

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANTINÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Bc. Eliška Vokounová

Genderová analýza filmu Sněhurka a lovec

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D.**

Praha 2015

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 23. června 2015

Eliška Vokounová

Poděkování

Zde bych chtěla poděkovat docentce Knotkové-Čapkové za podnětné rady a připomínky, které mi během vedení této práce poskytla.

Obsah

Abstrakt.....	2
1. Úvod.....	3
2. Teoretická a metodologická část.....	5
2.1 Feministické teorie.....	5
2.1.1 Vysvětlení základních teoretických pojmů.....	7
2.2 Literární a filmová analýza.....	10
2.2.1 Feministická literární analýza a metoda vzdorného čtení.....	10
2.2.2 Feministická filmová analýza.....	14
2.3 Teorie archetypů.....	16
2.3.1 Archetypy.....	17
2.3.2 Feministická archetypální analýza.....	19
2.3.3 Archetypy mužství.....	26
2.3.4 Archetypální analýza pohádek.....	29
2.4 Mýtus krásy.....	31
3. Analytická část.....	35
3.1 Královna: neřešitelné dilema.....	35
3.2 Sněhurka: co ji matka naučila?.....	38
3.3 Král Magnus: setkání s femme fatale.....	40
3.4 Ravenna: od rebelie k tyranii.....	42
3.5 Ravenna: krásná čarodějnice a upírka.....	45
3.6 Sněhurka: poslušná přadlena nebo divoška?.....	50
3.7 Lovec: probuzení válečníka.....	54
3.8 William a vévoda Hammond: strážci starého řádu.....	57
3.9 Ženská vesnice: matriarchát.....	59
3.10 Ravenna: dar/prokletí matky.....	62
3.11 Trpaslíci a vílí les: instinktivní průvodci.....	63
3.12 Finn: slaboch a sadista.....	65
3.13 Ravenna: královna smrti.....	67
3.14 Sněhurka: vzkříšení a bitva ve věži.....	70
3.15 Epilog: nový začátek.....	74
4. Závěr.....	77
Literatura.....	79

Abstrakt

V této diplomové práci se zabývám genderovou analýzou filmu *Sněhurka a lovec*, který vyšel v roce 2012. Jedná se o filmové zpracování známé pohádky O Sněhurce, které se však v určitých aspektech liší od tradiční verze.

První část práce věnuji představení teorie a metodologie, ze které pak vycházím v analytické části. Primární základ tvoří feministické teorie, konkrétně se pak věnuji především kritické feministické archetypální analýze a metodě vzdorného čtení. Taktéž se zabývám feministickou literární a filmovou analýzou a představuji koncept mýtu krásy. Jako hlavní metodu v druhé části práce tak používám kritickou feministickou archetypální analýzu a vzdorné čtení.

V analytické části postupuji chronologicky podle děje a zaměřuji se v každé kapitole na jednu hlavní postavu, případně na vztahy této postavy. Věnuji se hlavně analýze archetypů daných postav, taktéž se zabývám symbolikou a mýtem krásy.

Klíčová slova: Sněhurka, mýtus krásy, archetypy, archetypální analýza, vzdorné čtení

Abstract in English

In this diploma thesis, I analyze movie *Snow White and the Huntsman*, which was released in 2012. This film is an adaptation of the famous fairy tale about Snow White. However, this adaptation differs in several aspects from the traditional version of this fairy tale.

The first part of my diploma thesis consists of overview of theories and methodology, which I employ later in analytical part of this thesis. Feminist theories are the core of this thesis. Mainly, I focus on feminist archetypal analysis and beauty myth. I also focus on feminist literary and movie analysis. Feminist archetypal analysis and resistant reading are my main methodological tools.

In the second part of my diploma thesis, I analyze each character chronologically. I focus mainly on archetypal analysis of these characters, I also analyze other symbolism and beauty myth.

Keywords: Snow White, beauty myth, archetypes, archetypal analysis, resistant reading

1. Úvod

Během prvního ročníku magisterského studia jsem se, mimo jiné, seznámila se základy feministické literární analýzy. Obzvláště mne zaujaly archetypy a jejich genderová analýza, na čemž má zajisté velký podíl doc. PhDr. Blanka Knotková, Ph.D., na jejímž kurzu byla tato tematika probírána.

Znalosti nabyté během studia mi poskytly analytický rámec a zásobu konceptů pro to, abych dokázala vidět souvislosti tam, kde jsem je dříve neviděla, případně abych dokázala přesně formulovat to, co jsem dříve nedokázala pojmenovat. Genderová studia mi nenabídla však pouhou sumu znalostí, nýbrž také novou, kritickou optiku vidění světa. Zřejmě proto již nedokážu konzumovat díla fikce tak pohodlně, jak jsem to dělala před pár lety. Vzorné čtení, jako analytický nástroj na odhalování genderové hierarchie a androcentrického diskursu, se pro mne stalo běžnou praktikou při čtení knih, sledování filmů a potažmo i při "čtení" celého světa kolem.

Nejspíš proto mne zaujal film *Sněhurka a lovec*. Jedná se o filmové zpracování Sněhurky z roku 2012, které přináší některé obměny do tradiční verze této pohádky. Samotná postava Sněhurky nabývá podstatnější agentnosti oproti tradiční verzi pohádky, taktéž dochází k posunu od černobílé reprezentace zlé čarodějnice Ravenny ke komplikovanějšímu příběhu o ublížení a pomstě. Sněhurka netráví většinu děje uspaná temným kouzlem, nýbrž aktivně (a s mečem v ruce) bojuje proti uzurpátorce Ravenně. Zlo čarodějnice není postaveno jako nediskutovatelné dogma, nýbrž pramení z traumat, které zažila, a proto dochází k určité humanizaci této postavy. Na první pohled by tak diváci a divačky mohli usoudit, že *Sněhurka a lovec* představuje nové a nestereotypní reprezentace femininity. Je tomu však skutečně tak?

Ve své práci budu primárně pracovat s kritickou feministickou archetypální analýzou a s konceptem mýtu krásy. Z hlediska archetypální analýzy se ukazuje, že Sněhurka a Ravenna jsou plné kontradikcí a do určité míry naplňují tradiční verze svých archetypů, byť se na první pohled mohou zdát poměrně netradiční. Mýtus krásy provází celý příběh a schovává se všem na očích v samotných základech celého konfliktu hlavních postav Ravenny a Sněhurky. Po představení teoretických východisek v první části své práce se budu věnovat analýze postav a děje, kde se blíže podívám nejen na archetypy ale také na příběh o hierarchii a moci, který nutně provází mýtus krásy.

Jak píše Pam Morris ve své knize *Literatura a feminismus*, díla fikce nejsou jen zrcadlem takzvané reality, nýbrž zpětně také ovlivňují společenský kontext, ve kterém vznikají. Literatura a film se sice markantně liší jak formou, tak zážitkem, nicméně obojí sdělují příběh, a tudíž oboje můžeme podrobit vzdornému čtení. A jak píše Judith Fetterley v knize *The Resisting Reader*, jakmile odhalíme a pojmenujeme skryté hierarchie, můžeme proti nim začít bojovat. Cílem mé práce proto není pouhý výčet archetypů, nýbrž také kritická analýza mocenských vztahů (a potažmo mocenského diskursu) v dané pohádce, neboť analýza a artikulace problému může být také prvním krokem k jeho vyřešení.

2. Teoretická a metodologická část

2.1 Feministické teorie

V této kapitole představím základní teoretická východiska mé diplomové práce. Na úvod se chci zastavit u problematiky epistemologického východiska, dále se budu věnovat feministickým teoriím a vybraným analytickým pojmům, které budu používat napříč celou prací.

Chceme-li se pustit do výzkumu, jednou z klíčových otázek pro nás může být, jak docílit objektivních výsledků, jaké postupy a metody jsou v rámci naší vědní disciplíny považovány za objektivní a tudíž produkující legitimní znalosti. Jedno z typických rozdělení výzkumů podle metodologie je dělení na kvalitativní a kvantitativní metody. Kvantitativní metody se obvykle spojují s přísnou vědeckou racionalitou, produkující "tvrdou vědu" (fyzika, biologie, matematika) a jsou považovány za inherentně objektivní. Na druhé straně najdeme kvalitativní metody, které se obvykle spojují se společenskými vědami a v této dichotomii jsou považovány za méně objektivní, méně racionální a tudíž jaksí méně vědecké (Letherby, 2003: 86-87, Brown a Morrow, 1994: 201-202). Na základě tohoto dělení si můžeme říci, že chceme-li být ve vědecké sféře respektováni, vyplatí se zvolit takový epistemologický rámec, který je považován za hodný respektu. Nebo můžeme celou otázku obrátit naruby a zeptat se, co to vlastně ta objektivita je.

Samotné položení otázky, co je to objektivita, značí skok mezi paradigmaty¹. V rámci pozitivistického paradigmatu existuje realita sama o sobě a my ji poznáváme. Pojmy není nutné kontextualizovat, tudíž pojem objektivity zůstane nezpochybněn. Pozitivist² se neptá, co je to objektivita, ale ptá se, zda je ten či onen výzkum objektivní. V rámci konstruktivistického paradigmatu se však jedná o zcela legitimní otázku. Pokud se realita (respektive mnohočetné reality) skládá ze společenských mentálních konstrukcí, pak i pojem objektivity je mentální konstrukcí a můžeme ho podrobit analýze. Můžeme se ptát, kdo tento pojem zavedl, v jakých

¹ Paradigma zde chápu jako set názorů, které nezpochybňujeme a od tohoto setu názorů odvíjíme další vědeckou činnost. Paradigma je limitováno vlastní ontologií, epistemologií a metodologií (Guba a Lincoln, 1994: 107-108)

² Zde vědomě používám maskulinum proto, že objektivní a tudíž pozitivistický přístup je obvykle spojován s maskulinitou (Letherby, 2003: 82). Neznamena to, že neexistují ženy zastávající pozitivistické názory, nebo že všichni muži jsou nutně pozitivisté.

kontextech se používá, jaké konotace pojmu objektivita přísluší (Guba a Lincoln: 1994: 109-111).

Objektivitu můžeme definovat jako přístup k vědě (nebo k čemukoliv jinému), který není zatížen žádnými hodnotami, a který popisuje realitu takovou, jaká je (Harding, 1991: 139, 141). Pokud má být proces výzkumu a jeho výsledky naprosto objektivní, je nutné identifikovat a odstranit všechny společenské hodnoty, kterými vědci a vědkyně mohou být zatíženi. Je to však možné? Věda sama o sobě je situována ve společenském a historickém kontextu, neexistuje ve vakuu. Dle Sandry Harding je každá vědecká metoda, disciplína i samotní vědci a vědkyně vždy zatížena společenským a historickým kontextem, tudíž objektivistický přístup neznamena absenci světonázoru, nýbrž absenci reflexe tohoto světonázoru (tamtéž: 142). Proto Harding přichází s konceptem silné objektivity, která by měla překlenout propast mezi krajním objektivismem a relativismem, a měla by vést k více objektivnímu přístupu ve vědě (tamtéž: 142).

Silná objektivita znamená, že vědci a vědkyně musí aktivně reflektovat svoji pozici ve společenském a historickém kontextu. Musí reflektovat vlastní morální zásady a názory, které tvarují nejen podobu jejich vědeckých aktivit, nýbrž i výsledky jejich výzkumů. Silná objektivita by měla vést k systematické a neustálé sebereflexi. Můžeme namítnout, že se jedná o nemožný úkol a takovýto model je utopický. To by nám však nemělo bránit se tohoto standardu alespoň snažit dosáhnout (tamtéž: 143, 147). V návaznosti na koncept silné objektivity další část této teoretické kapitoly pojímám nejen jako přehled teorií a pojmů, se kterými budu dále pracovat, ale také jako formu sebereflexe a verbalizace světonázoru, jenž nutně ovlivňuje podobu celé této práce.

Ve své práci vycházím z feministických teorií. Pokud však chci mluvit o feministických teoriích, měla bych nejdříve v duchu konstruktivismu provést pečlivou kontextualizaci. Feministické hnutí lze periodizovat do tří vln, při čemž první se formuje koncem 18. století a zahrnuje boj o základní občanská práva pro ženy. Druhou vlnu lze zařadit do 60. let 20. století, ačkoliv jisté náznaky myšlení typického pro tuto periodu najdeme již mnohem dříve.

Druhá vlna přinesla nové koncepce, především přišla s analýzou patriarchálního pohlavně-genderového řádu (Havelková, 2004: 169, 177-178). Třetí vlna feminismu, kterou považujeme za aktuální, začíná v 90. letech 20. století

a přináší především otázky souvislostí mezi různými druhy diskriminace a jejich prolínání. Pro třetí vlnu zůstává kategorie genderu stále zásadní, avšak přibývá analýza dalších typů diskriminace, ať už na základě pohlaví, sexuality či etnicity (Sokolová, 2004: 207).

Zmaření na různé otázky v rámci feminismu můžeme vidět nejenom v odlišných časových periodách, ale také uvnitř jednotlivých period. Některé zástupkyňe feministického myšlení tak mohou vycházet například z liberalismu a bojovat za zrovnoprávnění žen na právní rovině. Takzvaně radikální směry nepovažují liberalistický přístup za dostatečný pro skutečnou společenskou změnu a trvají na úplné revizi patriarchálního společenského uspořádání — přitom se však zásadně neshodují, jak toho dosáhnout. Sex a reprodukce jsou pro ně jádrem ženské oprese, radikálně-libertariánská větev však volá po ideálu androgynie, zatímco radikálně-kulturní zachovává dichotomii pohlaví a staví femininní vlastnosti na piedestal (Tong, 2009: 2, 49-50).

Mohli bychom vyjmenovat další feministické směry a jejich charakteristiky, jako třeba ekofeminismus, marxistický či postkoloniální feminismus. Příklady uvedené výše mají ilustrovat vnitřní diverzifikaci feministického hnutí, stejně jako nutnost kontextualizace vždy, když se mluví o feminismu. Pravděpodobně je tedy správnější mluvit o feminismech v množném čísle, neboť neexistuje jeden homogenizovaný feminismus, nýbrž mnoho různých typů feminismu. V této práci vycházím primárně z feminismu třetí vlny, ale pracuji i s mnohými koncepty, které vychází již z druhé vlny a které jsou dle mého názoru pro feministický výzkum i aktivismus stále aktuální.

2.1.1 Vysvětlení základních teoretických pojmů

Následně se budu věnovat základním teoretickým pojmům. Představení těchto pojmů považuji za důležité, neboť je budu používat napříč celou prací, a některé z těchto analytických kategorií se neobejdou bez kritické reflexe.

Jeden z hlavních a klíčových analytických pojmů, se kterým různé směry feminismu pracují, je **gender**. Gender můžeme definovat jako sociálně konstruovanou kategorii, která určuje podoby maskulinity a femininity. Generalizované představy o tom, jak se má chovat a vypadat "správná žena" a "správný muž" nazýváme genderové stereotypy (Renzetti a Curran, 2003: 20).

Ačkoliv některé feministické myslitelky pracovaly (či stále pracují) s genderem spíše esencialisticky³, osobně se v této práci přikláním ke konstruktivistickému paradigmatu, a proto s pojmem gender pracuji jako se sociálně konstruovanou kategorií. Společenská normovanost kategorií maskulinity a femininity se liší v závislosti na kulturním a historickém kontextu. Role žen i mužů v naší společnosti v průběhu historie prošly zásadními změnami (Meadová⁴, 2011: 32). Taktéž najdeme různé pojetí maskulinity a femininity napříč různými kulturami⁵. Proto opět zdůrazňuji nutnost kontextualizace i při práci s analytickou kategorií genderu.

Maskulinita a femininita se v naší západní společnosti⁶ vůči sobě nachází v hierarchické bipolaritě. Maskulinita je považována za hodnotnější než femininita, přičemž muži by neměli mít femininní vlastnosti a naopak ženy by neměly mít maskulinní vlastnosti. Dle Beauvoir jsou muži konstruováni jako subjekt, zatímco žena je objekt podřízený muži. Žena je považována za Druhou, odvozenou od muže, a Druhost je vždy spojována s negativními charakteristikami, neboť se jedná o jinakost odvozenou od takzvané normy (Beauvoir, 1966: 10-11). Ženy se udržují v pozici objektu tím, že konstrukce femininních vlastností způsobuje ženskou pasivitu — mezi typicky femininní vlastnosti patří přátelskost, emocionalita a poslušnost, zatímco maskulinní vlastnosti zahrnují naopak agresivitu, racionalitu a soutěživost, a potažmo tedy aktivitu (Tong, 2009: 51). Tato bipolarita také ukazuje, že femininita a maskulinita jsou vztahové kategorie, které se definují ve vzájemné opozici.

³ Esencialismem mám zde na mysli připisování rozdílů mezi pohlavími biologické esenci mužů a žen (Tong, 2009: 8).

⁴ Zde používám přechýlený tvar -ová, protože čerpám z českého překladu a kniha byla v ČR vydána s přechýleným tvarem příjmení autorky, jinak v celé práci zahraniční jména autorek nepřechyluji, pokud parafrázuji původní texty z anglického jazyka nebo pokud parafrázuji část z knihy, která vyšla v ČR s nepřechýleným tvarem příjmení dané autorky

⁵ Například kmen Manusů vyzdvihuje hru s nemluvnaty jako mužskou záležitost a v kmeni Todů se ženy nevěnují domácím pracím (Meadová, 2011: 34), což je přesný opak konstrukcí genderových rolí v naší společnosti.

⁶ Pojem "naše společnost" nebo "západní společnost" je samozřejmě také do jisté míry problematický, neboť zde dochází ke generalizaci a homogenizaci. Mám zde na mysli hlavně euro-americký kontext vycházející z křesťanské tradice. Je samozřejmě nutné dodat, že uvnitř této obecné kategorie najdeme heterogenní pozice.

Ženy a muži⁷ se nachází v **pohlavně-genderovém systému**. Dle Gayle Rubin tento systém znamená, že biologickým danostem jsou přisouzeny sociálně konstruované vlastnosti a stávající společenský systém je zpětně ospravedlňován biologickými danostmi. Dochází tak k naturalizaci uspořádání společnosti, které se jeví jako "přirozené", ačkoliv je konstruované společností. V rámci patriarchálního pohlavně-genderového systému je pak biologické ženství konstruováno jako podřízené tomu mužskému (tamtéž: 51, Beauvoir, 1966: 15). Pohlavně-genderový systém lze také definovat jako určitý systém předpisů chování, který funguje na širší strukturální úrovni společnosti a promítá se do institucí — ať už to je vzdělávací či politický systém (Renzetti a Curran, 2003: 21). Výše jsem použila pojem patriarchát, ke kterému se budu dále ve své práci ještě vracet a proto považuji za vhodné zde tento pojem problematizovat.

Patriarchát můžeme zjednodušeně chápat jako vládu mužů nad ženami. Z historického hlediska se však jednalo nejen o vládu mužů nad ženami, ale také o vládu některých mužů nad ostatními muži. Proto lze uvažovat nad jinými pojmy, které bychom mohli využívat, jako například mužská hegemonie (Havelková, 2004: 178). Pro účel této práce budu s analytickou kategorií patriarchátu pracovat jako se společenským systémem, kde obecně muži mají větší moc než ženy. Stejně jako jsem výše ukázala nutnost kontextualizace feminismů či definic genderu, i zde je nutné brát na vědomí, že neexistuje jen jeden neměnný a fixní patriarchát, nýbrž že se patriarchální pohlavně-genderový systém opět liší v závislosti na specifickém historicko-kulturním kontextu (Mohanty, 2003: 58).

Jako doplňující koncept k patriarchátu můžeme také používat pojem **androcentrismus**, přičemž jejich charakteristiky se částečně překrývají. Androcentrický řád je takový řád, v jehož středě stojí muž jako norma, tudíž mužské vidění světa je považováno za neutrální. Díky tomu dochází k symbolickému násilí, neboť ženy jsou nuceny přebírat "neutrální" (mužskou) perspektivu na svět, často se tak identifikují s misogynní optikou světa a nejsou schopné kriticky nahlédnout svou podřízenou pozici ve společnosti. Androcentrický řád se somatizuje v lidských tělech a je zpětně ospravedlňován na základě fyzických odlišností mužů a žen. Dělbá práce

⁷ Považuji za důležité také zohlednit konstruovanost samotných kategorií biologického ženství a mužství. Představa, že existují pouze dvě kategorie biologického pohlaví je mylná, což dokazují různé případy, kdy se jedinec ať už fyzicky nebo performativně nachází na hranici nebo za hranicemi těchto dvou kategorií - příkladem mohou být různé typy trans* identit (Ryan, 2014: online).

na základě pohlaví (a s ní spojená hierarchizace na základě pohlaví) je arbitrární záležitostí, vznikla na základě sociálních konstruktů maskulinity a femininity, avšak prezentuje se jako biologicky a evolučně daná (Bourdieu, 2000: 12, 16, 24).

V této kapitole jsem shrnula základní epistemologická východiska této práce. Věnovala jsem se hlavně kontextualizaci základních pojmů a celkovému myšlenkovému rámci, ze kterého v této práci vycházím. V následujících odstavcích budu psát o směrech literární a filmové analýzy, z nichž velká řada vychází z feministických teorií, a také proto bylo pro mne důležité nejdříve osvětlit, co vůbec feministické teorie obnáší.

2.2 Literární a filmová analýza

Jak literární tak filmová analýza prošly specifickým historickým vývojem a zahrnují mnohé různé myšlenkové proudy. Ačkoliv považuji kontext za důležitý, nemám v této práci prostor se věnovat detailně historii a všem myšlenkovým proudům těchto disciplín. Proto se ve své práci zaměřím pouze na vybrané autory a autorky reprezentující myšlenkové směry, které považuji za relevantní pro analytickou část této práce.

Pro účely archetypální analýzy by bylo možné spokojit se pouze s metodologickým přístupem literární analýzy, hlavně také proto, že některé teorie se ve feministické literární i filmové analýze shodují. Navíc se v analytické části práce budu zaměřovat primárně na samotné postavy a příběh, nikoliv na řemeslné aspekty produkce filmu *Sněhurka a lovec*. Nicméně bych považovala práci analyzující film za poněkud neúplnou bez alespoň základního představení feministické filmové analýzy, a proto ji zde také nastíním.

2.2.1 Feministická literární analýza a metoda vzdorného čtení

Pro Pam Morris je literatura spojená s kulturní aktivitou, zahrnuje nejen psaná díla, ale také samotný akt čtení nebo psaní. Díla, která se vyznačují specifickými estetickými hodnotami nazýváme literárním kánonem. Na první pohled by se mohlo zdát, že literatura je pouhým odrazem skutečnosti, že existuje jakási hierarchie "reálného života", od kterého se jaksí pouze odvíjí díla literatury a jsou mu podřízená. Jazyk však nefunguje pouze jako deskriptivní nástroj k vnímání světa,

nýbrž má i funkci preskriptivní, je nositelem kulturních hodnot. Proto vztah literatury a života není zdaleka tak jednoduchý, a literatura není jen pouhým odrazem života — může jej naopak zpětně ovlivňovat a tvarovat. Feministická literární analýza se tak zaměřuje na tento vzájemný vztah ovlivňování a zkoumá, jak může literatura posilovat v patriarchálně uspořádané společnosti mužskou hegemonii nebo naopak sloužit k vyrovnání pozice žen. Mužskou hegemonii může posilovat například fakt, že díla považovaná za esteticky nejhodnotnější, tedy díla kanonická⁸, zahrnují téměř výhradně mužské autory a tím nevyhnutelně reprezentují mužské vidění světa (Morris, 2000: 17-19).

