, stojící stranou běžných sezón. Analýzou jedné z nich tuto kapitolu uzavřeme.

Děj se tentokrát odehrává v Londýně v devatenáctém století, kde sledujeme guvernanku a zároveň hostinskou Claru Oswin Oswald, v jedné z jejích inkarnací, když propadla časovým vírem Doktorova života. Doktor se s ní zde setkává podruhé a je to právě toto setkání, které ho vytrhne z letargie a rezignace po ztrátě Amy a Roryho, následkem jíž se rozhodl strávit zbytek života v osamění a už nikdy nikoho nezachraňovat. Clara na něj narazí náhodou na zasněžené ulici, na které sami od sebe vyrůstají agresivní zubatí sněhuláci. Doktor ji přiměje, aby si představila, jak tají, protože je drží pohromadě „slabé telepatické pole“, které reaguje na sugesci a přání. Záměr se daří a sněhuláci jsou zlikvidováni. Dívka dále sleduje Doktora až ke schovanému žebříku, který vede k TARDIS, stojící na mraku nad městem. V domě dětí, o které se stará, se děje něco podivného – předchozí guvernanka spadla minulé zimy do rybníčku na zahradě, voda nad jejím tělem zamrzla a to se našlo až za několik měsíců. Děvčeti, o které se Clara stará, se zdají noční můry o mrtvé ženě, která vylézá z vody a děti pronásleduje. Současně se po Londýně pohybují muži sbírající vzorky sněhu pro Institut Velké Inteligence Dr. Waltera Simeona. Velká Inteligence je ve skutečnosti vědomý mimozemský organismus, jehož fragmenty jsou vločky sněhu a který touží zmrazit a ovládnout svět, k čemuž potřebuje kompletní genetický otisk lidské bytosti v médiu, které by mohl použít – nejlépe v ledu. Oživí tedy mrtvou guvernanku, která v podobě ledové sochy začne ohrožovat Claru i všechny v domě. Doktor zasáhne a nejprve sochu rozmrazuje, když však zjistí, že se led naučil znovu spojit, vyláká jej na mrak ke své TARDIS, odkud socha padá a roztrhne se na střepiny, stahující však Claru s sebou. Doktor následně konfrontuje Velkou Inteligenci a téměř umírá pod mrazivým dotykem Dr. Simeona, kterého Inteligence posedne. Je zachráněn umírající Clarou, která dokáže přimět částičky inteligence v celém městě, aby se změnily ve slanou vodu, protože se rozpláče. Inteligence je poražena, Clara umírá, ale Doktor se v závěru vrací ke svému poslání, odhodlán najít v čase a prostoru její další inkarnace.

Element vody se napříč světovými mytologiemi typicky vyskytuje při kosmogonii, jak jsme si již ukázali v analýze epizody *Vampires of Venice*, a zahrnuje v sobě obě polarity – může být zároveň tvůrčím i destruktivním principem; prvotním oceánem, z nějž se vše

vynořuje, a potopou, která přívalem vod očisřuje svět. Led či sněh hrají roli podobnou, ačkoli nutně spadají pod prvek zimy, negativní část z antinomie *léto/zima*, jak nacházíme například u Frye, který vymezuje čtyři fáze v životě přírody ve vztahu k určitým mýtům a archetypům, v závislosti na ročních obdobích. Čtvrtá fáze je v symbolické rovině „tma, zima, bezvýchodnost. Mýtus triumfu temných sil, mýtus potopy a návratu chaosu, záhuby hrdinů a bohů.“¹⁴⁶

S ledem spojenou kosmogenezi vypráví Edda jak Starší, tak i Poetická, a popisuje příběh prvotního obra Ymiho (či Ymira), který sál mléko krávy Audhumly a byl stvořen z ledu¹⁴⁷ (či jíní), a z jehož těla byl posléze vytvořen svět; jeho maso se stalo zemí, kosti horami, lebka nebem a krev moři. Tamtéž stojí, že obři z jíní předcházeli dokonce bohům.¹⁴⁸

Pro nás podstatnější druhou polovinu protikladu tvoří mýty zániku světa, spojené s příchodem zimy. Staro-iránská mytologie jednu takovou eschatologickou krizi obsahuje. „Ve *Vidévdátu* 2.20-41 a v pozdějších textech, např. v *Bundahišnu*, se vyskytuje motiv mythologického sídla *var*, podzemní říše, kterou Jima chšaéta postaví z příkazu Ahura Mazdy, aby se v ní ukryli vybraní lidé a jejich zárodky a další přírodní druhy před blížící se „kosmickou zimou“, [...] jež je předznamenáním konce světa a jeho znovuzrození.“¹⁴⁹ Obdobný mýtus zaznamenáváme v mytologii germánské, kde předzvěstí Ragnaröku jsou Ódinovy předtuchy a strašlivá zima *fimbul* (*fimbulvetr*), která bude trvat jako tři zimy po sobě bez příchodu léta.¹⁵⁰