Literatura však není jediný umělecký obor, kde je kánon definován převahou mužů a potažmo mužským pohledem. Esej Lindy Nochlin s názvem „*Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?*“ si pokládá přesně tuto otázku. Již od začátku 19. století, ba ještě mnohem dříve, lze sledovat převahu mužů v oblasti (výtvarného) umění. Umělkyně samozřejmě také existovaly, ale většinou se nestávaly tak slavné jako umělci. Hlavní role žen spočívala v té době v rození dětí a správě chodu domácnosti, takže umělecké sebevyjádření bylo jakýmsi luxusem navíc. Pokud se některé z umělkyň proslavily, šlo o oblasti umění, které byly považovány za "nízké". V androcentrickém řádu světa tak bylo umění žen považováno za méně hodnotné než díla mužů, a pokud se ženy prosadily ve specifické uznávané oblasti jako třeba impresionismus, byl tento typ umění zpětně nálepkován jako ženský (Nochlin in Pachmanová, 2002).

Obdobné výhrady vůči maskulinizovanému kánonu najdeme i u autorky Judith Fetterley, která říká, že americká literatura je mužská (mimořádně stejnou tezi najdeme také u Annis Pratt, která mluví o evropské literatuře jako o mužské), a býtí Američanem/Američankou se rovná býtí mužem. To staví čtenářky do unikátní pozice bezmoci, kdy se mluví o nich bez nich, kdy se musí identifikovat s mužským subjektem, který je definován absencí femininity a tedy se musí identifikovat s pravým opakem sama sebe (Fetterley, 1978: xi-xii, Pratt, 1982: 167). Pokud chceme, aby se tahle situace změnila, musíme začít zpochybňovat a analyzovat literární díla. Musíme v dílech hledat, jakým způsobem je v nich konstruována femininita a maskulinita. Uvědomění je cesta k osvobození, a pokud budeme schopni

⁸ Literární kánon zahrnuje skupinu knih s estetickou hodnotou, přičemž tyto knihy jsou považovány za uznávané (Morris, 2000: 17).

tyto konstrukce objevit, můžeme je i změnit. Klíčem k procesu uvědomování je feministická kritika, která spočívá v hledání vzorců, které mají zůstat skryté — jako třeba fakt, že při identifikaci s mužským hodnotovým systémem se ženy nutně identifikují s misogynií namířenou proti nim, což ústí v jejich nejistotu sebou samými (tamtéž: xix-xx).

Hlavní technikou feministické kritiky je tak vzdorné čtení — čtenářky se musí snažit identifikovat, kdy je jim podsouvána mužská/misogynní perspektiva, snažit se text číst kriticky a dívat se na něj z jiného úhlu pohledu (tamtéž: xxii-xxiii). Obdobnou techniku čtení nabízí také Pam Morris, která říká, že feministická literární kritika spočívá v aktu nezaujatého⁹ čtení, v aktu vytváření si alternativního postoje vůči vypravěčově záměru (Morris, 2000: 43). V jejím přístupu lze vidět návaznost na tezi o mrtvém autorovi, kterou napsal Roland Barthes.

Smrt autora znamená, že analýza textu nespočívá v hledání tajného smyslu, který autor či autorka do textu vložili. Snaha najít "správný" výklad textu na základě historicko-kulturní lokace autora či autorky nebo na základě jejich životopisu je v podstatě zbytečná (Barthes: 1977, 148). Tato snaha je zbytečná, neboť za hledáním konečného výkladu textu lze vidět předpoklad, že autor či autorka píšou všechno zcela vědomě, tudíž by si byli vědomi i zaujatosti své diskursivní¹⁰ pozice a prováděli symbolické násilí zcela uvědoměle. V androcentrické společnosti však ženy přebírají mužské vidění světa zcela automaticky a nevědomě (Bourdieu, 2000: 35), ostatně stejně jako muži, protože oni jsou tou bezpříznakovou normou a tudíž nemají důvod tuto pozici zpochybňovat a problematizovat.

Dle Fetterley se čtenářky nachází ve specifické pozici útlaku, neboť jim je vnucována mužská perspektiva a misogynní pohled na svět. Lze tedy říci, že ženy mají díky své zkušenosti výjimečnou dispozici k opozičnímu myšlení, respektive

⁹ Nezaujatého nikoliv v objektivistickém slova smyslu (tj. neutrálně či nezatíženě jakýmkoliv hodnotami), nýbrž nezaujatě ve smyslu nenechat si podsunout perspektivu autora/autorky daného literárního díla.

¹⁰ Diskursu se v českém prostředí věnuje například Jan Matonoha, který vychází z myšlenek Michela Foucaulta. Dle Matonohy můžeme diskurs chápat jako určitý způsob myšlení a promlouvání, poskytuje nám rámeček, jak nad věcmi uvažovat, a jak o nich mluvit — a tím může být pro nás diskurs limitující, a zabráňovat nám určité věci pojmenovat. Diskurs také můžeme chápat jako soubor pravidel, která nejsou nijak institucionalizovaná, ale nachází se všude kolem nás (Matonoha, 2009: 29-30).

k prohlédnutí mocenských vztahů v patriarchálně uspořádané společnosti? Z hlediska Bourdieho teorie symbolického násilí odpověď zní spíše záporně. Ženy nucené převzít androcentrické vidění světa mohou jen velmi těžko dojít k reflexi své podřízené pozice, neboť díky androcentrismu ji vnímají jako přirozenou (tamtéž: 35). To, že se žena jako žena identifikuje, tedy není nutně předpokladem k automatickému rozvinutí kritické feministické perspektivy. K té je nutný proces artikulace vlastní pozice. Nicméně se k feminismu se hlásí více žen, než mužů, což o něčem jistě vypovídá. Můžeme z toho vyvodit, že je velmi pravděpodobné, že vlastní zkušenost s útlakem pravděpodobně činí ženy vnímavější vůči genderové hierarchii ve společnosti (Collins, 2000: 5-7).

Zde pokládám za vhodné se vrátit k otázce své pozicionality, kterou jsem načala v začátku této práce. Je možné, že z pohledu Fetterley a Collins já, jakožto žena-vědkyně se zkušeností útlaku, mám určitou epistemickou výhodu při psaní vědecké práce, ve které zkoumám gender a mocenské vztahy v rámci genderové hierarchie?

Pokud chci dodržovat zásady silné objektivity, měla bych svou pozici podrobovat neustálé reflexi. Jako feministická vědkyně pravděpodobně dokážu tyto zásady dodržovat o něco lépe, než vědci a vědkyně z oborů, kde otázka vlastní pozice není diskutována vůbec. Na druhou stranu bych neměla sklouzávat k pokusům o hierarchizaci různých pozic a tvrdit, že některá z nich nutně vede k produkci "pravdivějšího" pohledu na svět (Harding, 1991: 142). Proto se neodvážím tvrdit, že se nacházím v pozici epistemického privilegia, spíše se chci vrátit k prohlášení Collins, že zkušenost útlaku může více napomáhat uvědomění a potažmo i subverzi dominantního diskursu, než zkušenost v pozici moci.

Taktéž chci problematizovat tezi o pozici utlačované ženě-čtenářce, která by mohla být vykládána tak, že všechny ženy jsou utlačovány stejným způsobem a stejnou měrou, a tudíž se zdají být a priori viktimizovány (Mohanty, 2003: 56). To, že se jako žena setkávám s každodenními projevy sexismu neznamena, že nemám jiná privilegia, jako třeba privilegium bílé rasy nebo privilegium vysokoškolského vzdělání, díky kterému dokážu nejen artikulovat problematičnost androcentrického řádu společnosti, nýbrž také dostávám prostor (a potažmo hlas) o tomto tématu psát vědeckou práci.

V této kapitole jsem tedy nejdříve rozebrala širší kontext feministické kritiky kánonu, na kterou navazuje metoda vzdorného čtení jakožto nástroj kritické analýzy textů. Následně se budu věnovat feministické filmové analýze, u které lze najít řadu východisek, jež se do určité míry shodují s oblastí literární analýzy.

2.2.2 Feministická filmová analýza

Ve feministické akademické činnosti nechybí ani filmová analýza. Jak jsem již napsala výše, cílem této práce není uvést vyčerpávající historický kontext či výčet různých přístupů k filmové analýze. Chystám se zaměřit pouze na autory a autorky, které považuji za relevantní pro tuto práci. Mezi jednu ze stěžejních feministických teoretiček v této oblasti patří Teresa De Lauretis, a proto nejdříve rozeberu její přístup.

Filmová analýza může začít již před tím, než se vůbec začneme na film dívat, neboť již samotný název filmu nám může napovědět mnohé. Pokud se třeba v názvu filmu vyskytuje jméno hlavní hrdinky (což je ostatně případ filmu, který v této práci analyzuji), už samotný název v divácích a divačkách vyvolá určitá očekávání a připraví je na specifickou narativní linii. Název filmu má do určité míry funkci ukázky, takže vyvolání určitých představ o filmu je samozřejmé, nicméně tento vztah není tak jednoduchý, jak by se mohl na první pohled zdát. Název neimplikuje jen příběhovou linii, nýbrž již dopředu konstruuje genderové vztahy a spolu s nimi i vlastní genderovou subjektivitu diváků a divaček (Lauretis, 1987: 96).

Gender je v této teorii chápán jako konstruovaná kategorie, která je udržována a neustále reprodukována skrze performanci¹¹. Děj a postavy ve filmu samy reprezentují genderové vztahy, představují specifickou diskursivní realitu. Diváci a divačky nejsou pouhými pasivními konzumenty a konzumentkami, jejich vlastní genderová subjektivita je konstruována během sledování filmu, kdy může docházet k potvrzování představ o vlastní genderové identitě, nebo naopak k jejich posunu či dokonce úplnému zpochybnění daných představ. Záleží také na specifickém kontextu — divačka, která se dívá na hrdinku filmu, může pod vlivem různých diskursů, které

¹¹ Teorii performativity genderu se věnuje Judith Butler, která říká, že genderová identita je produktem opakované performance maskulinity/femininity. Performance genderu tak neodráží vnitřní genderovou identitu člověka, nýbrž je tato identita konstruována právě skrz performativní akt (Butler, 2003: 187).

má internalizované, číst daný film různými způsoby. Jakožto divačky dojdeme k jiné sebe-representaci na základě dané hrdinky feministickým opozičním čtením a k jiné z pohledu patriarchálního diskursu (tamtéž: 96).

Pro tuto práci je také přínosný pohled Laury Mulvey na filmovou analýzu, neboť vychází z psychoanalytické tradice, do které patří také archetypální analýza. Pro Mulvey je klíčový pojem falocentrismus¹². V patriarchálně uspořádané společnosti mají nejvyšší hodnotu muži, maskulinní vlastnosti a potažmo i faly, čili symbolické penisy¹³. Již dříve jsem se v práci zmínila o tom, že hierarchizovaná dichotomie muž a žena stojí na protikladech — jakmile jednu z těchto kategorií z rovnice odstraníme, rozpadne se i ta druhá. Stejně tak fungují genderové kategorie i ve falocentrismu. Muž jako vlastník falu je definován v opozici ke kastrované ženě, čili falocentrismus se celý zakládá na obrazu kastrované ženy. Absence falu znamená méněcennost ženy, která se tuto méněcennost snaží napravit snahou o získání falu. Žena je tak redukována na pouhý obraz nedostatečnosti, obraz jinakosti odvozené od normy mužství. Ve falocentrickém (respektive falogocentrickém, dle Irigary a Cixous) řádu muž ovládá jazyk a konstruuje podobu ženství pro své potřeby. Pro feministickou analýzu je důležité tento proces pochopit a prohlédnout, jaké symbolické násilí na nás patriarchální uspořádání společnosti vykonává (Mulvey in Oates-Indruchová 1998: 117-118).

Při sledování se postavy ve filmu stávají objekty, zatímco diváci zažívají slast z dívání se na tyto objekty (a zachovávají si vlastní subjektivitu). Na základě genderové dichotomie maskulinity jako aktivní a femininity jako pasivní je muž aktivním konzumentem (divákem), zatímco žena je pasivním objektem, na který je hleděno. Ženské tělo je redukováno na ikonu pomocí vystřihování specifických částí těla. Muž se udržuje v aktivní pozici skrze akt dívání se, zároveň se identifikuje s mužskými aktéry ve filmu, kteří posouvají děj, čímž se udržuje v pozici moci,

¹² Mezi významné teoretičky, které se také zabývaly kritikou falocentrismu jakožto patriarchálního symbolického řádu, patří Luce Irigary a Hélène Cixous (Morris, 2000: 128).

¹³ A někdy i penisy faktické, jak můžeme vidět například ve Freudově teorii o vývoji mladých dívek. Dívky v útlém věku začínají totiž dle Freuda trpět závistí penisu, což v nich způsobuje pocit nedostatečnosti, neboť tělo bez penisu je dle jeho teorie nedokonalé (Renzetti a Curran, 1999: 95). Femininita je tak konstruována jako něco neúplného, jako odchylka od maskulinní normy, a tato konstrukce femininity je naturalizována skrz biologizující ospravedlnění nedokonalosti žen na základě absentujícího penisu.

zatímco ženy děj v (erotických) momentech zastavují. Muž film ovládá a zažívá slast, žena je pouhou sexuální fantazií, jejíž obraz je jí samé odcizen (tamtéž: 121, 123-125).

Kromě pohledu diváků a divaček najdeme ve filmu také další dva různé typy pohledů — pohled kamery, která snímek natáčí a pohledy, které si vyměňují herci a herečky mezi sebou v samotném filmu. Pohled diváctva a pohled kamery není až tak zřejmý, cíl je vytvořit iluzi reálnosti fiktivního děje a zabránit vytvoření odstupů diváctva od filmu. Přesto však tyto pohledy zůstávají navzájem propleteny, a jedine skrz uvědomění a rozbití pohledu kamery lze rozbít také objektivizující pohled diváka-muže, což bude mít za následek ztrátu pocitu všemoci (tamtéž: 130-131).

Teorie Laury Mulvey byla ve své době přelomová, v rámci feministické tradice byla však později i kritizována a doplněna o nová hlediska. Amelia Jones například říká, že vztah dívajícího se subjektu a sledovaného objektu není zdaleka tak jednoduchý, jak jej prezentuje Mulvey, neboť objekt může pohled vracet a pouhé obrácení hierarchie a úplné odmítnutí "mužského pohledu" nestačí; namísto toho tedy navrhuje dialogický model vztahovosti. Podotýká také, že ženy mohou zažívat slast, když je na ně pohlíženo a mít tedy potěšení z vyjádření vlastní sexuality a krásy. Ve vztahu hledící a sledovaná tudíž nemusí být slast nutně jen na straně toho, kdo se dívá (Jones in Pachmanová, 2001: 98, 120-121).

V této části práce jsem představila některá základní východiska feministické filmové analýzy. Teorie Theresy De Lauretis vychází částečně z metody vzdorného čtení a v návaznosti na Judith Fetterley navrhuje při analýze filmů používat metodu opozičního čtení. Text Laury Mulvey poskytuje kritický náhled na genderovou hierarchii jak postav filmu, tak samotných diváků a divaček, a je tím proto přínosný pro tu analytickou část práce, kde se budu taktéž zabývat hierarchií postav ve filmu *Sněhurka a lovec*.

2.3 Teorie archetypů

V této kapitole se budu zabývat teorií archetypů. Nejdříve představím původní jungiánskou koncepci archetypů, která tvoří základ dalších teorií, poté budu psát o dalších teoriích, které vychází z Jungova pojetí archetypů. Za nejdůležitější považují kritickou feministickou archetypální analýzu, která spolu s metodou vzdorného čtení tvoří teoreticko-metodologický základ pro analytickou část této

práce, a proto jí věnuji i poměrně velký prostor. Nicméně zde detailněji rozeberu i jiné myšlenkové proudy, které po podrobení feministické reflexi považuji pro tuto práci taktéž za přínosné.

2.3.1 Archetypy

Mezi nejvýznamnější autory a autorky teorií o archetypech patří bezpochyby C. G. Jung. Přestože pro feministickou analýzu Jungovo pojetí archetypů přináší určitá úskalí, mnohé autorky a autorky z jeho textů vychází a proto považují za důležité nejdříve ve zkratce představit jeho pojetí.

Pro lepší porozumění kontextu Jungova pojetí archetypů je důležité znát pojem kolektivního nevědomí. Za kolektivní nevědomí je označována specifická část lidské psyché, jejíž obsahy nevznikají na základě zkušenosti individuálního jedince, nýbrž se získávají dědičnou formou. Archetypy tvoří součást tohoto kolektivního nevědomí. Jsou to prastaré předobrazy, které v kolektivním vědomí existují již odedávna. Jejich charakteristiku lze srovnat s charakteristikou instinktů (Jung, 1997: 74, 106, 107). V tomto kontextu jsou archetypy a priori existující formy, jejichž konkrétní obsahy se mohou lišit. Na příkladu archetypu matky zjevně vidíme existenci formy, jejíž konkrétní obsahy a aspekty se mohou být rozličné (tamtéž: 138).

Jung sám říká, že první texty o archetypech (či o koncepcích podobných archetypům) můžeme datovat už do doby Filóna Alexandrijského, čili do dob přelomu do našeho letopočtu (tamtéž: 73). Pro člověka s alespoň parciálními znalostmi z oblasti antické filosofie si nelze nevšimnout určitých spojitostí mezi Jungovým pojetím archetypů a platónskými idejemi. S idejemi se setkáme v různých Platónových dílech ve více či méně detailně propracované formě. Například z *Ústavy* lze ideje pochopit jako jediné a skutečné vzory, jejichž podstatu může nahlédnout pouze filosof (Platón, 2001: 519a-520d). Můžeme usoudit, že Jung svým způsobem navazuje na tuto platónskou tradici myšlení, neboť archetypy jsou také určitými vzory, a podobně jako ideje u Platóna jsou archetypy u Junga axiomem, o kterém se nediskutuje.

Mezi Jungem nejjobširněji popisované archetypy patří anima. Anima je ženská bytost, která na sebe může brát různé podoby. Předstupněm animy můžou být například různé lesní víly, sukkuby či čarodějnice, které lákají muže na scestí (Jung,

1997: 91). Jsou pouhým předstupněm proto, že jsou divoké a nespoutané. Samotný archetyp animy reprezentuje část psýché, která reprezentuje vnitřní ženství, nese femininní charakteristiky — je přirozená, náladová, spontánní, zabývá se krásou a dobrotou, drží se tradice, je chaotická a přináší s sebou pud k životu (tamtéž: 92, 93, 94, 96). Pokud anima vládne psychice muže, nese tento muž femininní charakteristiky jako přecitlivělost, ješitnost nebo žárlivost. V raných stádiích života muže lze absenci animy považovat za pozitivní, je dokonce žádoucí, aby se muž odpoutal od určité posedlosti animou-matkou. V pozdějším životě však absence animy může přinášet mužům spíše psychické problémy, jako třeba rezignaci, alkoholismus nebo stereotypie (tamtéž: 132, 133). Jako protiklad k animě existuje animus, který nese mužské charakteristiky. V případě, že převládá v duši ženy, vyvstávají do popředí její negativní vlastnosti (tamtéž: 224). Toto Jungovo pojetí není z hlediska feministických teorií neproblematické, a proto se budu níže zabývat také feministickou kritikou Jungovy teorie o archetypech.

Kromě psychoanalytické perspektivy se lze na archetypy dívat například také z hlediska antropologicko-filosofického. Dle Eliadeho existují i archetypy posvátných měst či míst, které fungují jako jakési plány měst reálných. Tyto archetypy míst jsou nadpozemské, jejich pozemská manifestace je pouhým odrazem původního, božského plánu. Archaičtí lidé při objevení a osidlování nového prostoru prováděli rituály, které napodobovaly akt stvoření — dané místo bylo přirovnáno k chaosu, akt osídlení tento chaos přeměnil na kosmos¹⁴, čili řád. Tímto aktem byla zajištěna účast daného místa na posvátnu (Eliade, 2009: 13).

Nejen místa, ale i činnosti měly pro archaické lidi své božské archetypy, stejně jako různé události. Každá smysluplná činnost byla nápodobou činnosti původní, archetypální, kterou kdysi vykonal nějaký předek, hrdina či bůh. Nápodobou a opakováním archaičtí lidé zaručovali reálnost (a posvátnost) daného úkonu, místa nebo předmětu (tamtéž: 21, 25, 29). Následování archetypů navíc sloužilo k cyklické regeneraci času, neboť provedení rituálu vedlo nejen k zposvátnění ale také uvádělo účastníky a účastnice rituálu do původního času, kdy byl vykonán onen rituál poprvé. Takto například stavba domu napodobovala nejen akt stvoření světa (a konverzi chaosu v kosmos), nýbrž také mytický čas stvoření světa, a docházelo tak k regeneraci času (tamtéž: 20, 30).

¹⁴ Genderovaností konceptů chaosu a kosmu se budu zabývat hlouběji v analytické části této práce.

U Eliadeho lze tedy vidět obdobné pojetí archetypů, jako u Junga. Oba autoři popisují archetypy jako pradávno vzorce, jejichž existence je nezpochybnitelná, avšak kulturně podmíněná. Taktéž je zcela zřetelná platónská tradice idejí, která prostupuje oběma jejich texty. Přitom se však liší v disciplinárním přístupu — Jung nabízí psychoanalytickou perspektivu, zatímco Eliade vidí archetypy z hlediska antropologicko-filosofického. Výčet dvou autorů samozřejmě není zdaleka vyčerpávající, může avšak, mimo jiné, ilustrovat také rozmanité přístupy k archetypům jakožto analytické kategorii. Archetypy tak nemusí být uzavřeny pouze v lidské psyché nebo představovat naopak historickou záležitost rituálního chování příslušníků archaických kultur. Koncept archetypu slouží jako analytická kategorie těmto dvěma disciplínám, může být použit i jinde — třeba v literární či filmové analýze.

2.3.2 Feministická archetypální analýza

V této kapitole se nejdříve zastavím u kritické reflexe jungiánského pojetí archetypů z hlediska feministických teorií, poté se zaměřím na vybrané autorky zabývající se kritickou feministickou archetypální analýzou, jejichž teze tvoří primární teoreticko-metodologickou bázi této diplomové práce. Zvolené teoretické přístupy mi pomohou při identifikaci archetypálních postav a dějů, a taktéž poskytnou nástroj pro kritickou analýzu konstrukcí těchto archetypálních obrazů v rámci hierarchického patriarchálního diskursu.

Původní jungiánská koncepce archetypů přináší zajisté zajímavý a plodný základ pro další analytickou činnost. Jelikož však v této práci považuji gender a feministické teorie za základní teoreticko-analytické nástroje, je pro tuto práci Jungův text poněkud problematický. V knize *Archetypy a nevědomí* najdeme kategorie maskulinity a femininity v podobě anima a animy. Můžeme si všimnout jejich asymetrického vztahu. Animus je prakticky téměř bezpříznakový, zatímco vlastnostem animy jsou věnovány dlouhé stránky textu. Bezpříznakovost je obvykle charakteristikou normy, od které se odvíjí jinakost. Femininita je zde tak konstruována jako ta druhá, odlišná od muže (Beauvoir, 1966: 16-17). Přitom se také většinou popis animy pojí s její integrací nebo naopak odloučením od mužské psyché — proto nelze hovořit o tom, že by se Jung zabýval ženami. Mluvit o animě znamená mluvit primárně o muži. Jak jsem zmínila již výše, o integraci anima v ženské psyché

toho Jung napsal málo a to málo se omezuje na zmínku, že integrovaný animus v ženě probouzí temné stránky (Jung, 1997: 224).

Dle Junga jsou formy archetypů vždy stejné, avšak jejich obsahy se mohou lišit na základě kontextu (tamtéž: 38). Z toho lze usoudit, že se jedná do určité míry o konstruktivistický přístup. Z konstrukcí anima a animy však vidíme, že Jung přistupuje ke kategoriím genderu jasně esencialisticky a dualisticky. Každý muž má v sobě vnitřní ženu-animu a naopak žena má v sobě mužský aspekt, jímž je animus. Animus a anima jsou u Junga jako zrcadlové obrazy, které odpovídají tradičním pojetím maskulinity a femininity. Tento hierarchický a bipolární model nelze ve feministicky zaměřené práci nekriticky přijmout, a proto následně představím doplňující přístupy k archetypální analýze, které citlivě nakládají s kategoriemi genderu.

Feministická autorka Annis Pratt navazuje na jungiánskou tradici archetypů — zkoumá opakující se vzorce v literatuře, které nazývá archetypálními obrazy. Její teze považují za jedny z nejvíce stěžejních pro tuto práci. Sama se kriticky vypořádává s Jungovým stereotypním pojetím maskulinity a femininity, avšak zdůrazňuje i přednosti Jungova kontextuálního přístupu k fluiditě archetypů. Archetypy nebere jako předem rigidně daný seznam typologií, nýbrž k jejich objevení v literatuře přistupuje induktivně a narušuje tím platónský způsob výkladu světa jakožto odvozeného od nějakého vyššího principu (Pratt, 1982: 3-5).

Pokud by pozice žen a mužů ve společnosti byla v podstatě stejná, byly by i jejich příběhy v literární fikci zřejmě podobné. Vzhledem k tomu, že se však nacházíme ve společnosti, kde ženy jsou v genderové hierarchii postaveny níže než muži, jejich životní zkušenosti se od těch mužských liší, stejně jako jejich literární tvorba. Proto lze podle Pratt najít v ženských příbězích v literatuře specifické typy archetypálních obrazů, ať už se hlásí k feminismu či nikoliv (tamtéž: 6). V literárních dílech žen se často nachází určitá tenze, boj za autentický život a snaha rebelovat proti tradičnímu řádu. Jejich příběhy hovoří o ženské moci na jedné straně, nebo naopak o ženské bezmoci na straně druhé. V těchto příbězích můžeme najít určité archetypální vzorce, které Pratt rozděluje na 3 následující typy: příběhy znovuzrození, legendy o svatém grálu z pozdního středověku a příběhy o čarodějnictví (tamtéž: 167).

Pratt uvádí, že typickým zástupcem archetypálního příběhu o znovuzrození je mýtus o Démétér a Koré. Tento mýtus spojuje prvky důležité pro ženskou zkušenost, jmenovitě spojení žen napříč generacemi a matriarchální/matrilinéární uspořádání společnosti oslavující ženskost, kde se mužská role redukuje na roli milence či přemožitele. Příběhy tohoto typu provází transformace nebo znovuzrození hrdinky (často díky spojení s jinou ženou), mohou zahrnovat také transformativní sílu vztahu matky a dcery. V těchto příbězích najdeme často také motiv trojjediné bohyně zahrnující aspekty panny, matky a stařeny. Jiné příběhy znovuzrození popisují smrt milence a ženinu sílu jej oživit díky své lásce. Častým motivem je také erotická autonomie ženy. Archetypální příběhy znovuzrození oslavují ženskou sexualitu, sílu, hrdost a štěstí (tamtéž: 170-173).

Legendy o svatém grálu obsahují například artušovské mýty a mohou se týkat vzdoru proti patriarchálním normám. Častým motivem je snaha mužů ovládnout ženy, vyskytují se zde původně silné ženské postavy, jejichž síla byla nějakým způsobem potlačena. Svatý grál (a jiné magické nádoby se vyskytují napříč různými mýty) obvykle symbolizují ženskou moc regenerace a slouží například k léčení (i ve smyslu psychickém). V původním podání artušovských mýtů byla královna Guinevera respektovanou ženou, stejně jako bohyně-bojovnice Morgana, časem však tyto feministické prvky byly patrně pod vlivem rozmachu křesťanství z legend vytačeny, z Guinevery se stala zrádná nevěrnice a z Morgany zlá čarodějnice (tamtéž: 174).

Třetím druhem archetypálních příběhů jsou vyprávění o čarodějnicích. Dříve se čarodějnice (čarodějky, vědmy, bylinkářky) staraly o ženský reprodukční cyklus, fungovaly jako porodní báby a léčily nemocné ve své vesnici. Ve čtrnáctém století se zvedla silná vlna patriarchálního odporu a během dalších staletí byly ženy-čarodějnice zabíjeny po milionech. Díky tomu muži, kteří měli přístup k moci, efektivně zničili prastaré ženské tradice (tamtéž: 175-176).

V příbězích ženských autorek¹⁵ však lze najít nejen tradiční, ale také subverzivní modely femininity a maskulinity, které odporují patriarchálnímu řádu.

¹⁵ Považuji za důležité pojem "ženské psaní" kontextualizovat, neboť se jedná o specifický termín používaný ve feministických teoriích. Otázkou ženského psaní se zabývala například Elaine Showalter, která rozděluje literaturu psanou ženami na tři druhy (respektive fáze podle historických období): femininní, feministická a ženská. Zatímco femininní psaní znamenalo hlavně pokus spisovatelek prorazit mezi mužskými autory jakožto femininní ženy bez reflexe vlastní internalizace

Archetypální vzorce, které lze vysledovat v ženské literatuře svědčí o existenci ženské kultury (či subkultury), jež byla kdysi zatlačena a nyní se manifestuje v konfliktu se společenskými požadavky. Ženská fikce se tak v některých případech vztahuje k prastarým archetypálním systémům, které mohou vytvářet souvislosti mezi zdánlivě nesouvisejícími texty (tamtéž: 168). Všechny tyto archetypální příběhy spojuje touha žen žít autonomně, rozhodovat o své sexualitě, mít smysluplnou společenskou roli a oslavovat svou ženskost. Ženské novely obsahující tyto příběhy mohou fungovat podobně jako Eleusinská mystéria či jiné zasvěcovací rituály — připomenou nám věci důležité pro přežití žen. Únik autorek do představivosti není samoučelný, ve skutečnosti funguje jako ponoření se do vlastního nevědomí za účelem osobní transformace. Stejně transformativní efekt pak mohou mít tyto knihy i na čtenářky (tamtéž, 176). V ženské fikci se při psaní nejedná ani tolik o "vymýšlení" jako spíše o "znovuobjevení" informací odsunutých do nevědomí. O tom zajisté svědčí výskyt výše uvedených archetypálních příběhů napříč různými texty ženských autorek. (tamtéž, 178).

Specifický ženský archetyp, a sice archetyp divoké ženy, nám představuje sběratelka bájí a jungiánská psychoanalytička Clarissa Pinkola Estés. Jelikož tradiční psychologie typicky ženské zkušenosti a příběhy často opomíjí, autorka věnovala více než dvě desetiletí zkoumání tohoto archetypu, o kterém píše ve své knize *Ženy, které běhaly s vlky*.

Divoká žena je podle Estés původní formou nespoutaného ženství, je divoká, samostatná a hravá jako vlk, a stejně jako vlk bývá ohrožena, nepochopena nebo podrobována. Divoška byla v průběhu staletí zatlačena do pozadí a umlčena, ženy dnes žijí odděleny od své instinktivní podstaty, zapomínají na své potřeby a podrobují své životy potřebám ostatních (Estés, 1999: 15-18).

stereotypů o ženách, šlo de facto o nápodobu mužského psaní. Feministické psaní znamená přechod k zahazení pozice femininity, popisování ženské zkušenosti útlaku a pokusy o únik z pozice utlačované skrz utopie o ženských společnostech. Feministické psaní znamenalo hlavně rebelii a protest proti útlaku. Ženské psaní není protestem, nijak se nevymezuje vůči mužům, a zaměřuje se prostě na ženské prožitky a zkušenost (Sholwater in Oates-Indruchová, 1998: 229-230). U Pratt ale pod nálepkou "ženská literatura" nebo "ženské psaní" můžeme najít jak texty otevřeně subverzivní vůči patriarchálnímu řádu, tak texty tomuto řádu poplatné. Takže ženské psaní u Pratt nemusí být nutně totéž, co ženské psaní u Sholwater.

Divoká žena, ačkoliv mnohdy pohřbena a skoro zapomenuta, zůstává stále ve vzpomínkách — z jungiánské perspektivy by se dalo říct, že je archetypální součástí kolektivního nevědomí. Pokud se žena rozpomene na tuto svou divokou podstatu, spojí se tak znovu se svojí přirozeností, se svojí základní povahou, bez které je nezdravá, slabá či dokonce zničená (tamtéž: 20-21). Ke spojení s archetypem divošky může docházet skrz příběhy. S rozmachem křesťanství bylo mnoho příběhů pozměněno, "nečisté" záležitosti (typicky ženské zkušenosti smrti, porodu, sexuality apod., taktéž pohanská symbolika) byly vypuštěny a tak se například z bab kořenářek staly odpudivé čarodějnice. Mnoho dávných ženských tajemství tak bylo zničeno a ztraceno. Estés se proto věnuje analýze pohádek, sbírá ústně předávané příběhy a snaží se pomocí rekonstrukce dobrat k jejich původní, archetypální podstatě (tamtéž: 26). O obdobné tezi Annis Pratt jsem psala výše — Pratt taktéž hovoří o ztracené ženské tradici, která byla zničena s rozmachem křesťanských inkvizičních soudů a upalováním čarodějnic (Pratt, 1982: 175-176).

Estés ve své knize rozebírá různé příběhy či pohádky, kde nás seznamuje s různými aspekty ženské duše¹⁶. Patří mezi ně například Vlčí žena, která sbírá kosti a oživuje mrtvé pomocí zpěvu. Můžeme ji považovat za specifickou formu archetypu divošky. Objevuje se často v podobě stařeny, najdeme ji však napříč kulturami a v různých formách — ať už je to indická bohyně Durga nebo egyptská bohyně Isis (Estés, 1999: 35-36, 39). Další postavou v ženské duši je dravec, jehož manifestaci najdeme například v pohádce o Modrovousovi¹⁷. Může jít také třeba o padlého, temného mága nebo d'ábla. Je to muž-uchvatitel, toužící si ženu podmanit nebo ji zcela zničit (tamtéž, 45, 48-49, 351).

Stinnou postavou však nemusí být nutně jen muž dravec, mohou se objevovat také manifestace v ženské podobě, které symbolizují starý řád¹⁸ nebo různé

¹⁶ Autorka používá pojem duše v kontextu psyché, seznámení se s archetypem divošky bere jako poznání duše - a poznávání duše je dle Estés psychologie aplikovaná na žitou zkušenost (Estés, 1999: 16, 20). Tam, kde Jung užívá výhradně pojem psyché, najdeme u Estés pojmy jak duše, tak psyché, takže se u této autorky jedná o (do jisté míry) zaměnitelné termíny.

¹⁷ Estés vypráví verzi této pohádky, ve které si Modrovous vezme za manželku mladičkou důvěřivou ženu. Po svatbě ji nechá samotnou ve svém zámku, kde mladá manželka objeví komnatu plnou mrtvol předešlých manželek, které zabil.

¹⁸ Může jít například o postavu zlé macechy, která stojí proti vnitřnímu vývoji ženy a nesnese jakýkoliv nový život.

nevyvinuté či malicherné aspekty duše, a stejně jako s dravcem se s nimi musí žena vypořádat (tamtéž, 80-83).

Na první pohled lze považovat i čarodějnice za stinný archetyp, zvláště pokud se s ní setkáme v její hrozivé podobě jako například babu Jagu v ruské pohádce O Vasilise¹⁹. Čarodějnice v sobě zahrnuje aspekty divoké Matky či Matky Noci, vládne životu i smrti. Jedná se o mnohdy hrozivý, ale pozitivní archetyp podobný výše zmíněné Vlčí ženě. S rozmachem monoteistických náboženství došlo k potlačení ženské moudrosti a čarodějnice (původně moudré ženy²⁰), byly demonizovány, a proto je dnes můžeme chybně chápat jako negativní postavy (tamtéž: 86-87).

V ženské duši se také vyskytuje i mužský aspekt. Může jít o divocha-milence, který se musí podobě jako žena spojit se svým instinktivním já, aby porozuměl povaze divošky. Archetypální postava krále, zahradníka či dobrého kouzelníka představuje zralé mužství. Někdy král musí zemřít proto, aby se znovu zrodil jako moudřejší, jeho postava značí přerod v duši (tamtéž: 107-108, 351-353). Autorka zde prezentuje přesně opačný model vnitřního psychického vývoje, než jaký najdeme u Junga. Jung se primárně zabývá vývojem mužské psyché, ve které se nachází animus a anima. Estés naopak zkoumá vývoj ženské psyché, která zahrnuje výše uvedené archetypy mužství a ženství.

Estés tak představuje bohatou typologii ženských (a některých mužských) archetypů. V její knize nenajdeme explicitní zmínky o feminismu, nicméně je zde evidentní snaha o vytvoření určitého druhu ženské mytologie, která má ženy inspirovat ke spirituálnímu sebe rozvoji, což lze interpretovat jako feministickou reakci na tradičně patriarchálně konstruované náboženské směry, ve kterých se ženská zkušenost často ztrácí (Knotková-Čapková, 2006: online). Nicméně ani tento přístup se neobejde bez kritické reflexe. Estés pracuje s pojmy jako "pravé ženství" nebo "ženská přirozenost" a podobně, což značí evidentní esencialistický přístup

¹⁹ Baba Jaga má zde plot z lidských kostí a hrozí Vasilise, že když nesplní svůj úkol, tak ji sní. Tento (pro muže) hrozivý aspekt požírajícího ženství najdeme také v podobě vaginy dentaty, která pohlcuje mužské milence (Ulanov, 2003: 29).

²⁰ Moudré ženy (čarodějnice v předpatriarchálním významu), praktikovaly lidové léčitelství, znaly například také astrologii a principy obdělávání půdy. Poskytovaly pomoc lidem, hlavně v oblasti přírody a léčitelství, čímž kolem 15. století konkurovaly kněžím tehdy ještě rozmáhajícího se křesťanství (Renzetti a Curran, 2003: 426-427).

k pohlaví, typický pro radikálně-kulturní proud feminizmu. Problém esencialismu spočívá v generalizaci a homogenizaci skupiny žen jako obětí a mužů jako utlačovatelů, ignorujíc specificku jednotlivých lidí, a navíc obvykle produkuje jen jeden model "správné" femininity, čemuž se většina feministických proudů snaží spíš vyhnout (Tong, 2009: 50, 91).

Do této chvíle jsem se zabývala pouze zahraničními autorkami z oblasti archetypální analýzy, několik jich však najdeme i v České republice. V českém kontextu se archetypům věnuje například Blanka Knotková-Čapková. Konkrétně se zaměřuje spíše na indickou literaturu, nicméně mnoho archetypů se shoduje v západní literatuře i s těmi indickými. Najdeme mezi nimi například archetyp přadleny, poslušné ženy podřízené patriarchálnímu řádu. Archetyp svůdnice se také nevymaňuje z nadvlády mužů, existuje proto, aby po ní muž toužil (a aby jej uspokojovala), nikoliv aby naplňovala svoje potřeby. Archetyp čarodějnice rebeluje proti patriarchálnímu kosmu a znovu nastoluje chaos (Knotková-Čapková, 2005: 145-146).

Obdobné charakteristiky ženských archetypů v (indické) literatuře rozebírá také česká autorka Renata Svobodová. Přadlena je zpravidla pozitivní (pozitivní z hlediska patriarchálních hodnot) ženskou postavou, která se identifikuje s patriarchálním řádem, přebírá tradiční ženskou roli a díky tomu se jí dostává určitého uznání (tento typ přadleny můžeme nazvat také pomocnicí či kolaborantkou, neboť spolupracuje na udržování stávajícího řádu společnosti). Proti přadleně stojí čarodějnice, ženská postava s negativními rysy, která bojuje proti společenskému řádu. Může odkazovat na matrilinéární posloupnost ženství a skrývat tak určitá ženská tajemství, což muže děsí. Jelikož, na rozdíl od přadleny, patriarchální řád nepřijímá, musí být zničena (Svobodová, 2005: 170-171).

Je evidentní, že řada (feministických) autorek viděla Jungovu teorii o archetypech v určitých aspektech jako nedostačující pro ženskou zkušenost, a proto se rozhodly tuto teorii rozšířit o širší a hlubší analýzu archetypů ženství. U autorek, z jejichž textů jsem čerpala, tak často najdeme nově rozpracované typologie archetypů. Kritická feministická archetypální analýza však neslouží jen pro výčet (ženských) archetypů, nýbrž může být také provázena kritickou reflexí patriarchálních konstrukcí těchto archetypů.

U Blanky Knotkové-Čapkové jsem uvedla příklad archetypu tanečnice ve smyslu erotického symbolu, který odpovídá patriarchální konstrukci femme fatale, existující výhradně pro mužské potěšení. Pratt (obdobně jako Knotková-Čapková) kritizuje negativní konstrukci čarodějnice v rámci patriarchálního diskursu, která nahradila předchozí tradici moudrých žen. Proto považuji kritickou feministickou archetypální analýzu za obzvlášť přínosnou, neboť nejenže slouží mnohdy k revizi analytických přístupů k archetypům, ale u mnohých autorek přináší také kritickou perspektivu na stávající řád společnosti.

2.3.3 Archetypy mužství

Ve filmu, který rozebírám v analytické části této práce, se vyskytují i významné mužské postavy, proto považuji za důležité se v teoretické části zabývat také otázkou maskulinity a archetypů mužství. Vzhledem k tomu, že velká většina literatury o tomto tématu, se kterou jsem se setkala, bývá nějakým způsobem antagonistická vůči přístupu feministických teorií, přistupuji zde k rozebrání tématu obráceně, než doposud, a sice nejdřív provádím pečlivou kritickou reflexi vybrané literatury a následně až poté představuji samotný přehled archetypů mužství.

Ve feministické kritické analýze archetypů najdeme často detailně rozebírané archetypy ženství. U Estés lze najít i řadu archetypů mužství, nicméně přesto může někomu na mysli vytanout otázka "kam se ve feministických teoriích o archetypech poděli muži?". Již výše jsem představila feministické teze o tom, jakým způsobem je konstruováno mužství jako všeobecné lidství, jako norma, od které se odvíjí ženskost jako jinakost (Beauvoir, 1966: 16-17). To se projevuje například v literárním kánonu, kde drtivě převažují příběhy mužů a čtenářky jsou tak nuceny převzít mužskou perspektivu (Fetterley, 1978: xi-xii). Mužský pohled je tak všudypřítomný, stejně jako mužské archetypy. Proto by se mohlo zdát, že rozebírat mužské archetypy není nutné, neboť jsou všude kolem nás. Je tomu však skutečně tak?

V kontextu pohlavně-genderového systému v naší společnosti najdeme různé konstrukce maskulinit, při čemž mezi těmito maskulinitami existuje určitá vnitřní hierarchizace. Použijeme-li zde analytickou kategorii patriarchátu, ukazuje se nám, že v patriarchátu se skutečně nejedná pouze o jednoduchou nadvládu mužů nad ženami, nýbrž také o nadvládu některých mužů nad jinými muži, protože některé formy maskulinity lze označit za hegemonné a jiné za podřízené.

Hegemonní maskulinita se vyznačuje potlačováním vlastností, které typicky připisujeme ženám — emocionalita, empatie a soucitnost, a které jsou tudíž neslučitelné se "správným" mužstvím. Muži, kteří se snaží dostat tomuto ideálu maskulinity, však bojují předem prohranou bitvu. Žádný člověk nedokáže zcela potlačit své emoce, a proto ideálu hegemonní maskulinity nikdy kompletně nedosáhnou. Z potlačování emočních potřeb může pak vyvěrat strach z nich, projevený například v homofobii, rasismu nebo ve snaze co nejvíce dominovat ostatním (Kaufman, 1999: 60-62, 65).

V literatuře některých autorů, kteří se zabývají mužskou otázkou, pak můžeme najít obdobnou kritiku patriarchátu, kterou nalezneme ve feministických textech. Robert Moore a Douglas Gillette ve své knize *Král, Válečník, Kouzelník, Milovník: Čtyři mužské archetypy* píšou o patriarchální mužskosti jako o nezralé, stínové maskulinitě. Můžeme zde tak vidět kritiku hegemonní maskulinity, k níž se autoři snaží nalézt alternativu zralé, nedestruktivní maskulinity, která prospěje jak samotným mužům, tak v důsledku i ženám, protože zralí muži si váží žen a i sebe navzájem (Moore a Gillette, 2015: 15).

Proti těmto argumentům nelze z feministického hlediska (dle mého názoru) nic namítat. Problém nastává ve chvíli, kdy tito autoři říkají, že nezralé mužství je důsledkem zahlcení ženstvím a feminizací mužů (tamtéž: 16). Jak jsem uvedla výše, hegemonní muž zcela odmítá jakékoliv projevy femininity, a právě excesivní potlačování femininity pak často sublimuje v agresivní a nenávistné projevy, které tito autoři tolik kritizují.

Nezapomínám ani na další problematické části jejich knihy. Předně vůbec nereflektují, že díky patriarchálnímu uspořádání společnosti mohou čerpat z bohatých zdrojů mytologie o mužích, na kterých staví své archetypy. Proto by bylo vhodné, kdyby Moore a Gillette ke kritice patriarchátu přednesli také reflexi toho, jak muži v patriarchálním pohlavně-genderovém uspořádání společnosti z tohoto řádu těží (stejně jako z něj mohou těžit i kolaborující ženy²¹).

Za druhé autoři používají zásadně esencialistické pojetí mužství, při čemž ideál hegemonního mužství nahrazují ideálem *zdravého* mužství (a s ním spojenými charakteristikami), čímž pouze nahrazují jednu hierarchii jinou. Obdobné snahy

²¹ Tyto ženy můžeme nazvat "kolaborantkami patriarchátu", které výměnou za strážení tohoto řádu dostávají určitý podíl na mocenské struktuře (Knotková-Čapková, 2005: 145).

můžeme vidět u radikálně kulturního feminismu (a u Estés, viz výše); a je-li tedy konstruktivistická kritika esencialismu na místě v jejich případě, neměli bychom ji opomenout ani zde.

Přestože se text Moora a Gilletta neobešel bez poměrně rozsáhlé kritické reflexe (ostatně jako některé z výše probíraných přístupů k archetypální analýze, včetně implicitně feministické autorky Estés), může být jejich text pro analytickou část této práce přínosný. Přináší totiž kritický přístup k hegemonní maskulinitě (a shoduje se tedy v tomto bodě do určité míry s feministickou kritikou) a představuje propracovaný přehled archetypů mužství. Jak napovídá název knihy Moora a Gilletta, základními čtyřmi mužskými archetypy jsou král, válečník, kouzelník a milovník. U každého archetypu najdeme jeho nezralou verzi v aktivní a pasivní variantě, a potom zralou (kýženou) verzi.

Knihy Moora a Gilletta je svým způsobem obdobně vystavěna jako *Ženy, které běhaly s vlky*, neboť ukazuje určitý typ cesty k vnitřnímu vývoji člověka (zde muže) od zpočátku spících či nezralých archetypů po silné a vitální archetypy. Na druhou stranu můžeme text Moora a Gilletta vidět jako typickou manifestaci maskulinní vědy, neboť pracuje s logicky a systematicky vystavěnými koncepcemi, včetně ilustračních grafů a jasně určenou hierarchizací (na rozdíl od Estés, jejíž kniha je spíš spleť pavučinou vzájemně propojených informací, je esejem, analýzou i fikcí zároveň).