U severských národů (a nejen u nich) nacházíme celou řadu personifikací zimy, ledu či sněhu, v jednom případě dokonce i lyžování.¹⁵¹ V řecké mytologii jím je jeden z *Anemoi*, severní vítr Boreas a jeho dcera, nižší bohyně Chione (či Khione)¹⁵², v galské (tedy irské, skotské a z ostrova Man) mytologii je to pak stařena Cailleach (či Beara), která je ztotožňována s periodou od keltského svátku Samhain do svátku Imbolc (tedy od přelomu

¹⁴⁶ MELETINSKIJ, Jelezar Moisejevič, ref. 33, str. 115-116

¹⁴⁷ Ibid, str. 259

¹⁴⁸ Ibid, str. 212

¹⁴⁹ PUHVEL, Jaan, ref. 138, str. 132

¹⁵⁰ Ibid, str. 255

¹⁵¹ Nordická obryně a později i bohyně Skadi. Někdy též jako muž.

¹⁵² BOREAS: Greek god of the north wind ; mythology ; pictures. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-30]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Titan/AnemosBoreas.html>

třicátého prvního října a prvního listopadu až do začátku února, v období mezi zimní slunovratem a jarní rovnodenností).¹⁵³

Ve druhé rovině je tu syžet týkající se Doktora samého, který ztratil vůli konat své poslání, naplňovat své jméno, a uchýlil se *vzhůru*, na nebesa, na mračný Olymp, aby světské události pouze shůry pozoroval. Campbell tuto fázi hrdinské pouti popisuje jako nevyslyšení volání, které, pokud přetrvá, může vést ke katastrofálním následkům. „Král Mínós by obětováním božského býka dal najevo svou podřízenost vůli bohů, ale raději si ho ponechal, neboť dal přednost tomu, co vnímal jako svou ekonomickou výhodu. Právě proto se mu nepodařilo naplnit životní roli, kterou přijal. Katastrofální důsledky tohoto selhání již známe. Jeho prokletím se stalo samo božství. Je totiž zřejmé, že je-li člověk sám sobě vlastním bohem, potom boží vůle a síla ničí egocentrický systém člověka a samotný bůh se stává netvorem. [...] Člověk je dnem i nocí štván božskou bytostí, jež je obrazem živoucího já uvnitř uzamčeného labyrintu vlastní dezorientované duše. Všechny cesty k branám jsou ztraceny, východ neexistuje. Člověku nezbývá než zuřivě lpět na sobě samém a žít v pekle, nebo se podvolit a nakonec se rozplynout v bohu.“¹⁵⁴

Ačkoliv vyjádřena v metaforické podobě, je tato charakterizace pro Doktora velmi příznačná. Po ztrátě svých společníků v minulé epizodě upadl do apatie, uzavřel se v introverzi a odmítl dál naplňovat svou roli hrdiny, což není u jeho charakteru poprvé. V předchozí inkarnaci propadl opačnému extrému chování, když v epizodě *Waters of Mars* dal plný průchod vlastnímu božskému komplexu a pokusil se změnit danou historii. Z letargie jej vytrhává až Clara, zde v roli magického pomocníka a zároveň oběti, neboť svou smrtí vykupuje pokračování Doktorových cest, znovu jej ustanovujíc do pozice hérao, archetypu a boha.

¹⁵³ Celtic Goddess Cailleach Beara. *Shee-Eire: Online Guide to Ancient Ireland* [online]. [cit. 2014-12-30]. Dostupné z: <http://www.shee-eire.com/Magic&Mythology/Gods&Goddess/Celtic/Goddess/Cailleach-Beara/Page1.htm>

¹⁵⁴ CAMPBELL, Joseph, ref. 27, str. 65

6. Srovnání starého a nového seriálového oblouku

Jak jsme měli možnost vidět, syžet jednotlivých epizod, jakož i celých sezón doznal v průběhu seriálu značných změn. K úplné proměně samotného ústředního protagonisty a jeho archetypu, ani funkce nedošlo, nicméně proběhlo její obohacení – z původního převážně pasivního hlasu rozumu se stal výrazně akční prvek, skutečný hrdina a až na výjimky tažný element každé epizod. Jeho mýtický obraz rovněž potemněl přidáním osudu ničitele světa a s ním spojeného tragického rozměru, který ve starém seriálovém oblouku zcela chyběl.

Doktor současnosti již nezachraňuje vesmír jen proto, že se neustále mimoděk ocitá ve středu dění a je ke svému jednání puzen přirozenými morálními pohnutkami, činí tak i z důvodu pokání, neboť zůstává vrahem svého lidu, snaží se tento čin karmicky napravit ochranou druhých. Vidíme tedy ústup původní konstrukce archetypu moudrého starce či ducha ve prospěch archetypu hrdiny, a to běžně tragického, neboť Doktorovi společníci, přátelé i lásky neustále umírají, ztrácí se nebo jej opouštějí. Tento rozměr eskaluje hlavně v závěru čtvrté sezóny, kde se Doktor svévolně rozhodne porušit veškerá pravidla dříve ustanovená jeho lidem a deklamuje, že jsa posledním Pánem Času, musí se nyní čas podřídit jeho vůli, aby mohl zachránit skupinu vědců, což se v závěru obrátí proti němu, neboť jediná žena, již zachránit skutečně dokázal, po návratu domů stejně páchá sebevraždu, aby napravila historii.¹⁵⁵ Doktor se rovněž několikrát rozhoduje cestovat v osamění, aby nemusel přihlížet oběti jiných, což je něco, co by původní Hartnellův Doktor, který propadal záchvatům vzteku, když jeho společníci projevovali touhu vrátit se domů, nikdy neudělal.¹⁵⁶