Například válečník ve své stínové podobě může být buď sadistou (aktivní varianta), který se projevuje třeba jako zabiják bez špetky emocí nebo masochistou (pasivní varianta), který je zbabělou "padavkou" a nechá se ubíjet tak dlouho, dokud nevybuchne a překloupí se do aktivní varianty sadisty (tamtéž: 112, 116). Nelze si také nevšimnout toho, že pasivní varianty odpovídají přemíře femininity v daném archetypu, zatímco aktivní varianty se vyznačují excesivní maskulinitou, což odpovídá tradiční konstrukci femininity jako pasivní a maskulinity jako aktivní (Tong, 2009: 51).

Zralý archetyp válečníka se projevuje například v podobě stopaře — využívá svou agresivní energii, ale má ji pod racionální kontrolou, jedná rozhodně, je odvážný a hrdě čelí všem životním výzvám s pozitivní myslí (Moore a Gillette, 2015: 100-104). Zralý válečník si tak zachovává jistou míru maskulinity, zatímco femininitu u něj najdeme jen těžko. Takováto pozice je pro feministicky založenou práci samozřejmě problematická, neboť napovídá implicitní chápání femininity jako

něčeho podřadného vůči maskulinitě (hlavně v části argumentace, ze které vyplývá, že integrace femininity není pro muže důležitá)²². Pokud však s jistou rezervou vycházím i (z konstruktivistického hlediska) z problematického textu Estés, považuji za vhodné se zamyslet nad výhodami pohledu výše probraného přístupu k archetypům mužství. Zároveň ale opět zdůrazňuji nezbytnost kritické reflexe stereotypní genderové konstrukce, se kterou text Gilletta a Moora pracuje.

2.3.4 Archetypální analýza pohádek

Jelikož je předmětem mé analýzy filmové zpracování pohádky a hlavní metodou bude kritická archetypální analýza, považuji za přínosné věnovat také prostor teorii o archetypální analýze pohádek. Jelikož jsem však archetypům již věnovala mnoho stránek, představím zde v krátkosti pouze jednu doplňující teorii, kterou považuji pro tuto práci za relevantní a dostačující.

Marie-Louise Von Franz se zabývá psychologickým výkladem pohádek. Ve stejnojmenné knize vychází z jungiánské ho přístupu k psychoanalýze a stěžejním konceptem je pro ni archetyp, o kterém jsem psala již výše, proto jej nebudu znovu rozebírat, nýbrž se zaměřím na analytické postupy a kategorie, o kterých Franz hovoří.

Interpretaci pohádek lze provádět pomocí základních kognitivních funkcí, ať už je to intuitivní, percepční, citová či myslivá. Pro bohatší a kvalitnější analýzu bychom měli v ideálním případě pracovat se všemi těmito kognitivními funkcemi. Interpretace samotná je činností, které se člověk musí učit, avšak ze své podstaty nemůže být nikdy zcela objektivní činností. Interpretující pracují s vlastními kódy, samotnou analýzu můžeme vidět částečně také jako Rorschachův test²³ (Franz,

²² Nelze opomenout fakt, že obdobné pozice lze najít v převrácené podobě i u některých teoretiček feminismu druhé vlny (tzn. femininní vlastnosti považované hodnotnější, než maskulinní a integrace maskulinity jako nevhodná). Například Marilyn French prezentuje tradiční femininní vlastnosti jako lepší, než tradiční maskulinní vlastnosti, neboť v rámci patriarchy muži praktikují moc nad ostatními lidmi, což vede ke strachu a vzájemnému odcizování se v lidských vztazích (Tong, 2009: 56-57). Tímto chci poukázat na to, že považuji za důležité při kritice nefeministických textů taktéž reflektovat, že názory hodné obdobné kritiky lze najít i v rámci samotného feministického hnutí.

²³ Jedná se o test používaný v psychologii, kdy se pacient/ka dívá na inkoustové skvrny a hádá, jaký obrazec se na nich nachází. Obrázky skvrn fungují jako plocha, na kterou pacient/ka promítá své myšlenky (Turkle, 2011: 45)

1998: 22). V začátku práce jsem probrala problematičnost pojmu objektivita, a proto chci znovu zdůraznit, že objektivistický přístup v této práci nepovažuji za relevantní východisko a souzním v tomto ohledu s přístupem Franz.

Autorka představuje některé základní postavy a procesy, které se v pohádkách vyskytují velmi často. Jedním z takovýchto procesů je proměna krále. V mnohých kulturách lze najít rituály umírání a zmrtvýchvstání vládce, který zosobňuje božský princip a symbol bytostného já. Proto v pohádkách bývá častý motiv krále-otce, který předává království svým synům, kteří pak bojují o jeho přízeň plněním úkolů. Ať už se jedná o smrt faktickou či pouze symbolickou na základě předání funkce synovi, dochází obnově řádu a tedy "král je mrtev, ať žije král" (tamtéž, 42). Obdobné příběhy o přerodu krále se objevují také u Estés a mluví o nich i Eliade. Proto můžeme považovat tento motiv za poměrně častý a pro vývoj lidské psyché naprosto zásadní, neboť evidentně značí určitou zásadní změnu vnitřního postoje člověka k životu (tamtéž, 41).

Dále se lze u Franz setkat s mužským a ženským stínem. Mužský stín bývá zosobňován v postavě d'ábla, nese často negativní (potlačené) vlastnosti hrdiny, může mu tak uškodit ale zároveň žene hrdinu kupředu. Proces vypořádání se se stínem vede k rozvoji a posunu hrdiny. Stín však nemusí vždy nutně nést negativní charakteristiky, může se také jednat o primitivnější a instinktivnější složku hrdiny (tamtéž: 91,100-101). Postava stínu u Franz tak do určité míry odpovídá pojetí stínu u Estés, která ho označuje jako vnitřního dravce v duši ženy.

Stín ženy se vyskytuje v pohádkách méně často, nebo dochází k jeho fluidnímu oddělování a opětovnému integrování (na rozdíl od mužského stínu, který častěji zůstává oddělen). Stín ženy může být zosobněn v postavě čarodějnice či čarodějky, při čemž tato postava může symbolizovat obdobně jako stín muže určitou regresi k pudovější podobě ženy. Čarodějnice opět nemusí být vždy negativní postavou, někdy může prostě ztělesňovat prastaré a divoké (tudíž potažmo třeba i na první pohled hroživé) síly, které ženě pomohou dosáhnout svého cíle (tamtéž: 131). Na tomto místě můžeme opět vidět paralelu s charakteristikou čarodějnice podle Estés, která však prezentuje hroživou čarodějnici častěji jako kladnou postavu, sloužící jako zdroj prastaré ženské síly.

U Franz nechybí ani "klasické" jungiánské archetypy anima a animy. Mužská anima v podobě lesní víly může zosobňovat svůdný aspekt tohoto archetypu, který může být zhoubný v případě, že se hrdina nechá unést "jinakostí" této formy animy.

Často nese charakteristiky, které jsou inverzí charakteristik hrdiny, je spojována s přírodou a dáváním života. Anima může způsobit chaos a stejně jako mužův stín může být katalyzátorem pro vnitřní vývoj hrdiny, proto ji lze chápat jako ambivalentní archetyp (tamtéž: 117-119).

Ženský animus jako protiklad animy, která symbolizuje život, může naopak ženu seznamovat se smrtí nebo dokonce způsobit její smrt. Pokud je žena posedlá animem, nese mužské charakteristiky, bývá agresivní nebo jako bez života, může toužit po slávě či moci a tím vším se odcizuje mužům (tamtéž: 138-140). Zde lze rozeznat jasnou návaznost na přístup Junga k archetypální maskulinitě a femininitě. Franz pracuje s těmito kategoriemi stejně esencialisticky jako Jung, a proto považují za podstatné zde opět zdůraznit nutnost kritické reflexe.

2.4 Mýtus krásy

V této kapitole se budu věnovat představení mýtu krásy, neboť tento mýtus provází celý děj filmu *Sněhurka a lovec*, ostatně krása je jádrem celého konfliktu mezi Ravnou a Sněhurkou. Jelikož se jedná o unikátní teorii autorky Naomi Wolf, představím zde pouze její teoretické východisko, přičemž se také budu věnovat tomu, jakým způsobem lze s tímto konceptem pracovat při analýze. Navážu taktéž na archetypální analýzu a ozřejmím souvislosti některých archetypů ženství s mýtem krásy.

V šedesátých letech dvacátého století se v Americe vzedmula druhá vlna feminismu, která měla za úkol zrovnoprávnit ženy, dostat je zpět na pracovní trh a pryč ze zlatých klecí. Přestože díky odkazu druhé vlny ženy mohou dnes dělat věci, které jim dříve nebyly přístupné, přesto ženy zdaleka nejsou ve všem tak svobodné, jak by mohly být. Jedna z těchto oblastí je péče o tělo a soustředění se na krásu (Wolf, 2002: 9).

Krása je společenským konstruktem, stejně jako gender, definice krásy se mění v závislosti na kulturním a historickém kontextu. Přesto je však krása prezentována přesně opačně, jako něco přirozeného co existuje samo o sobě bez ohledu na kontext. Mýtus krásy říká, že každá žena musí dostát ideálu krásy a muži musí toužit po krásných ženách a dobývat je. Tento mýtus je prezentován jako faktická situace, jako biologická determinace mužů a žen. Krása se v darwinovském evolučním diskursu rovná fertilitě a proto po ní muži touží a ženy ji musí naplňovat. V evropské

a americké společnosti se tak propaguje ideální pár zralého/bohatého muže s mladou a krásnou ženou jako jediná správná varianta, přestože v jiných společnostech může být situace zcela obrácená (tamtéž: 12-13).

Mýtus krásy je naturalizován, ve skutečnosti však nemá nic společného ani s biologií, ani s evolucí. Jedná se o mocenský nástroj k ovládnutí žen, který navíc nepopisuje pouze ideální vzhled, nýbrž také vzorec chování, které muži od žen vyžadují. Kromě toho také vytváří hierarchii mezi samotnými ženami — staré a mocné se bojí mladých a krásných a naopak. To ženy rozděluje a zabraňuje jim spolupracovat, aby tuto utlačující strukturu spolu překonaly. Krása je navíc vždy definována zvenčí a ženy jsou proto podrobovány neustálému kritickému přezkoumávání jak z pohledu mužů, tak z pohledu ostatních žen (tamtéž: 13-14).

Jak Wolf uvádí, mýtus krásy je poměrně novým vynálezem — při procesu zrovnoprávnění žen "mýty" o mateřství a životě v domácnosti přestaly fungovat, přestaly ovládat životy žen a proto bylo nutné vynalézt nové mýty. Mýtus spokojené hospodyňky nahradil mýtus atraktivní úspěšné ženy.

Osvobození žen z domácnosti způsobilo výrazný úbytek zájmu o výrobky pro udržení domácnosti v perfektním stavu. Z ekonomického hlediska bylo nutné, aby tyto osvobozené konzumentky, odmítající nakupovat další čisticí prostředky a vydělávající nyní vlastní mzdu, začaly utrácet své peníze za něco jiného. A tak reklamy na domácí prostředky zmizely a byly nahrazeny reklamami na prostředky, které mají udržet dokonalou nikoliv domácnost, ale samotné ženské tělo — reklamy na kosmetiku.

Výrazně se také rozvinul segment plastické chirurgie, která má za úkol "vylepšovat" a "opravovat" ženskou "nedokonalost". V módním průmyslu průměrná váha modelek klesla až o desítky procent a následovala lavina poruch příjmu potravy (tamtéž: 11, 66-67). Kdo na této ideologii profituje? Autorka uvádí ekonomické segmenty vydělávající až desítky miliard dolarů ročně — primárně se jedná o oblasti kosmetiky, plastických operací a diet. Všechny tyto segmenty se živí na podvědomém pocitu nedostatečnosti, který v ženách vytvořily. Ženy začaly žít v Železné panně — novodobé psychické období fyzického středověkého mučidla, diktující velmi úzce definovanou podobu krásy. Past Železné panny spočívá ve faktu, že abstraktního ideálu krásy ve skutečnosti vlastně nelze nikdy dosáhnout (tamtéž: 17-18).

Mýtus krásy souvisí i s archetypy ženství. Dle mýtu krásy ženy musí dodržovat určitá pravidla — musí specificky vypadat a specificky se chovat. Jejich bytí je definováno ve vztahu k mužům, existují výhradně jako objekty mužské touhy, nikoliv jako subjekty hledající cestu k vlastnímu uspokojení (Ulanov, 2003: 71). Zamezení rozvoje vlastní subjektivity udržuje ženy v podřízené pozici, a toto se děje ve chvíli, kdy žena existuje pouze pro potěchu muže — což odpovídá stavu bytí žen, které jsou uvězněné v mýtu krásy. Pasivní krásná žena splňující patriarchální normy krásy tak může odpovídat archetypu přadleny — tedy ženy, jejíž život je definován příslušností muži (tj. matka, dcera, manželka, ...). Případně může jít také o archetyp tanečnice, pokud je její krása spojována s erotickou přitažlivostí. Žena ovšem sama nesmí toužit po naplnění svých potřeb, tanečnice existuje exkluzivně pro naplnění potřeb muže (Knotková-Čapková, 2005: 145). Erotická autonomie vyvolává v mužích děs (Ulanov, 2003: 31), a proto nemůže naplňovat standardy mýtu krásy, i kdyby byla sebekrásnější — neboť (jak jsem psala již výše) tento mýtus není jen normou vzhledu, nýbrž i normou chování.

Pokud žena odmítá participovat na mýtu krásy, přestává její bytí být určováno vztahem k muži a může získat vlastní subjektivitu a autonomii. Pokud je žena vysloveně ošklivá, odporuje tím imperativu mýtu krásy, neboť svojí ošklivostí nemůže naplňovat potřeby mužů. Takovéto ženy vzbuzují v mužích nevoli a strach, neboť odkrývají fakt, že bytí žen může být nezávislé na mužích. Mohou být označovány za dračice či čarodějnice (Morris, 2000: 33-35). Ošklivé ženy tak odpovídají archetypu čarodějnice, která ztělesňuje rebelii vůči patriarchálnímu řádu (Knotková-Čapková, 2005: 146).

Jakým způsobem mohu aplikovat mýtus jako analytickou kategorii v analytické části této práce? Roland Barthes definuje mýtus jako určitý druh promluvy (Barthes, 1991: 107). Jakýkoliv předmět se může stát nositelem mýtu, mýtus však nevyplývá z jakési esence dané věci, nýbrž je společenskou konstrukcí, která byla té věci přiřazena. Mýtus však nemusí být limitován na pouhou promluvu, může se jednat třeba i o fotografii či kresbu. Zároveň může fungovat pouze ve specifickém prostředí a historickém období, kde jsou čtenáři a čtenářky daného mýtu ho schopni přechít "správně" na základě sdíleného před porozumění diskursu, se kterým daný mýtus pracuje (Barthes: 107-108).

Konkrétní příklad mýtu krásy se může objevit například v reklamě na make-up, které ženy porozumí pouze v případě, že čtou tuto reklamu skrz misogynní optiku ženského těla jako inherentně nedokonalého a tudíž přijmou make-up jako spásný prostředek pro vylepšení své nedokonalé pleti. Pokud by ženy neměly toto před porozumění, že s vrásčitou ženskou kůží je něco špatně, tak by mýtu v reklamě nerozuměly a make-up by si nekoupily.

Mýtus lze číst různými způsoby. Běžní čtenáři a čtenářky jsou ovlivněni mechanismy mýtu, čtou ho jako celek a nekriticky přijímají jeho sdělení. Čtení z pohledu mytologa nebo mytoložky umožní rozdělení významu a formy, tudíž dojde ke kritickému prohlédnutí a dešifrování mýtu. Přístup producenta či producentky mýtu zahrnuje vymyšlení určitého konceptu a následné vkládání konceptu do konkrétní formy (tamtéž: 127).

Lze říci, že čtení z pohledu mytoložky do určité míry odpovídá feministické metodě vzdorného čtení, při kterém se snažíme dojít k alternativnímu čtení — ať už je předmětem čtení/dešifrování mýtus, kniha či film. Mýtus krásy zde může fungovat jako analytická kategorie, obdobně jako archetypy. V práci se tak zaměřím na hledání jeho manifestací a následné analýzy, jakým způsobem je ve filmu *Sněhurka a lovec* konstruován a jaké konsekvence má pro samotný děj a vztahy jednotlivých postav.

Výše jsem tedy představila koncept mýtu krásy a jakým způsobem s ním hodlám v rámci analýzy pracovat. Spolu s kritickou archetypální analýzou je důležitým analytickým nástrojem, který budu uplatňovat v následující části práce.

3. Analytická část

V této části práce představím kritickou archetypální analýzu filmu *Sněhurka a lovec*. Analýzu jsem rozdělila do patnácti kapitol, v celé analýze postupuji chronologicky podle děje filmu. V začátku většiny kapitol nejdřív představuji popis části příběhu a poté provádím analýzu, přičemž každá kapitola je věnována primárně analýze jedné hlavní postavy, případně vztahové dynamice postav, které se v daném úseku příběhu vyskytují spolu s vybranou postavou.

3.1 Královna: neřešitelné dilema

V úvodní scéně kamera zabírá pohled na zasněženou zámeckou zahradu. Vše je bílé, sněží. Vidíme ženu (později se dozvídáme, že je to královna), která prochází zahradou. Slyšíme hlas vypravěče (později ho rozeznáme jako hlas Lovce). Královna spatří rudou růži, která v zahradě vyrostla navzdory ročnímu období, vztáhne k ní ruku a píchne se o trn, k zemi padají tři kapky její krve. Královna si pomyslí, kéž by měla dítě tak bílé, jako sníh, s ústy rudými jako ta růže, s vlasy černými jako havraní křídla a tak silné, jako ta růže. Střih, vidíme královnu polo sedící, polo ležící na posteli s dítětem v náručí, patrně po porodu, vedle ní sedí její manžel, král. Porodila dceru, Sněhurku. Královna poté o pár let později během obzvláště kruté zimy zemřela.

V tradičním (patriarchálním) uspořádání společnosti se od žen očekává, že budou primárně pečovatelnkami, že porodí děti, o které budou pečovat a vychovávat je, zatímco muži budou obstarávat rodině živobytí. Role ženy jakožto matky je považována za automatickou a samozřejmou (Renzetti a Curran, 2003: 20, 24, Morris, 2000: 57). Existence ženy se v judo-křesťanském kontextu odvíjí od jejího vztahu k muži, nemůže žít svobodně a nezávisle. Žije pro potřeby muže, ke kterému je přidružená — ať už se jedná o dceru, manželku či matku (Bitton-Jackson, 1982: 7). Královna se tedy ocitá pod tlakem, aby splnila svou "přirozenou" ženskou roli, aby porodila svému manželovi dítě, tedy aby byla archetypální přadlenou (Svobodová, 2005: 170). Nelze nevidět určitou kauzální spojitost mezi tím, co se stalo v zasněžené zahradě a následným těhotenstvím a porodem. Královna našla v zimní zahradě kvetoucí rudou růži, což nepovažuji za náhodu. Příroda a porozumění přírodě se obvykle spojuje se ženami, zatímco muži jsou považováni za nositele kultury (Ortner in Oates-Indruchová, 1999: 98). Červená barva bývá

spojována se ženstvím, transformací, s ženskou sexualitou a těhotenstvím. Reprezentuje také rudou matku, bohyni rodiček, naznačuje blízkost zrodu nového života nebo porodu (Estés, 1999: 94, 406). Královna vztahuje ruku k rudé růži a uskutečňuje mystické propojení s přírodou, které můžeme vyložit jako spojení se s vnitřním ženstvím. To odpovídá procesu spojování se s archetypem divoké ženy, která je dle Estés také definována svým vztahem k přírodě a životu. Můžeme se také zamýšlet nad tím, z jakého důvodu a jakým způsobem došlo k tomu, že během ukrutné zimy v zahradě vyrostla jediná rudá růže. Jedna z linií interpretace může napovídat, že šlo o dlouhodobější proces změny, který v královně již probíhal. Kvetoucí růže v této interpretaci figuruje jako určité vyvrcholení či uvědomění tohoto procesu. Květ však také nemusí být nutně posledním stádiem vývoje. Například u ovocných stromů následuje po květu plod, a stejně tak u královny nakonec dochází k otěhotnění.

Když se královna píchne o trn, k zemi padají tři kapky krve. Opět, číslo tři nelze považovat za arbitrární (stejně jako rudou barvu růže), v různých mytologiích má číslo tři magickou moc. V ženských archetypálních příbězích se lze setkat s trojjediným ženstvím v podobě panny, matky a stařeny (Pratt, 1982: 172). S obdobným konceptem se lze setkat i v hinduistické mytologii u bohyně Kálí, která zahrnuje různé trojjediné aspekty jako například tři fáze měsíce nebo tři období roku a různé další trojice (Kalnická, 2007: 27) Zároveň s třemi kapkami krve královna pronáší své přání mít dítě s havraními vlasy. Vrány a havrani se vyskytují v různých mytologiích, mimo jiné se například v keltské mytologii trojjediná bohyně Morrigan vtěluje do vrány, zatímco v křesťanské tradici je vrána spojována s čarodějnicí a ďáblem (Black: online).

Královnino zvolání zde nabývá magické hodnoty, slova se stávají činem a královna otěhotní. S magickou silou zvolání se taktéž můžeme setkat v různých mytologiích (Knotková-Čapková, 2005: 149). Pokud tedy královna pronesla magickou formuli, můžeme přání mít dítě s havraními vlasy vyložit jako další indikátor toho, že se v tuto chvíli stává čarodějnici — neboť havrany a vrány lze považovat za společníky čarodějnic. Pokud nebudeme brát havraní vlasy doslovně jako pouhou definici barvy vlasů, nýbrž jako formu nějaké skryté vlastnosti, můžeme také uvažovat nad tím, že královna tímto zvoláním své dceři navíc možná předala určitý čarodějnický potenciál.

Mohu pouze spekulovat o tom, na kolik to, co královna v zahradě učinila bylo vědomé. Ať už to bylo jakkoliv, za svůj čin byla nakonec potrestána. Královna se ocitla v neřešitelném dilematu, ze kterého nebylo úniku. Na jedné straně musela splnit svou ženskou roli, být věrnou manželkou a porodit dítě, na straně druhé zřejmě nebylo možné počít "přirozenou" cestou a tak si (ať už vědomě či nevědomě) vypomohla krvavou obětí a magickou formulí. Pro splnění své role musela překročit hranici archetypu poslušné ženy a stát se archetypální čarodějnici, které jsou v patriarchální společnosti konstruovány jako negativní postavy a musí být eliminovány (Pratt, 1982: 175), a proto nakonec umírá, ačkoliv před svou smrtí ještě dostala příležitost Sněhurku pár let vychovávat.

V některých případech může být ženským postavám překračování hranic prominuto, pokud tak činí v rámci zachování patriarchálního řádu. Příkladem může být třeba biblická postava Támar, která se uchýlí ke lsti, aby získala potomka, a navzdory těžkému prohřešku vyvázne ze situace živá (Ulanov, 2003: 67). Situace královny je hodně podobná situaci postavy Támar, obě touží po splnění své mateřské role (a tedy touží být archetypální přadlenou), ačkoliv způsob, jakým obě ženy potomka získávají se liší. Příběh královny bohužel končí tragicky, avšak ne každý takovýto příběh musí nutně končit tvrdým trestem (či přímo smrtí) ženy.

Za zmínku také stojí fakt, že se během příběhu nikdy nedozvíme jméno královny. Její existence totiž přímo závisí na manželi-králi (je mu manželkou, a Sněhurce na chvíli matkou), její postava není v příběhu subjektem, nýbrž objektem. Chybějící jméno tak můžeme dát do paralely k biblické postavě Bat-Šeby, která svou subjektivitu nemá nikoliv kvůli absenci jména, ale kvůli absenci hlasu (a tedy absenci agentnosti). Obě tyto postavy se tak nachází ve vězení objektivizace, je jim upřena autonomní existence nezávisle na muži (tamtéž: 71). Proto tento příběh královny matky indikuje, že celá pohádka se pravděpodobně odehrává v kontextu patriarchálního řádu, nebo přinejmenším její život (a smrt) ve vztahu ke králi odpovídá umístění postavy královny v tomto řádu.

3.2 Sněhurka: co ji matka naučila?

S malou Sněhurkou se seznamujeme prostřednictvím scény, kdy nese v rukách poraněnou straku do královského sídla, následuje ji kamarád William²⁴. Vchází do místnosti, kde sedí její matka, královna, zatím ještě živá, ale obklopená doktory a evidentně nemocná. Sněhurka ukazuje matce poraněnou straku, kterou našla s Williamem v lese. Královna jí poví, že straka má zřejmě zlomené křídlo, ale že se brzy uzdraví. Sněhurka slíbí, že se bude o poraněného ptáčka starat a matka jí na to poví, že má v srdci neobyčejnou krásu, která se jí bude hodit, až se sama stane královnou. Zde je už podruhé označena za krásnou, poprvé nám vypravěč v úvodu této scény sdělil, že malá Sněhurka byla v království milována jak za svou vzpurnost, tak za svou krásu.

Na tomto místě se objevuje poprvé mýtus krásy. Jak naznačuje královna matka, krásu Sněhurky nespočívá ve fyzickém vzhledu, nýbrž v charakterových vlastnostech. Definice krásy v různých kulturách často obnáší nejen specifický vzhled, nýbrž také specifické chování, které se od žen očekává (Wolf, 2002: 13-14). Sněhurka je tedy evidentně již od malička vychovávána tak, aby do tohoto mýtu zapadala, aby se chovala tak, jak je od ní vyžadováno. Akt péče o zraněného ptáčka evidentně spadá do rámce tradiční role ženy jako pečovatelky (Renzetti a Curran, 2003: 20).

Pokud Sněhurka navenek vykazuje známky tradiční femininity, je tak svému otci správnou dcerou a její postava by odpovídala archetypu přadleny. Jak do toho však zapadá straka? Na první pohled by se mohlo zdát, že v příběhu se mohlo vyskytovat jakékoliv jiné zraněné zvíře, a tudíž je volba straky arbitrární, protože tahle scéna primárně ilustrovala vnitřní krásu soucitné Sněhurky. Straky, obdobně jako vrány, jsou však ze symbolického hlediska ambivalentním zvířetem. Například v oblasti Skandinávie dříve bývaly považovány za nositelky štěstí, ale pod vlivem křesťanství se rozšířil názor, že se v tohoto ptáka převtělují čarodějnice, a tak se symbolický význam obrátil naruby (Lynx: online). Zachránění straky Sněhurkou tak lze také vyložit z jiného úhlu pohledu, a sice jako moment (latentní) subverze, pokud si vybereme symbol straky jako symbol čarodějnictví.

²⁴ Zdůrazňuji, že zde na začátku William nemá podstatnou roli, avšak později se v příběhu vyskytuje významněji jako dospělý.

Sněhurka nese ptáčka ukázat své matce, o které jsem výše napsala, že se za účelem početí Sněhurky de facto stala čarodějnici. Navíc si přála dítě s havraními vlasy, což jsem vyložila nejen jako barvu vlasů, ale také jako určitý skrytý (čarodějnický) potenciál. Sněhurka tak možná nemusí být tak nevinná a poslušná, jak se na první pohled může zdát. Scéna ukázání straky matce a následná pochvala za správné chování, které se jí bude v budoucnu hodit, může zakrývat skrytý meta dialog mezi matkou a dcerou. Sněhurka zde matce možná totiž demonstruje schopnost konformního chování, ale straka je skrytou zprávou o tom, že si zachovává svou ženskou (čarodějnickou) autonomii. (V tuto chvíli nejde tak ani o čarodějnictví ve smyslu praktikování magie, nýbrž jako akt subverze vůči stávajícímu společenskému řádu.) Tichý dialog v dialogu mezi královnou a Sněhurkou ukazuje možnost matrilineární poslušnosti matka-dcera, předávání tajné znalosti, jak přežít v patriarchálním uspořádání společnosti. V matriarchálních mýtech lze také často najít motiv spojení matky a dcery, kdy jedna z nich umírá, a druhá díky této smrti zažije znovuzrození a může tak plně uskutečnit svůj životní potenciál (Pratt, 1982: 171-172).

Motiv smrti hodné matky můžeme najít v různých pohádkách. Tato smrt je z hlediska vývoje mladé ženy důležitá, může se totiž jednat o smrt vnitřního prvku, který jí zabraňuje se osamostatnit. Bez vlivu hodné matky dcera pak sice čelí mnohdy nepřátelskému světu sama, ale pomůže jí to překlenout fázi dětství a dospět. V těchto pohádkách také můžeme najít prvek předávání nějakého typu moudrosti z matky na dceru ve chvíli, kdy matka umírá (Estés, 1999: 78). Obdobná situace se děje Sněhurce, její matka je na prahu smrti a předává Sněhurce nejdůležitější informaci o tom, jak přežít v patriarchálním uspořádání společnosti — má následovat pravidla tohoto řádu a chovat se v souladu s tradiční femininitou. Smrt matky jsem sice výše vyložila jako kauzální důsledek překročení hranice k archetypu čarodějnice, kdy ve vztahu ke svému muži porušila svou tradiční roli. Pokud obrátíme analýzu na vztah matka-Sněhurka, tak smrt královny lze vyložit jako nezbytný krok na Sněhurčině cestě k vlastní individualitě. Je to smrt symbolické matky jakožto ochranného prvku její vlastní psyché, který musí odejít, aby se Sněhurka mohla později vyvinout jako dospělá žena.

Vrátíme-li se ještě v krátkosti zpět k symbolice straky, může toto zvíře fungovat také jako předzvěst příchodu zlé macechy. Z hlediska křesťanské (a tudíž negativní) konstrukce čarodějnictví je totiž straka negativním zvířetem, obdobně jako

vrána či havran je společnicí čarodějnic (Lynx: online). Straka tak může předjímat příchod takové čarodějnice, která odpovídá těm nejvíce temným konstrukcím ženství a čarodějnictví z hlediska patriarchálních hodnot. A macecha-čarodějnice skutečně nakonec do života Sněhurky přichází.

3.3 Král Magnus: setkání s femme fatale

Po smrti královny král Magnus truchlí. Jeho smutku využije temná armáda, která vtrhne do království a král se jí vydá se svým vojskem vstříc. Když uvidí vojáky v černém brnění s rudými prapory, Magnus se ptá, který ďábel na ně seslal toto vojsko. Královi se podaří armádu rozdrtit, přičemž temní vojáci nakonec ani nejsou lidé — pod údery zbraní se rozpadají na černé střepy a prach. Po bitvě se ukáže, že armáda převážela vězenkyni, která královi učarovala natolik svou krásou, že si ji odvezl do svého hradu, zapomněl na svůj žal a druhý den ji (Ravennu) pojal za manželku. Při přípravách na svatbu se Ravenna setkává se Sněhurkou, malá Sněhurka chválí krásu Ravenny. Králova nastávající je ke Sněhurce milá a řekne jí, že sice nikdy nenahradí místo její matky, ale že cítí, že je se Sněhurkou nějakým způsobem spojená.

Proběhne svatební obřad a kamera zabírá scénu svatební noci. Ravenna leží na zádech a král jí bezděčně poví, že ona ho jednou zničí, načež se věnuje líbání jejího krku a neposlouchá už, co na to odpoví Ravenna. Ravenna odvětí, že tomu tak skutečně bude a začne vyprávět svůj příběh o tom, jak jeden muž zničil ji. Kdysi si vzala jiného krále, jako mladá a krásná žena nahradila jeho předchozí, starou manželku. Tento král byl však připraven s Ravennou udělat to samé, až také zestárne a zoškliví. Ravenna říká, že muži používají ženy a když jsou s nimi hotovi, zahazují je jako zbytky psům. V tu chvíli Magnus začne lapat po dechu a ptá se Ravenny, co mu provedla. Ravenna bezmocného krále svalí na záda, sedne si na něj a odpoví mu, že pokud žena zůstane mladá a krásná navždy, svět patří jí. Poté králi slíbí, že nejdřív mu vezme život, a pak i jeho trůn, načež mu zabodne dýku do srdce a král umírá. V ten moment do hradu vjíždí opravdová armáda Ravenny, na čele s jejím bratrem Finnem.

Smrt královny nechala krále zaslepeného žalem. Když se střetl s armádou nelidských vojáků, sám zprvu viděl zcela jasně o co se jedná — nějaké temné kouzlo, ďábelská zlovůle. Tohle všechno však tváří v tvář krásné Ravenně zapomněl.

Jak mohl začít ignorovat všechna varovná znamení? Vzpomeňme si, že jeho manželka právě zemřela. Z hlediska archetypů animy/anima tak Magnus přišel o svoji animu, a bez této intuitivní složky sebe sama zůstává jeho psýché zmrzačená (Franz, 1998: 115). Anima jakožto vnitřní ženská složka muže je instinktivně zvědavá a zvědavá (Estés, 1999: 54). Absence animy a instinktivního myšlení způsobuje, že Magnus teď nemůže pochopit, že tato armáda přízraků je ve službách Ravenny. Navíc ve chvíli, kdy král po bitvě otvírá vagón, je Ravenna nejdřív zahalena kápí. Závoj či zakrytí obličeje pro ženy funguje jako iluze, zakrytý obličej může skrývat cokoliv. Takováto žena je zbožštěna, vyvolává v ostatních úžas a u postavy femme fatale funguje jako paradoxní, vysoce erotizující atribut (tamtéž: 372). Magnus tento trik neprohlíží, kápě v něm vyvolá touhu a chtíč — chce vědět, jaká mysteriózní osoba se skrývá za "závojem". Zakrytí obličeje funguje jako mocná předehra a ve chvíli, kdy král konečně zahlédne obličej Ravenny, bezmezně propadá kouzlu její krásy.

Samotná Ravenna v této situaci odpovídá kombinaci (zdánlivé) přadleny, a tanečnice. Nachází se v situaci "dámy v nesnázích", což odpovídá tradiční roli ženy-přadleny a umožňuje tím králi, aby se chopil své tradiční maskulinní role zachránce. Zároveň je však tanečnicí, femme fatale, neboť král se ihned nechá unést její krásou a bere si ji za ženu. Tím je však zaslepen podruhé, neboť archetypální tanečnice žije pouze pro potěchu muže, a tak si je král jistý svou převahou a nečeká, že by se tato situace mohla zvrtnout v jeho neprospěch (Knotková-Čapková, 2005: 145, 153). Ravenna je však mistryně předstírání a její pravá podstata se odhaluje až při svatební noci, kdy v smrtonosné rebelii vůči mužům krále zabíjí a (ačkoliv jsme ji zatím neviděli čarovat) je tedy čarodějnici na symbolické rovině (Svobodová, 2005: 170).

Důležitým detailem je také moment, kdy Ravenna při svatební noci nejdřív ulehá pod krále, ale pak si sedá na něj. I tento akt vypovídá o změně mocenské hierarchie, kdy Ravenna přebírá moc nad králem. Navíc zde můžeme vidět paralelu s Lilith, židovsko-křesťanskou archetypální postavou, která se odmítla podřídít Adamovi (stejně jako Ravenna nevydržela ležet pod králem), a proto byla demonizována jako upírka (Knotková-Čapková, 2005: 146).

Za určitých okolností lze brát smrt krále za pozitivní událost, v mnohých kulturách se setkáváme s periodickými rituály zabíjení a zmrtvýchvstání krále. Starý král musí někdy zemřít nebo odstoupit, aby uvolnil místo svým potomkům, v psýché

člověka král může symbolizovat také zastaralé postoje, které je nutné změnit (Franz, 1998: 43). Král nejenže ustanovuje kosmos v celé říši, nýbrž je sám ztělesněním kosmu — jeho smrt tudíž může také naopak provázet rozpad tohoto řádu a nastolení vlády chaosu (Moore a Gillette, 2015: 76). Z těchto dvou variant výkladu se evidentně jedná v této pohádce o druhý případ. Smrt krále zde nevede k obnovení královského majestátu novým, čerstvým přístupem. Nahrazuje ho místo toho Ravenna, jejíž vláda přináší zhoubu a chaos.

3.4 Ravenna: od rebelie k tyranii

Monolog Ravenny a její příběh o zlých mužích se může zdát na první pohled jako pokus o humanizaci této postavy a racionalizaci jejích činů. Ravenna se již dříve stala účastnicí na mýtu krásy, sama nahradila starší "opotřebovanou" manželku a sama čelila aktu zahození a náhrady jinou ženou. Zcela jasně vysledovala, jak dynamika tohoto mýtu funguje, totiž, že mu velí muži, muži rozhodují o tom, které tělo je dost krásné a které už je moc opotřebované a musí se nahradit jiným (Wolf, 2002: 13-14). Za činy Ravenny stojí touha po pomstě, takže její zloba není nahodilá a nesmyslná, nicméně diváci a divačky jí asi jen těžko prominou zabití krále, který jí nic neudělal. Nelze zde opomenout paralelní obraz vaginy dentaty k obrazu čarodějnice, tedy ženy, která zabíjí své milence a symbolizuje mužský strach ze strašlivé ženské sexuality (Knotková-Čapková, 2005: 146, Ulanov, 2003: 29). Ravenna, obdobně jako kudlanka, zabíjí krále v podstatě při aktu, avšak jejím cílem není získat jeho sémě, nýbrž jeho království. Je tedy ztotožněna s archetypem čarodějnice v jeho negativní, patriarchální konstrukci a z celé této scény vychází jako jasně negativní postava.

Po zabití krále do hradu vjíždí armáda Ravenny, tentokrát složená z vojáků z masa a kostí, kteří začnou zabíjet všechny kolem. Finn, bratr Ravenny, chytí Sněhurku, kterou se snažil William (Sněhurčin kamarád) dostat z hradu pryč. William uprchne se svým otcem, vévodou Hammondem, a nechává ve srdceryvné scéně Sněhurku ve spárech Finna. Mezitím vidíme (nyní již královnu) Ravennu, jak s korunou na hlavě kráčí po zámku do komnaty, kde jí služebníci přinesli zrcadlo. Nechají ji v místnosti samotnou a Ravenna se zrcadla ptá, zda je nejkrásnější na světě. Zrcadlo se zdá být obrovským zlatým diskem, avšak po vyslovení otázky se zrcadlo začne drát jakási nejasná forma, která steče na podlahu a nakonec se

vyformuje do podoby humanoidní postavy, celé zahalené ve zlaté kápi. Antropomorfizované zrcadlo odpovídá mužským hlasem, že ona je nejkrásnější na světě a dodá, že další království padlo Ravenně k nohám a pokládá rétorickou otázku, zda existují hranice její krásy a moci. Ravenna bez odpovědi odchází na nádvoří, kde se jí její vojáci ptají, co mají udělat s přeživšími. Její příkaz zní zabít všechny, což vojáci učiní. Sněhurku nechá zavřít do věže se slovy, že se královská krev může v budoucnu hodit.

Moment vzepření se patriarchálnímu řádu ženě často vyslouží nálepkou čarodějnice. Ravenna však neprovádí subverzi. Sice prohlédla mechanismus mýtu krásy a to, jak se se ženami zachází jako s věcmi, a rozhodla se vzepřít tak, že zabije muže, který by jí mohl potenciálně zneužít jako jiný muž před ním. Scéna se zrcadlem však uvádí její charakter do širší perspektivy, neboť zrcadlo naznačuje, že tohle není první království, které pokořila, a nejspíš ani ne první král, kterého zabila. Z toho můžeme usoudit, že Ravenna dál participuje na již zavedené mocenské hierarchii a dál se účastní mýtu krásy, s tím, že ale ty, kteří sedí na vrcholu pomyslné pyramidy, ničí a zaujímá jejich místo.

Ravenna dychtí po moci (a kráse) tak, jak po ní dychtí hegemonní muži. Z archetypálního hlediska je posedlá animem, je agresivní a bezcitná, touží po moci a je pyšná (Franz, 1998: 141-143). V takovéto pozici nelze dojít k subverzi, je uvězněná v mýtu, ve kterém přebírá mužské charakteristiky, aby jí nemohlo být již více ublíženo. Stává se symbolickým mužem a zachovává tak patriarchální řád společnosti. Udržování patriarchálních hodnot přísluší archetypu přadleny, které můžeme říkat kolaborantka patriarchátu, či přísluhovačka. Takováto žena stráží patriarchální řád a díky své komplotitě získává podíl na moci (Knotková-Čapková, 2005: 145, Svobodová, 2005: 171). Zde můžeme vidět jasnou kontradikci v identitě Ravenny. Na jednu stranu totiž odpovídá negativnímu archetypu čarodějnice, která rebeluje vůči patriarchálnímu řádu, avšak sama tento řád poté udržuje, čímž si získává podíl na moci a z archetypálního hlediska tak odpovídá archetypu přadleny/kolaborantky.

Nejenže nová královna nechala pobít veškeré původní obyvatelé hradu, nýbrž také otrávil celá království. Vidíme záběr na zeleň, která odumírá a zčernává, po celém království se šíří smrt a nespár mezi obyvateli. V postavě ženy je (z pohledu archetypální analýzy) často cosi děsivého a ambivalentního. Ženství bývá spojováno

nejen s rozením nového života, ale také se smrtí. V řeckém mýtu o Démétér bohyně matka ve svém žalu nad ztracenou dcerou způsobí, že veškeré rostliny umírají, projevuje tak svou moc nad koloběhem života i smrti (Pratt, 1982: 171). Indická Šakti obsahuje jak ochranný/mateřský aspekt bohyně Durgy, tak destruktivní aspekt v podobě Kálí. Kombinuje tak v sobě protiklady smrti i života, které na sebe navazují v nekonečném cyklu, přičemž však každou smrt znovu následuje život a obráceně (Knotková-Čapková in *Ponořena do Léthé*, 2003: 60). Avšak s příchodem Ravenny nastupuje vláda nekonečné smrti, a proto koresponduje pouze s ničtelským aspektem bohyně Kálí.

V západním kontextu je ženské bytí konstruované jako bytí imanentní, zabývající se cyklem života-smrti-života, přičemž tato imanentnost, v kontrastu s výše zmíněnými uctívanými indickými bohyněmi, je u pozemských žen naturalizovaným důvodem jejich druhotného statutu ve společnosti (Beauvoir, 1966: 23). Ve falocentrickém symbolickém řádu může být ženství spojováno se smrtí a nabývat tak monstróznosti. Hrozivá monstróznost ženství se tomuto řádu hodí, protože strach mužům zabraňuje negativní konstrukci ženství prohlédnout, a muži tak mohou nadále setrvávat ve své pozici nadvlády (Cixous 1976: 885). Ravenna je ztělesněním takovéto destruktivní, odvrácené strany ženství, ze které mají muži hrůzu. Na jednu stranu si zachovává negativní charakteristiky ženství, na stranu druhou v ní můžeme vidět také přemíru maskulinity, která u žen bývá vnímána negativně. Ravenna skrz tyto kontradikce (spojení ženství a mužství) ztělesňuje obraz monstrózní ženskosti, definované jak archetypem čarodějnice šířící chaos v království, tak zároveň svou přemírou maskulinity. Nezapomínejme, že archetyp čarodějnice nezávisí na aktech čarodějnictví, nýbrž na nekonformitě dané ženy vůči patriarchálnímu řádu a na neztělesňování tradičního archetypu ženství jako bytí pro muže (Knotková-Čapková, 2005: 146).

Ani mužský aspekt Ravenny nelze považovat za pozitivní projev archetypální maskulinity jako takové, opomeneme-li fakt, že se jedná již a priori o negativně konstruované mužství v ženství. Ravenna se stává královnou, v hierarchii nahrazuje krále. V před patriarchálních dobách můžeme najít mnohé bohyně plodnosti, obzvláště bohyně matky. S rozšířením patriarchálního uspořádání společnosti se však plodivá energie začala spojovat s muži, hodnotnější se stala tvorba kulturní/transcendentní (mužská) a byla nadřazena imanentní tvořivosti žen. Postava krále tak byla spojena se symbolikou plodnosti, král měl za úkol zajišťovat řád

(kosmos) a hojnost pro celou zemi jako král-otec (Moore a Gillette, 2015: 79). Archetyp krále ve svém negativním aspektu může být buď slaboch nebo tyran. Tyran je vždy zhoubný, nový život vnímá jako hrozbu, což lze vidět například v příběhu o narození Ježíše a Herodovi, králi-tyranovi, který se snaží Krista zabít. Tyran je krutý a nemilosrdný vůči všem, i vůči svým synům a dcerám. Cítí se být ohrožen novým životem, krásou a nevinností (tamtéž: 85-86). Ravenna ztělesňuje přesně tuto tyranskou variantu krále, neboť s jejím usednutím na trůn se po celém království se šíří smrt a zhouba.

3.5 Ravenna: krásná čarodějnice a upírka

Již jsem se výše zmínila o tom, že Ravenna rozeznala pravidla mýtu krásy, avšak namísto subverze se rozhodla v něm dál participovat, což ilustruje několik dalších scén, které následují po jejím uzurpování trůnu. Navíc se nyní stává očividnou čarodějnici nejen na symbolické rovině, nýbrž i svými činy.

V jedné z těchto scén vidíme poddané, jak se umývají pod vodou tekoucí z jednoho z hradních gargoylů. Toto sleduje Ravenna se svým bratrem Finnem z okna a ptá se ho, zda si on pamatuje, jak kdysi spolu jako děti obdobně žebrali, a zda ona je teď laskavější královna. Finn jí na obojí odpovídá kladně. Ravenna při rozhovoru jakoby mimochodem jí vnitřnosti mrtvého ptáka. Můžeme si všimnout, že místo staré, zlaté královny koruny nyní nosí černou korunu se zlověstnými hroty. Vidíme, že Ravenna má připravenou obrovskou kamennou vanu plnou bílé tekutiny, pravděpodobně mléka. Záběr zezadu ukazuje, jak si Ravenna rozepíná světlou róbu, vidíme její nahé záda, a ponoří se do mléčné koupele. Finn ji přitom sleduje bez výrazu jakékoliv emoce. Ravenna se vynoří celá bílá, vypadá jako socha z bílého kamene nebo porcelánu.

V následné scéně již vypadá opět jako člověk, sedí na trůnu a přijímá audienci svých vojáků, kteří k ní dovezli dva muže obviněné z přepadávání jejích karavan. Mladší z těch dvou (syn staršího), náhle na Ravennu zaútočí, zabodne jí dýku do břicha. Ravenna však neumírá, pouze lapá po dechu a s bolestným výrazem ze sebe dýku vytáhne. Pová mladíkovi, že kdysi by kvůli jeho kráse ztratila hlavu a on by jí zajisté zlomil srdce. Načež natáhne ruku směrem k jeho srdci, slyšíme zrychlující se tlukot, až mladík padne mrtvý k zemi. Ravenna ušetří jeho otce pryč se slovy, že ať ho nechají jít, aby mohl ostatním vyprávět o její štědrosti.