V každé zkoumané epizodě byla zaznamenána přítomnost opakujících se mytologemat, z nichž nejčastějším byl archetyp hrdinského souboje s drakem, tedy odvěký střet dobra a zla, božského a démonického, chtonických sil chaosu a nebeských sil řádu – obměňovaný v nespočtu sémantických variant a syžetů, jejichž rozmanitost je však pouze zdánlivá.

Neustále se totiž vracíme k archetypu, k jádru mýtu, které na sebe nabaluje, jak jsme viděli, symboliku tím explicitnější, čím déle vysílání nového seriálového oblouku pokračuje.

¹⁵⁵ Viz závěr epizody Waters of Mars.

¹⁵⁶ Viz Doktorovo jednání v příběhu The Chase, v jehož závěrečné epizodě dojde k odchodu společníků Iana a Barbary.

Porovnáme-li přímo starý a nový oblouk, nemůžeme si nevšimnout neustálé gradace takřka všech přítomných dějotvorných prvků. Pokud ve starém oblouku hrál roli především okrajově naznačený systém binárních kontrapozic a jednotlivých mytologických příběhů, v novém se jazýček vah zcela překlopil směrem k čisté hrdinské epice a k eschatologickým mýtům kosmických rozměrů, kde hlavní protagonisté již nehrají o osud lidstva, či „pouze“ celé planety, ale objektem sázky se megalomansky stává osud celých civilizací, planet, soustav, vesmíru (epizoda *The End of Time*) či kompletní existence včetně času (*The Big Bang*). Komornější příběhy sice přítomny zůstávají, jsou však jen výjimkami a většinou nejsou součástí hlavního spojujícího meta-příběhu celé sezóny.

Ideologické elementy nastavené v prvopočátcích seriálu, tedy kupříkladu Dalekové svým smýšlením jasně reprezentující absolutní fašistickou ideologii, zůstaly stejné, nezměněné. Stejně tak postava Mistra, Doktora přímého protikladu, další reprezentace archetypu stínu, který se v novém seriálovém oblouku vrátil rovněž, jakož i mnoho jiných, jejichž podrobný seznam by byl pouze opakováním již řečeného – vždy se jedná o zástupce ideologií totalitních, ať už zahrnujících rasovou čistku či jen bezpodmínečnou světovládu.

Doktor a jeho společníci kromě původních funkcí rozumu a řádu reprezentují z ideologického hlediska ještě demokratické ideály v nejčistší formě. Je to kupříkladu totální a absolutní spravedlnost či nejzjevnější prvek ze všech, svobodná volba – dokonce i zdaleka nejagresivnější z Doktorů, Desátý, poskytl vždy za každé situace svým nepřítelům možnost rozhodnutí, upuštění od jejich záměru, než je případně zničil. V epizodách *Human Nature* a *The Family of Blood* se dokonce kvůli tomu vzdal svého já a ukryl se v minulosti pod jinou identitou.

V souvislosti s postupným vymizením výhradně historických epizod bez přítomnosti jiného vědecko-fantastického prvku, než samotného přicestování v TARDIS, došlo kromě zániku původních edukativních prvků rovněž k eliminaci předchozích demonstrací různých ideologických vzorců chování a jednání historicky platně náležitých příslušné navštívené době a jejich konfrontací s hodnotami a postoji současnosti, jak to bylo učiněno například v epizodě *The Romans*.

Edukativní prvky byly na ústupu již ve starých sezónách z šedesátých let, jak demonstruje tabulka v Příloze č. 2. Od samého začátku docházelo k trivializaci a postupnému

převládnutí koncepce dobrodružné a zábavné show na úkor vzdělávacího záměru, což určitým způsobem funkčně koreluje s představami Neila Postmana o neustálém „zezábavňování“ veškeré televizní produkce, ačkoliv zde se samozřejmě nejedná o látku, u níž by se tento proces musel nutně označit jako závadný.

Rozsáhlá tabulka v Příloze č. 3 sice ukazuje občasný výskyt námi pozorovaných identifikátorů i v oblouku novém, ale jedná se již jen o osamocené, nahodilé vzorky, z nichž všechna tři dříve stanovená kritéria splňuje pouze jediná epizoda *The Shakespeare Code*, a podávané informace jsou většinou velmi vágní či značně devalvované buď způsobem podání anebo samotným interpretem, což je většinou postava Doktora, který zjevně (po vzoru scénáristů) během svých vědeckofantastických eskapád ztratil chuť cokoliv vysvětlovat.