Ravenna odejde se svým bratrem do místnosti, kde má své zrcadlo. V odrazu zrcadla vidíme, že se jí na obličejí objevily vrásky. Finn jí poví, že kouzla si vybírají svou daň a Ravenna odvětlí, že tato daň je čím dál větší. Finn řekne, že má pro ni něco, co ji vyléčí, políbí ji na krk, načež přivede mladou krásnou dívku. Dozvídáme se, že Ravenna nechává z vesnic unášet a uvěznit krásné dívky. Ravenna poté z dívky vysaje krásu a mládí a odhodí ji na zem. Vidíme, že vrásky Ravenny mizí a stává se opět mladou a krásnou, zatímco vysátá dívka na zemi má bílé vlasy a zestárla. Ravenna nechá žijící, ale zestárlou dívku odvést pryč a zůstane se zrcadlem sama. Zrcadlo se opět zhmotní do lidské figury a Ravenna se ptá, zda je nejkrásnější na světě. Zrcadlo jí oznámí, že zrovna ten den dosáhla dospělosti jedna dívka, která předčí svou krásou i samotnou Ravennu — je to Sněhurka. Zrcadlo jí také řekne, že nevinnost Sněhurky je to jediné, co ji může zničit, avšak pokud uchopí do ruky Sněhurčino srdce, předejde své zhoubě a stane se navždy nesmrtelnou. Všechno tohle zpoza rohu sleduje její bratr a z jeho úhlu pohledu je vidět, že Ravenna stojí sama, Finn tedy ztělesněné antropomorfizované zrcadlo nevidí. Ravenna domluví a pak zavolá Finna, aby jí přivedl Sněhurku, zatímco Finn předstírá, že ji nešpehoval.

Akt koupele v mléce lze vyložit různými způsoby. Po vymoření Ravenna připomíná bezchybnou bílou sochu, v koupeli došlo tedy k nějaké proměně. Z toho lze usoudit, že se nejednalo o obyčejnou koupel, nýbrž o očišťující rituál. Očistné rituály často zahrnují právě fyzické umytí těla a předchází přechodovým rituálům, které značí změnu identity (Murphy, 1998: 186). Bílá barva symbolizuje jak nový začátek a čistotu, ale také smrt a ztrátu vitality (Estés, 1999: 95). Koupel v mléce může naznačovat pokus Ravenny udržet si vitalitu, který však z hlediska pokusu o obnovu životní energie evidentně selhává, neboť se vymořuje celá bílá a může tak připomínat bledou mrtvolu.

Ravenninu rituální koupel nicméně opravdu následuje jakýsi druh nové životní etapy, neboť její vizáž se mění. Postupné proměny u Ravenny si všimneme na proměně jejího oblečení. Na začátku celého příběhu ji vidíme zahalenou, poté nosí bílé svatební šaty. Ještě před koupelí na sobě měla světlou róbu (avšak již vyměnila královu zlatou korunu za vlastní, černou). V následující scéně po koupeli v trůnním sále Ravenna už nenesí světlé oblečení, nýbrž už má na sobě stříbrné šaty, které svojí texturou připomínají kov. Lze tedy usoudit, že u Ravenny dochází k určitému

vnitřnímu vývoji, který se manifestuje v její volbě oděvu. Tento postupný přechod od světlé ke tmavé můžeme vnímat jako postupný úpadek k temnotě, neboť v tento moment sice nosí stříbrnou barvu, ale brzy ji uvidíme zahalenou do černé.

Podíváme-li se do historie na příběhy o monstrózních ženách, nelze opomenout hraběnkou Elizabeth Báthory. O ní lze říci, že je jednou z nejznámějších vražedkyní žen, údajně ve své touze po nesmrtelném mládí a kráse zabila přes 600 žen. Byla také známá tím, že se koupala v krvi panen, aby si udržela své mládí a krásu (Kord, 2009: 54). Ravenna se sice koupe v mléce, ale můžeme zde načrtnout určitou paralelu, a sice víru v rituální hodnotu očisty životodárnou tekutinou (což je koneckonců krev i mléko), pocházející z těl jiných žen. Určitý přechod k jiné identitě po rituální koupeli lze vidět nejen na oblečení královny, ale také přímo v ději, Ravenna nepodléhá smrtelnému bodnutí a poté zabíjí mladíka pouhým pohybem ruky. Ze symbolické roviny čarodějnictví se tak stává plně ztělesnění archetypální čarodějnice se vším všudy, včetně užívání černé magie.

Vraťme se zpět k příběhu hraběnky Báthory, který údajně inspiroval Brama Stokera k napsání Drákuly více, než samotná postava prince Vlada Draculy. Mezi postavou Elizabeth a Ravenny lze najít vícero paralel. Elizabeth Báthory a její krvežíznivost z ní dělají jednu z nejznámějších upírek v historii. Ravenna samotná, ačkoliv nesaje přímo krev, chce to samé, po čem kdysi toužila hraběnka. Chce být navěky mladá a krásná, a to, co hraběnka prováděla symbolicky (pití krve, koupele v krvi mladých krásných žen za účelem omládnutí), dělá Ravenna fakticky. Doslova z dívek vysává jejich mládí a krásu, aby si sama tyto atributy udržela.

Archetyp upírky můžeme zařadit mezi tři základní ženské archetypy: přadlena, tanečnice a čarodějnice, o kterých jsem se zmiňovala již dříve v této práci. Upírku lze zařadit mezi archetypy tanečnice a čarodějnice, neboť na jednu stranu může být upírka svůdná, na stranu druhou ale touží po (erotické) autonomii a uspokojení. Mezi nejznámější příklady upírek/démonek v židovsko-křesťanské tradici patří také Lilith, první žena stvořená před Evou, která si odmítla lehnout pod Adama a splnit svoji tradiční roli, a proto byla démonizována jako negativní ženská postava upírky/démonky (Knotková-Čapková, 2005: 146). Postava upírky je tak z hlediska patriarchálního řádu jednoznačně negativní. Je děsivá, neboť je nesmrtelná, a proto netouží po prokreaci. Žije sama pro sebe, nezávisle na jakémkoliv muži, a tato nezávislost je v patriarchátu pro ženu nepřípustná. Jediný způsob, jak ji udržet pod patriarchální kontrolou je nálepkovat upírku jako negativní postavu, jak se přesně

stalo s Lilith (Kord, 2009: 51-54). Již výše jsem psala o paralele postavy Lilith a Ravenny, a sice při svatební noci, kdy Ravenna svaluje krále na záda a sedá si na něj — symbolicky tak odmítá jeho nadvládu tak, jak odmítla Adamovu nadvládu Lilith. Další paralelou je tedy status archetypální upírky, který Ravenna naplňuje svou děsivou svůdností a akty vysávání mládí a krásy.

Rozhodně zde nesmíme zapomenout na kontext mýtu krásy, který prostupuje mimochodem jak příběh Ravenny, tak život hraběnky Báthory. Ravenna splňuje řadu charakteristik upírky, která teoreticky může dosáhnout nezávislosti na patriarchálním řádu. To se však neděje právě kvůli mýtu krásy. Opravdová nesmrtelná upírka tudíž nevidí svůj odraz v zrcadle a z hlediska psychoanalýzy postrádá vztahovou kategorii, vůči které by se vymezovala. Díky tomu může žít plně nezávisle na muži, a proto je pro patriarchát tak strašlivá (tamtéž: 54). Ravenna však svůj odraz moc dobře vidí, a tudíž zůstává uvězněna.

Ravenna se ocitá v paradoxní situaci, čím víc se mýtu snaží utéci, tím hlouběji se do něj sama propadá. Zabíjí nejprve krále a poté i mladíka za čin, který jí neprovedli (ale který jí mohli provést, neboť jsou jako muži v patriarchální společnosti k těmto činům povzbuzováni). Krále zabíjí proto to, že jí mohl opustit poté, co by příliš zestárla a mladíka za to, že by jí možná zlomil srdce. Daří se jí identifikovat, že se nachází v misogynní kultuře, kde jsou ženy používány a zahazovány dle libosti, avšak sama sklouzává k tomu, že dělá mužům to samé. Zahazuje jejich životy a priori proto, že jsou muži. Navíc to samé dělá i se ženami.

Zde totiž vězí zálužnost mýtu krásy. Dle mýtu krásy jsou všechny ženy rivalkami. Jedna druhou hodnotí na základě krásy a zpětně hodnotí samy sebe — ve smyslu "tahle žena je hezčí=lepší než já, tahle je ošklivější=horší, než já". Mýtus krásy se živí na rivalitě žen, protože vždy tu bude nějaká krásnější žena, kvůli které se nebudeme cítit dostatečně dobré. Obzvláště silná rivalita je pěstována mezi různými generacemi žen (Wolf, 2002: 74-75).

Ravenna se postupně zbavuje všech svých mladých rivalek, nechává unášet krásné dívky z celého království, aby konzumovala jejich krásu a mládí, neboť zůstala uvězněná v mýtu krásy. Také proto není Ravenna subverzivní postavou, neboť přijala patriarchální pravidla "hry" a dělá přesně to, co je od ní dle mýtu krásy očekáváno — namísto spolupráce je v neustálé válce proti všem ženám a podílí se na misogynním zneužívání ženských těl k vlastnímu prospěchu. Nezapomínejme také na to, že zrcadlo k Ravenně promlouvá jednoznačně mužským hlasem a ono/on

určuje, zda je Ravenna tou nejkrásnější ženou na světě a ono/on jí přikazuje zabít Sněhurku. Ravenniny dialogy s antropomorfizovaným zrcadlem svědčí přesně o tom, že mýtus krásy promlouvá ústy mužů, reprezentuje mužské zájmy a zachovává tak genderovou hierarchii, ze které hegemonní muži těží, a ženy jsou udržovány podřízené pozici (tamtéž: 13-14).

Příkaz zabít Sněhurku a slib nesmrtelnosti lze vyložit různými způsoby. Může se jednat o pouhou hříčku mýtu krásy, který prostě poštvává ženy proti sobě, a proto zabití Sněhurky nemusí být nutně cesta ven z tohoto mýtu, protože ji dříve či později nahradí jiná krásná soupeřka. Pokud by však Ravenna zabitím Sněhurky skutečně získala nesmrtelnost, stala by se upírkou par excellence, již by neviděla svůj odraz v zrcadle, již by nemusela vysávat jiné ženy, aby zůstala mladou a krásnou, a tudíž by mohlo dojít k úniku z mýtu krásy, a potažmo z okovů patriarchátu. Dle mého názoru se jedná spíše o první variantu, neboť kdyby mýtus krásy nabízel cestu k osvobození a získání vlastní subjektivity, nefungoval by zdaleka tak efektivně. Nicméně pokud by Ravenna opravdu mohla dojít k autonomii skrz zabití Sněhurky, tak mýtus krásy opět vyhrává, neboť úspěšně ženy stejně nakonec poštvává proti sobě.

Zajímavým momentem je také konverzace se zrcadlem, kterou tajně sleduje Finn. On totiž vidí Ravennu samotnou, jako by mluvila sama se sebou a antropomorfizovanou postavu zrcadla nevidí, ani neslyší jeho hlas. To nám může napovědět, že muži jakožto norma lidství sami svou nadřazenou pozici nevnímají jako něčím výjimečnou, a proto nedokážou ani vidět diskursivní nástroje (zde zrcadlo), kterými udržují sebe v nadřazené a ženy v podřízené pozici (Bourdieu, 2000: 35). Ravenna evidentně také nedokáže rozpoznat zrcadlo jako nástroj útlaku, nicméně mýtus krásy je pro ni realitou, která řídí její život a proto fyzickou manifestaci v podobě zlaté postavy vidí, zatímco Finn, jakožto muž, kterého se mýtus přímo netýká, nevidí ani to zrcadlo.

Příběh s neúprosnou vytrvalostí neustále poukazuje na další důvody, proč je Ravenna zlou postavou. Je čarodějnící i upírkou. Její bratr Finn v této fázi příběhu zůstává pořád spíše na pozadí, nicméně v některých scénách již pomohl ilustrovat charakter Ravenny. Viděli jsme ho sledovat koupající se Ravennu a jednou ji políbil na krk. Je zřejmě na divácích a divačkách, jak si tyto momenty vyloží, nicméně mnohým může vytanout na mysli, že jejich vztah není tak nevinný, jak by měl mezi sourozenci být.

Incestní tabu je společensky konstruovanou normou. Zakazuje svazky s nejbližšími příbuznými, avšak například definice toho, co je nejbližší příbuzný se liší v závislosti na kulturním a historickém kontextu. V některých společnostech, jako například ve starověkém Egyptě, dokonce uzavírali manželství bratři a sestry. V naší kultuře je incestní tabu založeno na argumentu biologie a hrozby fyzického nebo psychického "postižení" dětí pocházející z takovýchto svazků. Nutno dodat, že tato hrozba "postižení" však ve skutečnosti není zdaleka tak vážná, jak je ve společnosti prezentována (Murphy, 1998: 77-78). Nehledě na to, zda považujeme teorie o incestním tabu za podložené či nepodložené, faktem je, že takovéto tabu se vyskytuje ve většině společností. Vztah Ravenny a Finna takto není jasně nastaven, nicméně výše zmíněné momenty mohou zasít zrnko pochybností. Jestliže je tedy incestní vztah mezi sourozenci v naší společnosti zapovězen, tak být jen pouhý stín pochybnosti o jejich vztahu opět pomáhá Ravennu vykreslovat jako negativní, ba přímo deviantní postavu.

3.6 Sněhurka: poslušná přadlena nebo divoška?

S dospělou Sněhurkou se seznamujeme ve scéně, kde je ještě zavřená ve věži, rozdělává oheň v krbu a modlí se otčenáš. Po chvíli k oknu přiletí straka a Sněhurka se jde podívat na straku blíže, načež zjistí, že straka si sedla na místě, kde mezi kameny hradeb věží uvolněný kovový nýt. S trochu snahy ho ze zdi vytáhne a náhle slyší, že se někdo blíží k její cele, tak si lehne na postel s nýtem pod polštář a předstírá, že spí. Finn vejde k ní do místnosti a sedne si k ní na postel. Sněhurka se na něj podívá a ptá se ho, proč nikdy nevešel dovnitř za ní předtím. Finn jí odpoví, že mu to sestra zakázala a položí Sněhurce ruku na břicho. Sněhurka se ho ptá, co od ní Ravenna teď chce a Finn řekne, že chce její tlukoucí srdce. Nato Sněhurka Finna zraní kovovým nýtem a utíká z cely, kterou Finn nechal odemčenou a zamkne ho tam. Sněhurka utíká hradem a když to už vypadá, že ji vojáci chytí, zahlédne pár strak, které poletují kolem ní a navedou ji do otvoru do stoky. Stoka ji dovede až k otvoru do rozbouřeného moře, kam Sněhurka po chvílce rozvažování skočí a plave dál za strakami ke břehu, kde zjistí, že na ni čeká bílý kůň. Na koně nasedne, projede vesnicí, kde ji zahlédnou vojáci a pustí se za ní, Sněhurka tak ujíždí dál a ocitne se v Temném lese, kde se však kůň zaboří do bažiny a musí ho proto nechat za sebou

a dál utíkat pěšky. Potáčí se Temným lesem, který je plný přízraků, nestvůr a mrtvých zvířat.

Do této chvíle jsme jako diváci a divačky strávili velkou část uplynulého děje s Ravennou, která byla do tohoto momentu postupnou gradací čím dál více vykreslována jako negativní postava. Navíc chce Sněhurku zabít, takže tyto dvě ženy teď stojí v opozici jak symbolické, tak faktické. V úvodní scéně s dospělou Sněhurkou vidíme, že má v ruce panenku a panáčka, tento pár pravděpodobně zastupuje její mrtvé rodiče. Sněhurka se také modlí, odřikává otčenáš, tedy modlitbu zaměřenou k Bohu-otci. Již dříve jsem psala o tom, že uctívání plodivé/mateřské energie patřilo do matriarchálního uspořádání společnosti, obraz krále-otce jako znaku plodnosti a opatrovníka patří až do patriarchálního uspořádání společnosti (Moore a Gillette, 2015: 79).

Sněhurka se svou modlitbou k maskulinnímu bohu odvolává na patriarchální kosmický prvek, který stojí přímo v opozici k Ravenně, která ztělesňuje monstrózní aspekt ženství — rebelující čarodějnicí šířící chaos. Pro archaické lidi bylo potlačení chaosu naprosto zásadní činností, opakováním archetypálních gest a příběhů přetvářeli chaos na kosmos, čímž prováděli sakralizaci a zajišťovali svoji účast na posvátnu, tedy na realitě (Eliade, 2009: 20). Sněhurka se tak nejenže modlitbou implicitně vymezuje vůči Ravenně, nýbrž si také zajišťuje účast na posvátnu, na kosmickém řádu věcí. Můžeme ji proto v tento moment chápat jako zdánlivou archetypální poslušnou přadlenu, neboť účastí na kosmu přebírá dědictví a povinnost svého otce-krále (a tedy strážce kosmického řádu). Nežije pouze sama pro sebe, ale (jak vidíme z jejích dřevěných hraček), vzpomíná neustále na své rodiče. Následující část scény však napovídá, že situace není zdaleka tak jednoznačná.

Sněhurka je zvědavá, zajímá ji, proč si straka sedla k ní na okno a ta zvědavost se jí vyplatí — najde potenciální zbraň. Zvědavost je jedna ze základních vlastností archetypu divošky. Být divoškou znamená být v souladu se svoji instinktivní povahou, naslouchat své intuici a mít schopnost předvídat, co se stane (Estés, 1999: 19-20). Nezapomeňme také na to, jak malá Sněhurka v lese našla straku se zlomeným křídlem a postarala se o ni — možná se jedná o tu samou straku, možná ne. Každopádně se Sněhurka tehdy postarala o zvíře, které můžeme považovat za instinktivní aspekt duše a tohle zvíře jí teď oplácí službu. Sněhurka má ostré smysly divošky, vnímá své okolí, ihned zaslechne blížící se osobu a zaujme polohu, ve které bude vypadat neškodně — lehne si na postel.

Vchází Finn, který nerespektuje Sněhurčinu fyzickou autonomii a dotýká se jí téměř intimním způsobem. Proces ženské individualizace a spojení se s vlastní instinktivní povahou často zahrnuje boj s predátorem, s vnitřním dravcem v ženské duši. Tohoto predátora najdeme například v postavě Modrovouse ve stejnojmenné pohádce (tamtéž: 48-49). Zde je predátorem jednoznačně Finn, a Sněhurka se jím nenechá polapit, neboť je již se svým instinktivním vnitřním ženstvím propojena, a uteče mu. Když už to vypadá, že bude chycena vojáky na nádvoří, objeví se opět straka, tentokrát jsou dokonce straky dvě, a navedou Sněhurku do stok, které vedou do moře — a ke svobodě. Dle folklorních vyprávění dvojice strak přináší štěstí; tito ptáci běžně žijí v párech a nebojácně chrání své blízké a rodinu. Ze symbolického hlediska straka přináší nutnost probudit se a pečlivě dávat pozor, co se člověku zrovna v životě odehrává. Jako totemové zvíře symbolizuje schopnost adaptace a improvizace. Straky jsou taktéž známé tím, že kradou zářivé předměty (Lynx, online). Straky zde Sněhurku provází na cestě na svobodu, pomáhají Sněhurce probrat se ze stavu uvěznění a adaptovat se na rychle se měnící situaci při útěku. Zároveň také Sněhurku svým způsobem Ravenně kradou.

Na konci stoky se Sněhurka pozastavuje, ocitá se na vysokém útesu, odkud splašky padají do moře. Voda je rozbouřená a divoké vlny bičují skálu, kde se nachází otvor do stoky. Sněhurka se musí rozhodnout — buď bude polapena a zabita, nebo se vrhne na milost a nemilost divokému živlu. Rozhodne se skočit a úspěšně doplave až ke břehu. S vodou je spojována řada ženských božstev, i samotnou vodu lze považovat za archetyp. V hinduistickém panteonu najdeme spojení bohyně Kálí a vody, která ilustruje ambivalentnost tohoto živlu. Kálí v sobě nese tři různé aspekty — pannu, matku i stařenu, je zároveň Velkou Matkou, ale i bohyní smrti. V Egyptské mytologii nalezneme spojení bohyně Isis a vody, má na starosti záplavy, které zaručují potravu a život, ale mohou být i smrtící (Kalnická, 2007: 26-29). V Číně je voda spojována s energií *jin*, tedy s ženskou polaritou (Eliade, 2004: 129). Voda je pro archetyp divošky tvůrčí energií, bez řeky tvořivosti divoška nemůže fungovat, bez vody odumírá vše živé (Estés, 1999: 256-257). Voda symbolizuje ambiguitu a plynulost ženského bytí, Sněhurka se jí dává na milost a je odměněna svobodou. Stejně jako nejdřív straky, tak teď i voda ukazují, že Sněhurka je ve spojení s přírodními silami. Jako archetypální divoška tedy důvěřuje své vnitřní intuici, a voda jí přináší nový život — na rozdíl od Ravenny, která se po své koupeli vynořuje z vody mrtvolně bílá.

Akt skoku do vody můžeme chápat jako další krok na Sněhurčině cestě k vnitřní individuaci, neboť důvěřuje elementu vody, který se sice zdá na první pohled hrozivý, ale symbolizuje další střípek ženské identity. Ponoření do vody jsem také výše rozebrala v příběhu Ravenny jako akt rituální očisty, který bývá součástí přechodového rituálu. Užívání vody jako prostředku posvěcení najdeme například v křesťanské tradici (Kalnická, 2007: 38). Útěk Sněhurky a její pobyt ve vodě lze tak chápat jako symbolický předěl mezi jednotlivými stádii jejího života — z ustrašené uvězněné dívky se postupně stává aktivní hrdinka, která bere svůj osud do vlastních rukou.

Když se Sněhurka vynoří na břeh, stále ještě následuje vedení strak a ty ji dovedou k bílému koni (nebo také klisně, pohlaví není přesně specifikováno). V řecké mytologii se můžeme setkat s Démétér, která bývá spojená s plodností a s klisnami. V pohádce o Vasilise má baba Jaga stáj, kde přebývají koně tří jezdců symbolizující tři fáze dne. Každý kůň je různé barvy a každá barva má svou symboliku. S bílou se spojuje čistota, nedotčenost a novost či nové začátky (Estés, 1999: 94-95). Když Sněhurka nasedá na bílého koně/klisnu, vydává se tak vstříc novému dni a začátku nové životní etapy. Bílý kůň také může symbolizovat čistotu Sněhurky v kontrastu s Ravnou, která se postupně stává temnější a temnější jak vzhledem, tak charakterem. Kůň také může symbolizovat nevědomé libido, které je instinktivního charakteru (Franz, 1998: 123). Přítomnost koně/klisny zde opět není nahodilá, poukazuje na Sněhurčino spojení s vlastní instinktivní složkou, která sice nemusí být plně uvědomovaná, ale i přesto zde Sněhurce významným způsobem napomáhá.

V Temném lese však Sněhurka o koně přichází, kdyby se ho pokusila zachránit, pravděpodobně by ji vojáci chytili. Jako archetypální divoška chápe, že někdy je nutné nechat někoho zemřít, aby sama mohla pokračovat ve svém rozvoji. Rozumí cyklu života a smrti, chápe, že někdy nemůže mít vše pod kontrolou, a že někdy o věcech rozhodují vyšší síly (Estés: 95-96).

Sněhurčino spojení se její instinktivní částí v podobě strak lze také postavit do kontrastu s Ravnou, která ve scéně před koupelí jí vnitřnosti ptáků. Tuto činnost můžeme nejenže asociovat s černou magií, nýbrž také na symbolické rovině znamená nerespektování a ignorování vnitřního ženského instinktu. V následující scéně také vidíme, že Ravniny šaty zdobí lebky mrtvých ptáků, což dále utvrzuje kontrast mezi Ravnou a Sněhurkou.

3.7 Lovec: probuzení válečníka

Když se Ravenna dozví, že Sněhurka proklouzla Finnovi mezi prsty, nejdřív svého bratra zfackuje se slovy, že všichni kolem ní jsou neschopní a nikdo jí není věrný. Finn oznámí, že Sněhurka utekla do Temného lesa, kde však Ravenna nemá žádnou moc. Sourozenci se nakonec usmíří a Ravenna prohlásí, že potřebují najít někoho, kdo se v Temném lese vyzná, a kdo Sněhurku uloví. Následuje scéna, kde poprvé vidíme Lovce, jak se opilý pere s jiným mužem. Finnovi vojáci Lovce odvedou do trůnního sálu před Ravennu, která je tentokrát už celá v černém a její trůn obklopují vrány.

Dozvídáme se, že Finn je alkoholik a vdovec, a zároveň je známý jako jediný, kdo se vydal do hlubin Temného lesa a vrátil se živý. Ravenna se Lovce nejdřív snaží zastrašit, aby uposlechl její rozkaz a vydal se do Temného lesa najít uprchlou vězenkyni (Lovci nikdo nesdělí, že se jedná o Sněhurku, má pouze najít "uprchlou dívku"). Lovec se však smrti nebojí a taktika pohrůžky smrtí, když úkol nesplní, na něj nefunguje. Ravenna proto změní přístup a slíbí Lovci, že když přivede uprchlici zpět, Ravenna přivede zpět z mrtvých jeho manželku, s čímž Lovec nakonec souhlasí. Lovec se tedy vydá v doprovodu Finna a vojáků do Temného lesa hledat Sněhurku. Když ji Lovec nakonec vystopuje, Sněhurka ho prosí, aby jí pomohl, že se jí královna chystá vyrvat srdce z těla. V Lovci začnou hlodat pochybnosti a když za nimi dorazí Finn, začne vyjednávat a chce nejdřív vidět svoji ženu. Finn odvětí, že Lovec je hlupák, že Ravenna má mnohé schopnosti ale oživení mrtvých není jedna z nich. Strhne se boj, Sněhurka mezitím uteče a Lovec postupně zneškodní Finna i jeho vojáky. Lovec pak Sněhurku dožene. Nejdřív jí odmítá pomoci, nakonec ale svolí, když mu Sněhurka nabídne odměnu 100 zlatých. Přesto jí ale nedůvěřuje, Sněhurka totiž stále tají svoji pravou identitu.

Cestou Temným lesem se ukazuje, že Sněhurka by v něm nejspíš bez Lovce nepřežila, neboť ji párkrát zachrání z různých pastí. V jeden moment jí dá jeden ze svých nožů a naučí ji, jak někoho probodnout. Sněhurka na to sice říká, že by nikdy nic takového nemohla udělat, ale Lovec ji varuje, že možná nebude mít na výběr. U východu lesa dvojice narazí na obrovského lesního trolla. Lovec se s ním snaží bojovat, ale nemá šanci. Když padne k zemi a troll se ho chystá zabít, Sněhurka na trolla zakřičí, on se zastaví a namísto k Lovci zamíří k ní. Chvíli se jí dívá zblízka do obličeje, Sněhurka k němu pomalu natáhne ruku, když tu náhle se troll odvrátí

a odejde pryč. Lovec Sněhurce vynadá, že měla utíkat a Sněhurka na to odvětlí, že kdyby utekla, tak by už byl dávno mrtvý.

Ani zde, ani později v příběhu se nikdy nedozvídáme jméno Lovce, pro všechny je prostě a pouze Lovec²⁵. To samo již svědčí o podstatě této postavy, neboť je vsutku ztělesněním archetypu válečníka-stopaře. Archetypální válečník ve své plnosti ví, kdy používat agresivitu, pečlivě vnímá své okolí, své tělo a mysl využívá naprosto vědomě, je strategický a přizpůsobivý. Tento rozvázný a vědomý přístup k životu najdeme u samurajů, moderních šermířů ale i u stopařů/lovců (Moore a Gillette, 2015: 100-102). S Lovcem se seznamujeme ve chvíli, kde je opilý a zrovna způsobil roztržku, která eskalovala v pěstní souboj. Evidentně se utápí ve svém zármutku, nemůže se smířit se smrtí své manželky a tak rezignoval na spořádaný život, má dluhy a opijí se. Takhle se projevuje archetyp válečníka ve svém negativním aspektu. Válečník-slaboch je bezmocný, nechává se vláčet životem, nemá pud sebezáchovy. Upadá do deprese, žije ve svých snech a není schopen snášet bolest. Muži však často mohou balancovat mezi extrémními póly tohoto archetypu, proto vidíme velmi náhlé "přepnutí" Lovce mezi pasivní variantou slabocha na agresivní variantu sadisty a propadá bojovému šílenství, začíná se prát a činí tak bez taktiky a bez rozmyslu (tamtéž: 112, 116-117). Není divu, že pak při scéně před královnou projevuje absenci strachu před smrtí, a jediné, co ho donutí úkol přijmout je možnost, že se znovu shledá se svojí ženou.

Když se Lovec střetne v Temném lese se Sněhurkou, jako by poprvé procitl z dlouhého spánku. Poprvé v příběhu začíná vědomě taktizovat a uvažovat nad situací, a poprvé tak uplatňuje energii plnohodnotného válečníka. Vidíme velký kontrast mezi bojem s Finnem a předchozí rvačkou, Lovec je zde efektivní, naslouchá svým instinktům a Finna, zdatného bojovníka, nakonec přemůže — na rozdíl od rvačky před hospodou, kde (lidově řečeno) "dostal na frak". Když Sněhurku opět nalezne, rozhodne se jí nakonec pomoci. Přestože se zdá, že to dělá pro peníze, můžeme jeho váhání vyložit nikoliv jako nedostatek externí motivace, nýbrž jako proces vnitřního rozhodování. Sněhurce říká, že s ní budou jen problémy a nechce s ní proto mít nic společného. Mluví z něj slabošský aspekt válečníka. Rozhodnutí pomoci Sněhurce tak může být zároveň rozhodnutím skoncovat

²⁵ V anglickém originále the Huntsman

s pasivním přežíváním a čelit problematické situaci jako skutečný válečník. Archetyp válečníka ve své plnosti znamená, že muž je připraven čelit výzvám a zakládá si na smyslu pro povinnost (tamtéž: 104, 106). Lovec zároveň neztrácí svou ostražitost, jako strategický stopař cítí, že Sněhurka mu něco důležitého tají, a proto se má dále na pozoru a upozorní ji, že jí tak docela ještě nevěří.

Temný les je pusté místo plné smrti a přízraků. Lze jej přirovnat k reprezentaci chaosu, jak jej vnímali archaičtí lidé. Jako místo chaosu obvykle chápali neobjevené či neobdělané území, kde sídlili démoni, případně chaos znamenal také období roku, kdy mrtví mohli opět kráčet mezi živými (Eliade, 2009: 20, 49). Stejně tak je Temný les zemí nikoho, plný nestvůr a rozkládajících se mrtvol zvířat, a jelikož v něm není žádný život, archetypální divoška se v něm nedokáže bez vedení vyznat. Ani samotná Ravenna se v něm nevyzná, ačkoliv je Temný les ve svém zuboženém stavu produktem její jedovaté vlády nad královstvím. Vidíme, že Sněhurka, která díky své intuici sice uprchla ze spárů Ravenny, je nyní neschopná přežít sama v Temném lese a zůstává na milost Lovci. Ten ji několikrát zachrání a naučí ji, jak bojovat (a jak v případě nutnosti i zabít). Na cestě se tak postupně stává jejím animem, tedy mužským průvodcem v duši ženy.

Animus může pro rozvíjející se duši ženy fungovat jako most, jako prostředek pro překlenutí z jedné fáze života do další. Animus nejedná za ženu, ačkoliv se to tak může na první pohled zdát. Jako jeden z aspektů její duše pomáhá ženě jednat. Pokud je divoška například umělkyní, tak animus je rukou umělkyně, která maluje. Animus může být rádce a učitel, může cestovat mezi podsvětím a vnějším světem (Estés, 1999: 266). Pokud je Temný les podsvětím, tak animus-Lovec je Sněhurčíným průvodcem, pomáhá jí překonat nástrahy lesa a učí ji, jak v případě nutnosti zasadit smrtící ránu. Cesta lesem je dalším úsekem Sněhurčiny cesty vnitřního rozvoje, který jí teď pomáhá Lovec úspěšně překlenout.

Střetnutí s trollem ukazuje různý přístup archetypálních postav, jak se vypořádat s konfliktem. Lovec-válečník je hnán svou zodpovědností chránit Sněhurku, a proto propadá bojovému šílenství a snaží se trolla zabít, přestože proti němu nemá nejmenší šanci. Stává se posedlý přebujelou verzí válečníka a nedokáže uvažovat strategicky. Sněhurka-divoška na druhou stranu nad situací neuvažuje a prostě koná na základě své intuice. Tváří v tvář hrůzostrašnému, avšak živému tvorovi stojí rozhodně na místě. Nesnaží se mu zalichotit, ani neukazuje strach, stojí proti němu s respektem — a postavit se tváří tvář hrůzné bytosti s respektem je pro

archetyp divošky zásadní zkušeností (tamtéž: 86). Troll nepatří proto tak už docela do říše temnoty, zároveň však není úplně lidskou myslící bytostí. Vypadá jako kámen obrostlý mechem, vizuálně působí jako součást okolní přírody. Troll žije na pomezí Temného lesa, hned vedle mostu přes říčku, který vede z lesa ven — tento most můžeme brát jako pomyslnou rituální hranici, která značí materiální přechod a troll se zdá být strážcem tohoto přechodu. Obdobné motivy najdeme v přechodových rituálech, kde hranice mohou být jak přírodního, tak lidmi vytvořeného původu (Gennep, 1996: 22-23). Troll je tak strážcem a zároveň zkouškou, kterou Sněhurka a Lovce nakonec společnými silami úspěšně zdolají a mohou Temný les opustit. Zde již vidíme jasnou reciprocitu vztahu Sněhurky a Lovce. Jeho práce byla do tohoto momentu ochraňovat Sněhurku, avšak když dostala příležitost, ochránila Sněhurka Lovce.

Za úvahu také stojí detail, že Ravenna nemá v Temném lese sílu, respektive se v něm nevyzná a nemá schopnost v něm Sněhurku sama najít. Tento les jakožto podsvětí říše smrti se zdá být přitom prostředím, ve kterém by se Ravenna (jako reprezentace chaosu a smrti) měla dokázat vyznat. Les, třeba i temný les (obecně temný, nikoliv pouze Temný les v této pohádce), lze považovat za místo rituálního zasvěcení nebo tajemného nevědomí. Aby se v něm žena vyznala, musí se odevzdat své intuici (Estés, 1999: 83). Ravenna ve spojení se svou intuicí však na rozdíl od Sněhurky není, jak jsme viděli například ve scéně, kde pojídá vnitřnosti ptáků, a Sněhurka jim naopak pomáhá. Proto zřejmě Ravenna není schopná se v lese vyznat a najít Sněhurku sama.

3.8 William a vévoda Hammond: strážci starého řádu

Finn se opět vrací s prázdnou a proto najímá další muže, kteří mu mají pomoci Sněhurku najít. Mezitím v sídle vévody Hammonda vidíme onoho starého muže, kterého Ravenna ušetřila a jehož syna zabila, jak vypráví tento příběh vévodovi Hammondovi. Vévoda je otec Williama, Sněhurčina kamaráda z dětství. Starý muž vypráví o tom, že Ravenna nelze zabít a také vévodovi sdělí, že viděl živou Sněhurku prchat z hradu. Mezitím se k nim připojí (nyní již dospělý) William, který se zrovna vrátil z nájezdu na Ravenninu karavanu se zásobami. Když William slyší, že je Sněhurka po všech těch letech stále naživu, zbrkle odjede na koni pryč. Najde

skupinu lovců, kterou Finn najal na hledání Sněhurky a připojí se k nim jako zručný lučištník v naději, že s nimi se mu podaří Sněhurku najít a nějak ji zachránit.

Ve scéně přepadení karavany jsme viděli, že William je zkušený bojovník. Obdobně jako Lovec je hnán povinností zachránit Sněhurku, se kterou se kdysi v dětství přátelil. Nikdy si totiž neodpustil, že s otcem z hradu uprchli v době, kdy Ravenna uzurpovala trůn, a nechali tam Sněhurku samotnou. Tímto odpovídá archetypu válečníka, který uplatňuje svou fyzickou sílu a zároveň si zakládá na své hrdosti — před povinností neutíká, ale čelí jí. Bohužel však neuposlechne varování svého otce, namísto toho se zbrkle a bez rozmyslu pustí hledat Sněhurku, protože cítí, že jí měl pomoci tehdy, když byl ještě malý. Na druhou stranu je jeho povinností také (z pohledu vévody Hammonda, jeho otce) pomáhat svému otci a všem lidem, kteří hledají úkryt před krutovládou Ravenny. William byl tak postaven před morální dilema, nad kterým se pořádně nezamyslel. Ačkoliv tedy ve vztahu ke Sněhurce jedná dle svého nejlepšího úsudku, vůči svému otci a lidu svou povinnost neplní. Tuto zbrklost můžeme vidět jako součást negativního aspektu archetypu válečníka, který se ve své pasivní variantě vyhýbá povinností, nebo naopak v aktivní variantě jedná bez rozmyslu a taktiky (Moore a Gillette, 2015: 112).

Williamovi a jeho otci vévodu lze považovat za strážce starého, patriarchálního řádu, neboť se snaží Ravennu-čarodějnicí postupně nechat vyhladovět tím, že přepadají její zásobovací karavany. Zároveň poskytují ve svém hradu úkryt lidem, kteří před Ravennou utíkají. Taktéž je zde evidentní silné patrilineární pouto mezi otcem a synem. Vévodova manželka a Williamova matka z celého příběhu zcela absentuje (nevíme, zda ještě žije, nebo zda je mrtvá — což vypadá jako určitá paralela vůči Sněhurčině matce, kterou jsme sice viděli, ale taktéž stála bezejmenně na pozadí příběhu). Vévoda Hammond navíc svým titulem zastává legitimní pozici vůči Ravenně, neboť se nachází na vyšších příčkách mocenské pyramidy jak formálně, tak symbolicky jako muž. Za jiných okolností by byl rebellem, avšak stojí proti uzurpátorce trůnu, což obhajuje jeho činy, které by proti legitimnímu králi znamenaly vzpouru a válku.

Z historického hlediska ženy obvykle na trůn neusedaly, avšak u některých rodů v raném středověku se lze setkat se ženami, které měly u dvora zcela zásadní roli. Jednalo se často o královny-vdovy, případně císařovny-vdovy. Ve výjimečných případech mohla zemi vládnout královna-matka neboli regentka, jejíž syn ještě nebyl

dostatečně dospělý, aby úřad převzal. Ženy však takto nikdy nevládly samy, většinou jim v tom pomáhali pomocníci a rádci (Ennenová, 2001: 50, 67, 221). Kdyby Ravenna porodila Magnovi syna, zachovala by si tak možná formální právo vládnout království z pozice regentky. Jelikož se však nic takového nestalo, formální právo vládnout jí nepřísluší a je tudíž uzurpátorkou. Stejně tak nemůže být uznána jako vládkyně ze symbolického hlediska, neboť se nachází v patriarchálním světě jako čarodějnice-rebelka, a proto musí být její vláda ukončena, a ona sama zlikvidována (Pratt, 1982: 175).

O zlikvidování Ravenny se ostatně William snaží, účastní se výpadů na karavany s jejími zásobami, bez kterých by zřejmě vyhladověla. Jeho otec, vévoda Hammond je více opatrný, zůstává za hradbami a poskytuje pomoc komukoliv, kdo ji potřebuje. Je sice velitelem vlastní armády, ale zůstává skryt v hradu. Tím do určité míry odpovídá archetypu taktizujícího válečníka, avšak významnější je jeho role "otce". Funguje nejen jako otec svému synovi, nýbrž také pomáhá lidem v nouzi, čímž svým způsobem zastává roli chybějícího krále-otce. Archetypální král má na starosti nejen spravedlivou vládu, ale funguje svému lidu také jako otcovská figura, zajišťující bezpečí/řád a plodnost celé zemi (Moore a Gillette, 2015: 79). Vévoda sice není formálně králem, avšak svým chováním vůči lidu zde odpovídá králi na archetypální rovině.

3.9 Ženská vesnice: matriarchát

Poté, co Sněhurka a Lovec opustí Temný les, narazí na jezero a tam se setkají s ozbrojenými ženami na lodích. Na otázku, kdo jsou, jim Lovec odpoví, že přechají před královnou a hledají úkryt. Ženy je vezmou na lodích s sebou a dovezou je do své rybářské vesnice, která je vybudovaná na jezeře. Ve vesnici vidíme jenom ženy, všechny mají jizvy na tváři. Lovec se zeptá, kde jsou všichni muži a žena na lodi mu odpoví, že jsou pryč. Na místě jedna z žen ošetřuje Lovce, zatímco Sněhurka si hraje s malou dívkou. Ošetřovatelka poznamená, že Lovec nese těžké břímě, Lovec odvěti, že měl i horší práce. Žena se ho zeptá, zda on nemá ani ponětí, kdo ta dívka je, jako by sama věděla, že je to Sněhurka. Lovec si pak proto jde o samotě se Sněhurkou promluvit a ptá se jí, proč mu neřekla, že je dcera krále. Sněhurka se snaží vysvětlit, že mu nemohla důvěřovat, ale Lovec našťvaně odejde.

Sněhurka tráví večer s ženou z lodi a s její dcerou. Je jí vysvětleno, proč všechny obyvatelky vesnice mají na tvářích jizvy — bez krásy jsou Ravenně k ničemu, a proto je nechává na pokoji. Berou to jako oběť za to, že mohou v klidu vychovávat své děti, zatímco jejich muži bojují ve válce. Ošetřovatelka nechá Sněhurku usnout a vyjde ven, kde spatří Lovce opouštět vesnici. Snaží se ho přesvědčit, aby zůstal, ale neposlechne ji se slovy, že Sněhurka bude ve vesnici v bezpečí víc, než s ním. Zanedlouho však na vesnici zaútočí Finn se svou skupinou žoldáků a ti začnou podpalovat všechny domy a zabíjet obyvatelky. William, který přijel se skupinou, zahlédne Sněhurku, ale té se podaří utéct dřív, než se k ní dostane. Mezitím se Lovce na cestě pryč otočí a zahlédne oheň, tak se rozeběhne zpátky, narazí na Sněhurku a spolu utíkají.

O archetypu vody jsem již psala v této práci dříve, proto se k němu vrátím jen ve stručnosti. Ženy a matrilinearita bývají spojovány s vodou. Voda jako femininní archetyp symbolizuje koloběh života a smrti (Kalnická, 2007: 54). Ženy ve vesnici žijí s vodou v těsném sepjetí, jejich chatrče a domky jsou vystavené na vodě a živí se rybolovem. Jsou tak plně ve spojení s tímto tradičně žensky chápaným živlem, a tedy ve spojení se svoji intuitivní ženskostí.

Není proto žádné překvapení, že Sněhurčina identita je ihned odhalena, což má však za následek odchod Lovce. Sněhurka se totiž ocitá v matriarchální vesnici plně žen a zdá se, že by zde měla být v bezpečí — tyto ženy jsou nejen soběstačné, ale dokážou i bojovat. Matriarchální mýty jsou typickým archetypálním příběhem, obvykle obsahují vyprávění o matrilineární/matriarchální společnosti, kde je ženská autonomie oslavována. Pro muže zde není místo, i když se v těchto příbězích také vyskytují. Jedním z nejznámějších těchto matriarchálních mýtů je příběh o Démétér a Koré. Tento konkrétní mýtus zahrnuje maskulinní násilnický prvek Háda, který unáší Koré do podsvětí a nechává Démétér na povrchu truchlit nad ztrátou své dcery. Jedná se o (pro tento typ mýtu) typickou manifestaci mužství — tyto matriarchální mýty často zahrnují právě příběhy vyrovnávání se s násilím mužů na ženách (Pratt, 1982: 170-173). V našem příběhu se odvíjí podobný archetypální příběh. Vesnice žen je vypálena skupinou brutálních mužských žoldáků, před kterými Sněhurka musí uprchnout. Ztrácí tím oporu matriarchálního společenství a znovu se její cesta zkříží s Lovcem. Jeho úloha jako vnitřního průvodce v ženské duši evidentně ještě není zdaleka u konce.

I do této matriarchální vesnice zasáhl mýtus krásy. Dříve jsme viděli, že Ravenna začala unášet mladé a krásné dívky z vesnic, aby z nich vysála krásu kdykoliv si užívání magie vybere daň na jejím vzhledu. Ženy z této vesnice se proto rozhodly provádět formu rituální oběti, aby je Ravenna nechala na pokoji. Zjizvená tvář totiž v kontextu této pohádky znamená ztrátu krásy, a tak z nich Ravenna nemůže nic vysát.

Toto je jedna z cest, jak lze z mýtu krásy utéci — nehledět na jeho pravidla a záměrně upravit své tělo tak, aby nikdy ani nepřišlo do úvahy, že je krásné. Tento úhybný manévr není pouhým únikem Ravenně, je to také únikem z patriarchální kontroly. Muži se totiž obávají nejen přebujelé ženské sexuality, obávají se na druhou stranu i žen, které jsou pro ně absolutně nepřitažlivé — oboje totiž znamená autonomii ženského bytí, které je nezávislé na muži (Morris, 2000: 34). Ženy z této "vodní vesnice" vzdorují patriarchální kontrole nejen svojí ošklivostí, ale i svým způsobem života — jsou soběstačné, k životu nepotřebují žádné muže. Finn a jeho skupina žoldáků se zde ocitají v jasně negativní roli, dle Pratt však matriarchální příběhy připouští i výskyt pozitivního aspektu mužství, který se manifestuje v podobě milence, tudíž výskyt mužů v tomto typu mýtu nemusí vždy přinášet neštěstí a zhoubu (Pratt, 1982: 171). Žoldáci plní rozkazy Ravenny, která sice ztělesňuje zároveň rebelii vůči patriarchálnímu řádu jakožto čarodějnice, zároveň ale sama ztělesňuje patriarchální kontrolu skrz mýtus krásy, kterému se ženy z vesnice snažily utéci — tento paradox zdánlivé rebelie a současného udržování stávajícího řádu jsme viděli již dříve, a zde znovu vyplouvá na povrch.