Shrnutí a závěr

Počáteční hypotéza, že v syžetech produktů zábavního průmyslu současnosti se stále vyskytují univerzální archetypy a mytologické vzorce, byla, jak jsme demonstrovali na množství příkladů v jednotlivých analýzách, prokázána a potvrzena. Vidíme tedy, že i moderní člověk přicházející do styku s produkty masové komunikace je nadále vystavován vlivu mýtů, někdy velmi explicitních, jindy čitelných pouze důkladnou kritickou analýzou, které stále nabízejí nové a nové vzory k opakování, naplňující tak jednu z původních funkcí mýtu.

Odvažuji se prohlásit, že úloha mýtu, o které hovořil Roland Barthes, coby konstituujícího nástroje buržoazní společnosti, stále hraje svou roli, nicméně spíše než o společnosti kapitalistické by bylo vhodné uvažovat jednoduše o prototypu společnosti principiálně ideální – výše zmíněná ideologie reprezentovaná chováním a postoji Doktora v tomto případě hovoří velmi jasně.

Mytologické struktury, které jsou fundamentálním stavebním kamenem zkoumané novodobé fabulace, mají dále s Barthesovým pojetím mýtu společného to, že prezentují jejich čtenáři systém sémiotický jako systém faktický, jehož historická podmíněnost je však dána nikoliv tlakem vládnoucí vrstvy, ale samotnými potřebami současného čtenáře.

Vymezuji se proti Barthesově názoru, že nemá nadále smysl odhalovat samotné mýty ve struktuře současných příběhů (čehož je ostatně nejvýmluvnějším dokladem celá tato práce), ani že idiolektologie překonala mytologii a je pro současný mediální diskurs podstatnější. Je to právě osvobozující funkce mytologických obsahů, které dovolují svým recipientům přechod zpět do mýtického „onoho času“, v němž se prosté prožívání existence stává aktem sakrálním a konzument zde znovu nalézá referenční vzory božského původu, kterou považují za podstatnou.

Moderní člověk se prostřednictvím hrdinských fabulací nevědomky pokouší navrátit do velké doby mýtů a hrdinů, do posvátného, koncentrovaného času, o který byl spolu s vymizením mýtů z běžného každodenního života ochuzen. Toto rovněž považuji za jeden z důvodů současného absolutního přesycení (obzvláště západní) civilizace zábavou, především v její masové podobě; její funkce je zástupná (a v mnoha případech nedostačující).

Již Jung na počátku minulého století hovořil o nebezpečí plynoucím z desakralizace běžného života, o deprivaci lidského vědomí bez mýtických obsahů, vedoucí k mnohem větší náchylnosti k napadení a zmanipulování nejrůznějšími, převážně totalitními ideologiemi (u něj konkrétně fašismem), které do své ikonografie a rétoriky mytologická témata a archetypální obrazy zahrnují. Obranu v tomto případě skýtá jedině znalost a pochopení jejich významů.

Jako další doklad potřeby mytologických obsahů v životě jednotlivce můžeme v konečném důsledku chápat i neustále probíhající vytváření mytologií umělých, čehož se v našem diskursu dotkl například Eco svým rozbořením postavy Supermana, jehož je časem cestující Doktor nevlastním bratrem.

Jako poslední argument bych uvedl rekurenci stále stejných archetypálních obrazů a mýtických témat během padesáti let existence zkoumaného seriálu, která je sama o sobě důkazem jejich přetrvávající platnosti, atraktivity a nezbytnosti i pro současného konzumenta. Patří sem především archetyp hrdiny a mýtus o jeho boji s drakem, který je přítomen beze zbytku v každé z analyzovaných epizod od samého začátku seriálu.

Další mýty se v něm vyskytují v nejrůznějších formách, od jednotlivých mytologemat v podobě duálních kontrapozic s pozitivní a negativní polarizací, zastupujících základní přírodní fenomény, časoprostorové a sociální vztahy, abstraktní číselné vztahy a nejdůležitější mytologický vztah profánního a svatého, po parafráze konkrétních mytologických příběhů o bozích, démonech a héroech, či v nich se objevujících prvků a podobenství.

V rámci analýzy jsem došel k závěru, že žádná konkrétní šablona či schéma námi identifikovaných mýtů, které by odpovídalo výhradně jedné konkrétní kultuře, neexistuje, což příkládám dílem migraci a míšení kultur v průběhu času, kdy jedna často přejímala a upravovala archaické mýty jiné, kterou asimilovala (nejtriviálnějším příkladem je vytváření křesťanských svatých z původních božstev), dílem jejich archetypálnímu základu, který je celému lidstvu společný a na konkrétní kultuře nezávislý. Z logických důvodů nejlepší dostupnosti a dokumentace však bylo k interpretaci mytologických obsahů použito nejčastěji mýtů řeckých a křesťanských.

Jako následující krok se nabízí aplikace použitého analytického postupu na další seriály rozdílných žánrů či jiné mediální produkty masového audiovizuálního průmyslu a zvážení otázky, nakolik má zde prokázaná přítomnost mytologických prvků ve struktuře příběhů produkovaných populární kulturou univerzální platnost.

Summary

The initial hypothesis, in which was inquired if the structures of contemporary audiovisual fiction produced by show-business industries of the modern world still contain the original mythological elements and themes in their narrative core, was confirmed by a wide variety of examples. We can see that contemporary audience is still subjected to the mythical stories, although they're mostly hidden and recognizable only by thorough critical analysis. These myths are still fulfilling their original purpose – to pose as new role models and examples of behaviour for the young audiences.

I take the liberty to proclaim that the function of myth as a constitutive instrument of society, perceived in such a way by Roland Barthes, is still valid, however, it would be a mistake to consider this society simply bourgeois or capitalist. The desired term in our case would be a society that is prototypically ideal – as proves the aforementioned ideology represented by Doctor's actions and behaviour.

Mythological structures, that are fundamental in the construction process of this modern fable, still present semiotic system to the reader as if it was a system of facts, which is a thing they also share with Barthes's conception. Their historical conditionality, that he also mentions, isn't as such however a product of the dominant social rank, but of the needs of the reader himself.

I disagree with Barthes's opinion that unravelling myths in the structure of contemporary stories is pointless (proof of which is this entire thesis), neither that the idiolectology has overcome mythology and is therefore more significant for our media discourse. It is the liberating function of mythological contents that allows their reader to return back to the "original time" of the myth, where the mere existence becomes a sacred act and the recipient can once again experience all the referential figures of the divine origin. I find that function essential.

Contemporary heroic fables therefore enable modern man to step "outside of his timeline" into the time of myths and heroes, into the concentrated and holy time, that was taken from him as the myths disappeared from his everyday existence. I consider this to be one of the reasons why (especially our) civilization is so oversaturated with every form of

entertainment; we subconsciously tend to compensate for something that was lost to us. It was Carl Gustav Jung who talked about the dangers that follows after the disappearance of sacral elements in common life and about the deprivation of human consciousness without mythical contents. He considered such consciousness much more susceptible to be invaded and to succumb to manipulation by various mostly totalitarian ideologies (he used fascism as an example), that utilize mythical themes and archetypical imagery in their rhetoric and iconography. The only defence in this case is a recognition and utter knowledge of such images and topics.

The existence and ongoing creation of artificial mythologies may serve as yet another example of the need of mythological contents in everyday life. In the discourse of media studies this was mentioned e. g. by Umberto Eco in his study of the character of Superman, to who our time-travelling Doctor is a distant relative.

As my last argument I would like to point out the recurrence of archetypical images and mythical themes that never changed during the fifty years of existence of this television show and stand therefore as proof of their persisting validity, attractiveness and indispensability for contemporary consumers. Those concern above all the archetype of the hero and his clash with the dragon, which was present in every single episode since the television show was first broadcasted.

Other myths appeared in various forms and shapes. Ranging from the individual and the simplest mythological themes in the forms of the basic contrapositions with positive or negative polarity that represent natural phenomena, the space-time and social relations, the abstract numerical relations and the most important mythological relation of all – the difference between the sacred and the common.

Discovered myths weren't identifiable with one source of origin for various reasons, but mostly because of the cultural migration in the past, inter-cultural exchange and assimilation of one culture's myths by the theology of another (Christian Saints that assumed roles and functions of the original pagan deities are the most obvious of all the examples). However, because of the easiest accessibility, recognition and documentation, the prevalent number of mythological examples used in our analysis derives from Greek and Christian mythology.

Next step in the process applied in this paper would be to subjugate audiovisual sequence fictions of different genre to similar analysis and inquire if the presence of mythological themes and archetypes in the structure of stories produced by the popular culture is universal or somehow limited. This question however remains open for further research.

Použitá literatura

- AUERBACH, Loren. *Mytologie: bohové, hrdinové, mýty*. Editor Arthur Cotterell. Praha: Slovart, 2007, 320 s. ISBN 978-80-7209-778-4.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-359-2.
- CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny: archetyp hrdiny v proměnách věků*. 1. vyd. Editor Arthur Cotterell. Praha: Portál, 2000, 339 s. ISBN 80-717-8354-4.
- COTTERELL, Arthur. *Encyklopedie mytologie: antická, keltská, severská*. 2. vyd. Čestlice: Rebo, 2000, 254 s. ISBN 80-723-4139-1.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. české vyd. Překlad Ladislav Nagy. Praha: Karolinum, c2004, 330 s. Bod (Dokořán). ISBN 97880246074052009.
- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Vyd. 2., V Argu 1. Překlad František Čermák. Praha: Argo, 2009, 440 s. Europa, sv. 12. ISBN 978-802-5701-577.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. 2., opr. vyd. Překlad Eva Strebingerová. Praha: Oikoymenh, 2009, 131 s. Knihovna novověké tradice a současnosti, sv. 1. ISBN 978-807-2983-889.
- ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Vyd. 1. Překlad Jiří Vízner. Praha: [Institut pro středoevropskou kulturu a politiku], 1998, 195 s. Oikúmené. ISBN 80-860-0563-1.
- FRAZER, James George. *Zlatá ratolest*. Vyd. v Československém spisovateli 1. V Praze: Československý spisovatel, 2012, 815 s. ISBN 978-807-4590-887.
- HACKIN, J. *Asiatic Mythology: A Detailed Description and Explanation of the Mythologies of All the Great Nations of Asia*. Asian Educational Services, 1995. ISBN-13: 978-8120609204 .
- HAINING, Peter. *Doctor Who, a celebration: two decades through time and space*. London: W.H. Allen, 1983, 256 p., [8] p. of plates. ISBN 04-910-3351-6.
- HOWE, David J., STAMMERS, Mark a WALKER, Stephen J. *The Handbook: The First Doctor - William Hartnell Years: 1963-1966*. London: Virgin Publishing, 1994. ISBN 978-042-6204-305.
- JORDAN, Michael. *Encyklopedie bohů*. Vyd. 1. Překlad Radka Edererová. Praha: Volvox Globator, 1997, 519 s. Alef (Volvox Globator). ISBN 80-720-7087-8.
- JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Vyd. 1. Barz, H. (ed.). Překlad Eva Bosáková, Kristina Černá, Jan Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, 437 s. ISBN 80-858-8011-3.
- JUNG, Carl Gustav. *The Archetypes and The Collective Unconscious*. Collected Works of C.G. Jung, Vol. 9, Part 1, transl. by Hull, R.F.C., Princeton University Press 1981, 470 str. ISBN 0691018332
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Překlad Pavel Vilikovský. Bratislava: Archa, c1993, 56 s. Filozófia do vrecka (Archa), zv. 2. ISBN 80-711-5052-5.
- MCGINN, Thomas A.J. *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*. [1st pbk. ed.]. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 978-019-5161-328.
- MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1989, 467 s. Ars. ISBN 80-207-0804-9.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Překlad František Čermák. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus, sv. 12. ISBN 80-000-1410-6.

PUHVEL, Jaan. *Srovnávací mythologie*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997, 395 s. ISBN 80-710-6177-8.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Překlad František Čermák. Praha: Academia, 2007, 487 s. Europa, sv. 12. ISBN 978-80-200-1568-6.

SIMPSON, Jacqueline a ROUD, Stephen. *A dictionary of English folklore*. New York: Oxford University Press, 2000, vii, 411 s. ISBN 01-921-0019-X.

WEBSTER, Richard. *Encyklopedie andělů*. Vyd. 1. Praha: Volvox Globator, 2009, 198 s. ISBN 978-807-2077-380.

Bible Svatá aneb všechna Svatá Písma Starého i Nového Zákona. Brno: Vytiskla Centa, 2004. ISBN 978-807-3091-385.

Magazíny

PIXLEY, Andrew. No Further Interest. *Nothing at the End of the Line: The Magazine of Doctor Who Research and Restoration*. 2005, č. 2, s. 38-43.

Web

JUNG, Carl Gustav. Essay on Wotan. *Philosopher* [online]. SJÖSTEDT-H, Peter. (ed.) [cit. 2014-12-14]. Dostupné z: <http://www.philosopher.eu/others-writings/essay-on-wotan-w-nietzsche-c-g-jung/>

AUTOMATONS: Animate statues; Greek mythology; pictures: AUTOMATONES. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Ther/Automotones.html>

BOREAS: Greek god of the north wind ; mythology ; pictures. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-30]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Titan/AnemosBoreas.html>

Carl Jung: on rebirth, resurrection, metempsychosis... *Path of Soul* [online]. [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://pathofsoul.org/2013/06/07/carl-jung-on-rebirth-resurrection-metempsychosis/>

Celtic Goddess Cailleach Beara. *Shee-Eire: Online Guide to Ancient Ireland* [online]. [cit. 2014-12-30]. Dostupné z: <http://www.shee-eire.com/Magic&Mythology/Gods&Goddess/Celtic/Goddess/Cailleach-Beara/Page1.htm>

CERBERUS: Three-headed guard dog of Hades, labor Heracles. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-28]. <http://www.theoi.com/Ther/KuonKerberos.html>

EMPUSA & LAMIAE: Vampires, demons, monsters ; Greek legend. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Phasma/Empousai.html>

EPIALES: God or Spirit of the Nightmares. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-28]. <http://www.theoi.com/Daimon/Epiales.html>

Exterminate. *Merriam-Webster: An Encyclopaedia Britannica Company* [online]. [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/exterminate>

Exterminate: definition. *Oxford Dictionaries: Language Matters* [online]. [cit. 2014-12-07]. Dostupné z: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/exterminate>

HADES, LAND OF THE DEAD 1: Greek mythology. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Kosmos/Haides.html>

Lexicon of Jungian Terms: Kore. *NYAAP: New York Association for Analytical Psychology* [online]. [cit. 2014-12-05]. Dostupné z: <http://www.nyaap.org/jung-lexicon/k/>

Megara. *Perseus Digital Library* [online]. CRANE, Gregory R. (šéf-ed.) Tufts University [cit. 2014-12-14]. Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/Herakles/megara.html>

MINOS, RHADAMANTYS, AEACUS: Greek judges of the dead ; mythology ; pictures. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-19]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Khthonios/Rhadamanthys.html>

NASO, Publius Ovidius. *Metamorphoses: Book 8*. In: *Perseus Digital Library* [online]. CRANE, Gregory R. (šéf-ed.) Tufts University [cit. 2014-12-12]. Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Ov.+Met.+8.612&redirect=true>

Nuada. *Encyclopedia Mythica: mythology, folklore, and religion* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://www.pantheon.org/articles/n/nuada.html>

Nuada of the Silver Arm. *The Celtic Journey* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://thecelticjourney.wordpress.com/2013/07/12/nuada-of-the-silver-arm/>

Odin. *Online Etymology Dictionary* [online]. [cit. 2014-12-14]. Dostupné z: <http://generator.citace.com/dok/aYx46scfNdzzR2bS>

Pelops (Greek mythology). *Encyclopedia Britannica* [online]. [cit. 2014-12-18]. Dostupné z: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/449403/Pelops>

Persephone: Greek Queen of the Underworld, Goddess of Spring; mythology; pictures; Proserpina. *Theoi Greek Mythology: Exploring Mythology & Greek Gods in Classical Literature & Art* [online]. [cit. 2014-12-08]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Khthonios/Persephone.html>

Psychopompos. *A Greek-English Lexicon*. In: *Perseus Digital Library* [online]. CRANE, Gregory R. (šéf-ed.) Tufts University [cit. 2014-12-04] Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dyuxopompo%2Fs>

Sleeping Hero Legends. *University of Pittsburg* [online]. [cit. 2014-12-29]. Dostupné z: <http://www.pitt.edu/~dash/sleep.html#Warriors>

The Laws Of The Twelve Tables. *Constitution Society* [online]. [cit. 2014-12-12]. Dostupné z: http://www.constitution.org/sps/sps01_1.htm

The Project Gutenberg eBook of The Old English Physiologus. STANBURROUGH COOK, Albert. *Free ebooks - Project Gutenberg* [online]. [cit. 2014-12-28]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/files/14529/14529-h/14529-h.htm>

Seznam příloh

Příloha č. 1: Seznam Doktorů a jejich protagonistů (tabulka)

Příloha č. 2: Edukativní prvek ve starším seriálovém oblouku (tabulka)

Příloha č. 3: Edukativní prvek v mladším seriálovém oblouku (tabulka)

Přílohy

Příloha č. 1: Seznam Doktorů a jejich protagonistů

Seznam Doktorů		
Herec	Pořadí	Účinkování
William Hartnell	První Doktor	1963-66
Patrick Troughton	Druhý Doktor	1966-69
Jon Pertwee	Třetí Doktor	1970-74
Tom Baker	Čtvrtý Doktor	1974-81
Peter Davison	Pátý Doktor	1981-84
Colin Baker	Šestý Doktor	1984-86
Sylvester McCoy	Sedmý Doktor	1987-9, 1996
Paul McGann	Osmý Doktor	1996
Christopher Eccleston	Devátý Doktor	2005
David Tennant	Desátý Doktor	2005-10
Matt Smith	Jedenáctý Doktor	2010-13
Peter Capaldi	Dvanáctý Doktor	2013--
John Hurt	Válečný Doktor	2013

Válečný Doktor Johna Hurta se objevil pouze v epizodě *The Day of the Doctor*, vysílané k příležitosti padesátiletého výročí seriálu a stojí proto mimo hlavní číselnou linii, protože do ní byl uměle vložen.

Příloha č. 2: Edukativní prvek ve starším seriálovém oblouku

Starý seriálový oblouk				
Příběh	Počet epizod	Ident. 1	Ident. 2	Ident. 3
První sezóna				
An Unearthly Child	4	ano	ne	ne
Daleks	7	ne	ne	ano
The Edge of Destruction	2	ne	ne	ne
Marco Polo	7	ano	ano	ano
The Keys of Marinus	6	ne	ne	ano
The Aztecs	4	ano	ne	ano
The Sensorites	6	ne	ne	ano
The Reign of Terror	6	ano	ano	ano
Druhá sezóna				
Planet of Giants	3	ne	ne	ne
The Dalek Invasion of the Earth	6	ne	ne	ano
The Rescue	2	ne	ne	ne
The Romans	4	ano	ano	ano
The Web Planet	6	ne	ne	ne
The Crusade	4	ano	ano	ano
The Space Museum	4	ne	ne	ano
The Chase	6	ne	ne	ano
The Time Meddler	4	ano	ne	ne
Třetí sezóna				
The Ark	4	ne	ne	ano
The Gunfighter	4	ano	ne	ne
The War Machines	4	ne	ne	ne

Příslušné identifikátory byly stanoveny v podkapitole „Metodika“. Nepoměrně menší počet epizod ve třetí sezóně je způsoben jejich faktickou absencí v jakýchkoliv dostupných archivech, včetně BBC samotné. Téměř tyto všechny epizody byly nenávratně ztraceny. Z dochovaného, zcela nicotného množství, natož z akustických rekonstrukcí těchto chybějících epizod by nebylo možné provést adekvátní analýzu a proto byly z výčtu záměrně vynechány.

Příloha č. 3: Edukativní prvek v mladším seriálovém oblouku

Nový seriálový oblouk			
Epizoda	Ident. 1	Ident. 2	Ident. 3
První sezóna			
Rose	ne	ne	ne
The End of the World	ne	ne	ne
The Unquiet Dead	ano	ano	ne
Aliens of London	ne	ne	ne
World War Three	ne	ne	ne
Dalek	ne	ne	ne
The Long Game	ne	ne	ne
Father's Day	ne	ne	ne
The Empty Child	ano	ne	ne
The Doctor Dances	ano	ne	ne
Boom Town	ne	ne	ne
Bad Wolf	ne	ne	ne
The Parting of Ways	ne	ne	ne
Druhá sezóna			
The Christmas Invasion	ne	ne	ne
New Earth	ne	ne	ne
Tooth and Claw	ano	ano	ne
School Reunion	ne	ne	ne
The Girl in the Fireplace	ano	ano	ne
Rise of the Cybermen	ne	ne	ne
The Age of Steel	ne	ne	ne
The Idiot's Lantern	ano	ne	ne
The Impossible Planet	ne	ne	ano
The Satan Pit	ne	ne	ano
Love & Monsters	ne	ne	ne
Fear Her	ne	ne	ne
Army of Ghosts	ne	ne	ne
Doomsday	ne	ne	ne

Třetí sezóna			
The Runaway Bride	ne	ne	ne
Smith And Jones	ne	ne	ne
The Shakespeare Code	ano	ano	ano
Gridlock	ne	ne	ne
Daleks in Manhattan	ne	ne	ne
Evolution of the Daleks	ne	ne	ne
The Lazarus Experiment	ne	ne	ne
42	ne	ne	ne
Human Nature	ano	ne	ne
The Family of Blood	ano	ne	ne
Blink	ne	ne	ne
Utopia	ne	ne	ne
The Sound of Drums	ne	ne	ne
Last of the Time Lords	ne	ne	ne
Čtvrtá sezóna			
Voyage of the Damned	ne	ne	ano
Partners in Crime	ne	ne	ne
The Fires of Pompeii	ano	ne	ano
Planet of the Ood	ne	ne	ne
The Sontaran Stratagem	ne	ne	ne
The Poison Sky	ne	ne	ne
The Doctor's Daughter	ne	ne	ne
The Unicorn and the Wasp	ne	ano	ano
Silence in the Library	ne	ne	ne
Forest of the Dead	ne	ne	ne
Midnight	ne	ne	ne
Turn Left	ne	ne	ne
The Stolen Earth	ne	ne	ne
Journey's End	ne	ne	ne
Speciály			
The Next Doctor	ano	ne	ne
Planet of the Dead	ne	ne	ne
The Waters of Mars	ne	ne	ne
The End of Time p. 1	ne	ne	ne
The End of Time p. 2	ne	ne	ne

Pátá sezóna			
The Eleventh Hour	ne	ne	ne
The Beast Below	ne	ne	ne
Victory of the Daleks	ano	ano	ne
The Time of Angels	ne	ne	ne
Flesh and Stone	ne	ne	ne
The Vampires of Venice	ano	ne	ne
Amy's Choice	ne	ne	ne
The Hungry Earth	ne	ne	ne
Cold Blood	ne	ne	ne
Vincent and the Doctor	ano	ano	ne
The Lodger	ne	ne	ne
The Pandorica Opens	ano	ne	ne
The Big Bang	ne	ne	ne
Šestá sezóna			
A Christmas Carol	ne	ne	ne
The Impossible Astronaut	ne	ne	ne
Day of the Moon	ne	ne	ne
The Curse of the Black Spot	ano	ne	ne
The Doctor's Wife	ne	ne	ne
The Rebel Flesh	ne	ne	ne
The Almost People	ne	ne	ne
A Good Man Goes to War	ne	ne	ne
Let's Kill Hitler	ano	ano	ne
Night Terrors	ne	ne	ne
The Girl Who Waited	ne	ne	ne
The God Complex	ne	ne	ne
Closing Time	ne	ne	ne
The Wedding of River Song	ne	ano	ne
Speciály			
The Doctor, The Widow and the Wardrobe	ano	ne	ne

Sedmá sezóna			
Asylum of the Daleks	ne	ne	ne
Dinosaurs on a Spaceship	ne	ne	ne
A Town Called Mercy	ne	ne	ne
The Power of Three	ne	ne	ne
The Angels in Manhattan	ne	ne	ne
The Bells of Saint John	ne	ne	ne
The Rings of Akhaten	ne	ne	ne
Cold Wars	ano	ne	ne
Hide	ne	ne	ne
Journey to the Centre of the Tardis	ne	ne	ne
The Crimson Horror	ano	ne	ne
Nightmare in Silver	ne	ne	ne
The Name of the Doctor	ne	ne	ne
Speciály			
The Day of the Doctor	ano	ano	ne
The Time of the Doctor	ne	ne	ne
The Snowmen	ano	ne	ne