Ačkoliv je v tomto příběhu zjizvení tváří spíše pragmatickým kalkulem, ošetřovatelka z vesnice se o tomto aktu vyjádřila jako o rituální oběti. Úpravy vzhledu, fyzické značkování, tetování nebo dokonce znetvoření bývají součástí přechodových rituálů, kdy se z dětí stávají dospělí (Murphy, 1998: 188-189). Nedožíváme se, od jakého věku si dívky ve vesnici jizvy způsobují, nicméně tento akt by zde pravděpodobně mohl být také součástí přechodového rituálu. Oběti v různých obdobích provází nejen přechodové, ale například také stavitelské rituály, často se odehrávají za účelem přeměny chaosu v kosmos — a chaos/kosmos může být ztělesněn buď ve zvířeti nebo například v podobě obra či božské bytosti (Eliade, 2009: 20). Již dříve jsem psala o tom, že Ravenna jako čarodějnice je ztělesněním chaosu, oběť žen je tedy prováděna jak na pragmatické rovině (faktická ochrana před Ravennou), tak na symbolické rovině (symbolická oběť zajišťující účast na kosmu,

a tím zajišťující ochranu před chaosem). Můžeme zde také vidět určitou formu zbožštění Ravenny, neboť v archaické době oběti obvykle směřovaly k nějakému vyššímu (nadlidskému) principu, čemuž Ravenna se svou nelidskou (a nadlidskou) silou zajisté odpovídá.

3.10 Ravenna: dar/prokletí matky

Osamocená Ravenna mezitím sedí nahá u stolu, záběr zezadu ukazuje vystouplou páteř a žebra, královna je kost a kůže. Když jí vidíme do obličeje, vypadá pořád krásně, ale unaveně a trochu staře. Náhlá změna scény nás přenese do minulosti, kde je Ravenna ještě mladá dívka. Na vesnici, kde žila, podnikají nájezd muži na koních, v čele jim jede muž s korunou na hlavě. Matka jí říká, že její krása je jediné, co ji zachrání a začne Ravennu zaklínat. Říká, že toto kouzlo způsobí, že její krása bude zdrojem síly a ochrany. Řízne malou Ravennu do ruky, se slovy, že krev té nejkrásnější zapečetí kouzlo, do mísy s mlékem padají tři kapky krve a Ravenna mléko vypije. Matka ji však varuje, že krev nejkrásnější také může kouzlo zlomit. Pak muž s korunou na hlavě popadne Ravennu a veze ji pryč, matka za ní křičí, že je má pomstít.

V této scéně vidíme další obdobu matriarchální mýtu, který v podstatě kopíruje příběh únosu Koré Hádem, až na to, že Ravenna se nikdy ke své matce už nevrátí. Muž je tedy opět redukován na roli uchvatitele, což je často vyskytující se prvek v tomto typu mýtu (jak jsme ostatně viděli také v předchozí kapitole o ženské vesnici). Zde se také znovu objevuje motiv tří kapek krve, stejně jako na začátku příběhu, o jejichž důležitosti nelze pochybovat (symboliku magické trojice jsem rozebrala již výše). Existuje tak určitá paralela mezi příběhem Ravenny a příběhem Sněhurky. Obě jejich matky provedly kouzlo (a krvavou oběť), v případě Sněhurky se jednalo o dar života, v případě Ravenny šlo o ochranné kouzlo, nicméně motiv je stejný. Matka je, nebo se stává, pro svou dceru čarodějnici, provádí kouzlo za účelem ochrany. Je tak čarodějnici v původním slova smyslu, respektive před patriarchální variantou čarodějnice-moudré ženy či léčitelky (Pratt, 1982: 175). Ravenna samotná při prvním setkání se Sněhurkou řekla, že cítí, že jejich osudy jsou provázané. Pojítkem zde může být tedy i podobnost příběhů jejich matek a kouzel, které jim zaručily život/přežití.

Těsně před únosem dává matka Ravenny své dceři dar, a sice informaci, že krása je to nejdůležitější, že krása jí dá moc a ochranu. Tento akt můžeme chápat jako prvotní zasvěcení Ravenny, matka jí ukazuje cestu, jak může přežít v patriarchálním uspořádání společnosti, a zároveň mizí z jejího života, a Ravenna se musí naučit přežít sama bez hodné matky (Estés, 1999: 78). Zároveň Ravennu zakouzlí, aby se její krása stala zdrojem ochrany a moci. Do určité míry to ale můžeme chápat také jako kletbu, neboť dospělá Ravenna dochází k poznání, že bez krásy je bezcenná. Naučila se navigovat v misogynním světě tak, že splňuje jeho požadavky — je krásná, tudíž její bytí je pro potěchu mužů avšak když stárne a přestává tuto podmínku splňovat, stává se (pro muže) bezcennou (Morris, 2000: 34). Proto uchopuje moc zdánlivě do svých rukou a rozhoduje se žít navenek nezávisle na muži, ona sama muže používá a zahazuje. Život bez mužů však nutně neznamená nezávislost na patriarchální kontrole — a té plně podléhá v momentech, kdy svoji hodnotu a sílu odvozuje od krásy, kterou definuje zrcadlo-muž. Je tak plně v područí mýtu krásy a do této situace ji nejspíš dostalo kouzlo/kletba její matky, která se jí akorát snažila ochránit.

3.11 Trpaslíci a vílí les: instinktivní průvodci

Sněhurka a Lovec pokračují ve svém úprku, když je náhle chytí do pasti trpaslíci, kteří je chtějí okrást a zabít. Lovec však shodou okolností jednoho z nich zná, po chvíli dohadování se a odhalení Sněhurčiny identity se trpaslíci rozhodnou dvojici pomoci dostat se k vévodovi Hammondovi. Mezitím se k nim znovu přiblíží Finn se svými žoldáky a trpaslíci odvedou Sněhurku s Lovcem skrz tajný průchod do vílího lesa dřív, než se střetnou. Vílí les jako jediný zůstal netknutý Ravenninou vládou, je zelený a plný zvířat. Skupina se tam utáboří na noc. Dozvídáme se něco málo o trpasličí rase, když si s nimi Sněhurka povídá u táboráku. Jsou to vznešení kopáči zlata, ale stejně jako zbytek země je negativně postihla Ravennina vláda. Muir, nejstarší z trpaslíků a slepý, je přesvědčený o tom, že Sněhurka je vyvolená, ale nikdo neví k čemu. Ráno Sněhurku probudí pár strak, kterým z břich vylezou víly a dovedou ji k obrovskému stromu, pod kterým stojí jelen. Skupina trpaslíků s Lovcem se postupně probouzí a následují Sněhurku k jelenovi, kolem kterého se sejde také řada lesních zvířátek. Sněhurka bílého jelena pohládí a ten se jí pokloní,

což Muir vyloží jako požehnání. Slepý Muir vysvětlí, že Sněhurka je vyvolena k záchraně království, že je ztělesněním života a vyléčí celou zemi.

S číslem sedm se sejdeme v řadě různých pohádek, ať už je to sedm dní čekání nebo sedm úkolů. Sedmička bývá považována za mystické ženské číslo, dělicí měsíční cyklus na čtyři části (Estés, 1999: 113, 122, 253). Trpaslíků je v této verzi Sněhurky osm, nicméně Muir působí, jako by do skupiny tak docela nezapadal. Je starý a slepý, je zároveň vůdcem ale i outsiderem/vizionářem, protože ostatním často není jasné, o čem vlastně mluví. Trpaslíci, stejně jako víly, jsou nositelé hluboké moudrosti. Toto platí u Muira dvojnásob, neboť bytosti s různými tělesnými "vadami" bývají nuceni díky své odlišnosti od ostatních dojít k hlubšímu poznání, a proto u nich jiné postavy v příbězích hledají odpovědi na různé otázky (tamtéž: 84, 360). Trpaslíci spolu s vílami, které přebývaly v tělech strak, jsou tak v příběhu vedle Lovce dalšími pomocníky a průvodci Sněhurky. Vedení slepého starce je pro Sněhurku obzvlášť důležité, neboť on jako jediný poprvé uvidí její spojení s Ravnou. Sněhurka se díky němu o sobě dozví, že jako jediná může zlomit ochranné kouzlo Ravenny.

Již jsme se setkali s momenty, kdy Sněhurce pomohli zvířecí tvorové — ať už se jednalo o straky, které jí pomohly ven z hradu, nebo o koně/klisnu, který Sněhurku donesl do Temného lesa, kde ji Ravenna nemohla najít. V pohádkách se poměrně často vyskytují také jeleni a laně. Jelen funguje jako symbol obnovy, neboť může cyklicky shazovat své paroží, které mu znova doroste. Zvěř obecně symbolizuje nevědomí, jeleni také fungují jako průvodci na cestě k důležité změně — ať už se bude jednat o nějaký typ obnovy nebo naopak o smrt. Toto zvíře se vyskytuje v různých mytologiích, bílý jelen je spojován s vysokými cíly a ideály, může také přinášet nový začátek. Bílá laň či jelen také mohou fungovat jako poslové zprávy z onoho světa. Jelen je nositel instinktivní moudrosti, poskytuje most do nevědomí a nové znalosti (Franz, 1998: 95-96, Legg: online). Jelen se zde klaní Sněhurce, pokud je tedy sám symbolem obnovy, tak Sněhurka je mu nadřazena. Muir poklonu vykládá jako požehnání a verbálně potvrzuje, že Sněhurka je ztělesněním života. Spolu s bílým jelenem Sněhurce ukazují, že jí teď přináleží úkol zbavit království Ravenniny nadvlády. V této zprávě je implicitní sdělení, že Sněhurka jakožto sám život musí zničit Ravennu, která tedy ztělesňuje samotnou smrt — což je konzistentní s dosavadní analýzou, kde se Ravenna ukazuje jako archetyp

čarodějnice a upírky. Sněhurka tedy začíná pomalu čelit svému osudu, který Ravenna (nevědomky?) předpověděla již ve chvíli, kdy se poprvé setkaly.

3.12 Finn: slaboch a sadista

Poklidnou scénu s jelenem a Sněhurkou přeruší Finn se svojí skupinou žoldáků. Strhne se boj, při kterém jeden z trpaslíků zemře, když skočí do rány šípu, který by jinak zabil Sněhurku. Lovci se po urputném boji podaří zabít Finna. Těsně před smrtí Finn zvolá ke své sestře, aby ho zachránila. Vidíme, že Ravenna sedící u stolu v hradě padá ze židle, svíjí se v bolestech a omlouvá se svému bratrovi. Finn zemře a Ravenna výrazně zestárne.

Finn od začátku příběhu stojí ve stínu Ravenny, vždy připraven plnit její rozkazy. Finn pomáhá Ravenně obdobným způsobem, jako Lovec pomáhá Sněhurce. Na začátku příběhu přivádí opravdovou Ravenninu armádu poté, co ona zabíjí krále. Když je Ravenna zesláblá, přináší jí dívky, které může vysát. Když Sněhurka uteče, vyhledá Lovce, se kterým ji chce najít. Ve chvíli, kdy plán s Lovcem selhává, Finn zařídí jiný způsob, jak splnit svůj úkol. Není tak docela plnohodnotnou postavou sám o sobě, jeho existence je podřízená vůli Ravenny. Odpovídá tak archetypu anima ve vztahu k Ravenně — on je ta ruka, která vykonává to, co je třeba být vykonáno, aby se postava Ravenny vyvíjela. O animovi jsem psala již výše, pro ženskou postavu funguje jako průvodce a učitel, může být i pomocníkem, který koná jakoby za ženu (přesněji koná spíše pro ženu), jak to vidíme v postavě Finna i v postavě Lovce (Estés, 1999: 266).

Lovec a Finn jsou jako zrcadlové obrazy, oba splňují archetypální roli anima pro tu "svou" ženskou postavu a zároveň fungují jako antagonisté vůči sobě navzájem. Mužský stín je zpravidla nositelem negativních vlastností, které v sobě hrdina potlačuje, může tím pádem fungovat pozitivně pro hrdinův růst a vyvolat v něm jeho nejlepší kvality (Franz, 1998: 91, 100). Finn je tedy zároveň animem vůči Ravenně a zároveň Lovcovým stínem — nese všechny negativní charakteristiky, ze kterých se Lovec snaží vymanit (agresivita, sadismus), zároveň Finnova urputná snaha doručit Sněhurku zpět královně způsobuje, že Lovec Sněhurku nemůže opustit a stává se z něj ochranný hrdina. Finn tak funguje jako katalyzátor pro vnitřní

vývoj Lovce, což ukazuje, že stín není vždy nutně zločinnou postavou pro hrdinu, ačkoliv bývá v příběhu negativní postavou.

Finna lze chápat zároveň i jako stín Ravenny. U ženských postav v pohádkách bývá stín méně často externě oddělený, ženská psyché bývá obvykle flexibilnější a více fluidní, než ta mužská. Často se v tak vyskytuje příběh, kdy žena svůj stín úspěšně integruje, protože jeho úplným potlačením může ztratit část svých sil (tamtéž: 131, 133). Finn je evidentně s Ravennou těsně spjat, jak nám napovídá jejich dialog poté, co Sněhurka poprvé uteče — Finn se ptá Ravenny, zda jí snad neobětoval celý svůj život a Ravenna mu položí tu samou otázku. Ravenna dokáže Finna léčit z jeho zranění i na dálku, dokážou spolu komunikovat i když nejsou v bezprostřední blízkosti. Finn zároveň paradoxně ztělesňuje muže, proti kterým Ravenna rebeluje — sama říká, že muži využívají ženy a proto je za to trestá, Finn však dělá přesně toto (a, jak jsem psala již výše, dělá to i sama Ravenna).

Postava Finna jako stínu Ravenny by mohla vysvětlovat, že ona svůj stín integrovala, a proto jí nevádí dělat věci, které druhým vyčítá. Integrace stínu se však obvykle v pohádkách spojuje s kladnými postavami, takže je poměrně těžké na tomto místě vysvětlit, proč je to i pro Ravennu "pozitivní" událost. Pokud je cílem Ravenny být nejkrásnější (a nejmocnější, nesmrtelnou) ženou na světě a tato cesta vede přes mrtvolu ostatních žen, tak jednoduše musela integrovat tu část sebe, která je temná, ale dovolí jí dělat přesně to co musí bez výčitek svědomí, aby dosáhla svého cíle. V tomto ohledu je proto Ravenna díky Finnovi silnou a vnitřně vyvinutou (byť strašlivou a zlou) postavou. Když Finn umírá, vidíme, že Ravenna stárne a bez něj přichází o značnou část svých sil.

Finn sám o sobě figuruje také jako archetyp válečníka, představuje však ve většině scén jeho negativní aspekty, o kterých jsem také již psala výše při analýze postavy Lovce. Jeden negativní pól válečníka je slaboch, který si nechá vše líbit, druhý extrém je agresivní sadista (Moore a Gillette, 2015: 111, 116). Když Finn poprvé zklame Ravennu a Sněhurka mu uteče, Ravenna ho zfackuje jako malé dítě, a on (silný bojovník) pod jejími ranami padá k zemi, ačkoliv Ravenna nemá v tomto ohledu žádnou zvláštní sílu. V několika scénách kopíruje v drobných detailech přesně chování Ravenny, ať už je to výkřik "Ven!" na překážející služebnictvo, nebo "Najděte ji!" na najaté žoldáky hledající Sněhurku. V momentech spojených s Ravennou a to, jak se od ní nechá komandovat, odpovídá válečnickovému aspektu slabocha. V pomyslné pyramidě moci tak sice stojí pod Ravennou, ale ostatním jako

pobočník královny je sám nadřazený. Pokud se vůči postavě nachází v pozici moci, projevuje se jako sadista, tedy druhý extrém na spektru archetypu válečníka a představuje tak formu neúplného, nedospělého mužství (tamtéž: 117). Na rozdíl od Lovce, který se postupně učí být archetypálním válečníkem v jeho plnosti, Finn samotný zůstává nedovyvinutou postavou.

Vyvstává také otázka, zda Ravenna figuruje v příběhu jako Finnova anima. Anima nemusí vždy v muži vyvolávat jeho nejlepší stránky, může mít často naopak děsivou či dokonce destruktivní povahu (Franz, 1998: 118). Ravenna Finna spíš zneužívá, mnohdy se projevuje nevěčně nebo až nerozumně. Pokud je jeho animou, tak je jí Finn posedlý, což mu nepřináší v životě nic dobrého.

3.13 Ravenna: královna smrti

V čase, kdy Lovec bojoval s Finnem, se Sněhurka shledala s Williamem, který se nyní připojil ke Sněhurčině skupině. Po bitvě trpaslíci pohřbívají svého mrtvého kamaráda, a všichni spolu pokračují na cestě do hradu Williamova otce, vévody Hammonda. William se cestou Sněhurce omlouvá, že kdyby věděl, že tehdy v den smrti jejího otce nebyla taky zabita, snažil by se ji vysvobodit dřív. Sněhurka odpovídá, že to nevádí, že tehdy byli ještě děti. Když na cestě přechází široký potok, je to Lovec, který Sněhurku vede za ruku, aby neuklouzla a William se na ně smutně dívá.

Ravenna mezitím stojí ve věži v hradu. Má na sobě zlaté šaty a velký plášť s výrazným límcem, který připomíná černá křídla, nad ní krouží hejno vran. V obličejí vidíme, že po smrti Finna zůstala pořád stará.

Sněhurka se svojí skupinou večer rozbíjí tábor, Lovec a William spolu opodál popíjí a sledují spící Sněhurku. William se přiznává, že na ni myslel každý den od té doby, co byli jako děti odloučení. Lovec mu poradí, že by měl Sněhurce říct o svých pocitech, protože pokud to neudělá, jednoho dne by toho mohl litovat.

Ráno je celý les zasněžený, Sněhurka vstává a jde se sama projít. Náhle slyší praskání větviček a za ní se objeví William. Prochází se spolu, a William jí říká, že brzy Ravennu porazí, neboť celé království ji nenávidí. Sněhurka odpovídá, že ji kdysi sama nenáviděla, ale teď jí akorát lituje. Dál si povídají o tom, že by Sněhurka měla svrhnout Ravennu s pomocí lidu, který se postaví za ni. Když začnou vzpomínat na společné dětství, políbí se a William poté vytáhne z kapsy rudé jablko.

Sněhurka mu ho vezme a připomíná mu scénu z dětství, kdy jí on utrhl ze stromu jablko, ale odmítl jí ho dát a sám se do něj zakousl. Stejně tak Sněhurka teď natáhne ruku, že mu jablko dá, ale rychle jablko stáhne zpět k sobě a zakousne se do něj sama. Jablko jí v ruce zčerná a začíná se pomalu dusit. William jí řekne, že láska nás vždy zradí a dozvídáme se, že to ve skutečnosti není William, ale v něj proměněná Ravenna. Královna se přemění zpět do své podoby a přednese slova jejího kouzla/kletby, a sice že krev té nejkrásnější kouzlo zapečetí, a jedině krev té nejkrásnější ho může zlomit. Říká Sněhurce, že si ani neuvědomuje, jaké má štěstí, že nikdy nepocítí, jaké to je zestárnout. Napřáhne se s dýkou, v ten moment je ale nachází Lovec a William. Lovec na Ravennu zaútočí sekyrou, ta se však promění v hejno vran a odlétá pryč. William se snaží Sněhurku vzkřísit polibkem, ale nepodaří se mu to, Sněhurka je mrtvá a ani trpaslíci jí nedokážou pomoci.

Hejno vran se vrací do věže královského hradu a promění se zpět v Ravennu, která teď leží na zemi v černé kaluži. Ravenna se pomalu začíná plazit zemi směrem k zrcadlu, zanechává za sebou stopu hutné černé tekutiny, která vypadá jako dehet. Ravenny obličej pokrývají vrásky, vlasy má úplně bílé a v obličejí připomíná stařenu. Pracně se doplazí k zrcadlu, natahuje k němu prosebně ruku, ale zrcadlo mlčí.

Na Ravennině oblečení lze vidět již od začátku příběhu postupný přechod k temnotě. Začíná v bílých šatech, postupně bílou nahrazuje šedou/stříbrnou a nakonec nosí už téměř výhradně černé oblečení. Tento přechod je doprovázen výskytem vran. Poprvé je vidíme v Ravennině přítomnosti, když přijímá Lovce na audienci, kde vrány sedí kolem jejího trůnu. Později kolem ní létají po smrti Finna, nakonec se v ně i proměňuje. Když se vrací do své původní podoby po zabití Sněhurky, vidíme zezadu že její černý plášť je složený z černých vraních per, a Ravenna jakoby se sama skoro stávala vránou.

O symbolice vran a havranů jsem se zmiňovala na začátku analýzy ve spojitosti se Sněhurčinou matkou. Již samotné jméno — Ravenna může být odvozeninou anglického slova pro havrana (raven), kdybychom její jméno chtěli kreativně přeložit do češtiny, znělo by pravděpodobně Havranna. V indické mytologii je vrána spojována s bohyní Kálí, v egyptské mytologii symbolizuje ničivou sílu a zlobu. V křesťanském kontextu je vrána ambivalentním symbolem, na jednu stranu reprezentuje vše nečisté, včetně čarodějnic, může ale i ochránkyní proroků. Obecně

je vrána v západním kontextu vnímána spíše negativně, hlavně kvůli černé barvě opeření, obvykle se spojuje s démony nebo čarodějnicemi, údajně se čarodějnice mohou do tohoto ptáka převtělovat (Black: online). Symbolika vran tak plně koresponduje s Ravnou jakožto ztělesněním archetypu čarodějnice.

Nejedná se však o žádný reciproční vztah, jaký jsme například viděli u Sněhurky a strak. Ravenna není v intuitivním spojení s přírodou, tudíž její spojení s vranami funguje jako vykořisťovatelský vztah. V jedné z dřívějších scén jsme Ravnou viděli pojídat vnitřnosti ptáků, a lebky ptáků taktéž zdobily její šaty. Když se promění v hejno vran a vrátí se po zabití Sněhurky do své věže, tyto vrány padají k zemi mrtvé. Ravenna je evidentně pouze využila k přesunu ke Sněhurce, ale nijak jí nezáleželo na tom, zda to tito pomocníci přežijí.

Výše zmíněná bohyně Kálí (spojovaná s vranami) bývá také označována jako Černá Matka, je zároveň bohyní života a smrti, symbolizuje chaos, ze kterého vše vzniká, a ve kterém vše také zaniká. Ačkoliv se vyskytuje v trojici barev — černá, červená a bílá, za její základní barvu je považována černá (Kalnická, 2007: 26-27). Černá barva může také symbolizovat sestup do hlubších rovin světa, obvykle je spojována se symbolikou smrti (Estés, 1999: 94). Postupná proměna Ravenniny vizáže tak koresponduje s tím, jak je během příběhu postupně ukazována každá stránka její monstrózní podstaty. Proměna k temnotě může jednak také předznamenávat blížící se smrt Sněhurky, v moment jejího úmrtí můžeme říci, že se Ravenna stává ztělesněním smrti, neboť právě zabila ztělesnění života samotného — můžeme ji proto ztotožnit s bohyní Kálí ve svém ničivém aspektu, jak jsem o tom psala i výše. Avšak vlada Ravenny, nese příslib nekonečné smrti, na rozdíl od Kálí, jež je spojována s cyklem života a smrti.

Ravenně byla slíbena nesmrtelnost, zabije-li Sněhurku. Lze předpokládat, že v moment smrti Sněhurky, která jako jediná mohla zlomit kouzlo/kletbu Ravenny, nabude Ravenna v podstatě božského stavu. Avšak když se doplází k zrcadlu, ono/on mlčí, nevystoupí z něj žádná postava, a Ravenna zůstává stará a ošklivá. To znamená, že Sněhurka buď není skutečně mrtvá a nebo byl slib zrcadla lží, k čemuž se vrátím v analýze ještě později

Neměli bychom také zapomenout na symboliku červeného jablka. Jablko bývá spojováno se femininitou a jablečný strom s postavou panny, skrz požití jablka lze dojít k hlubšímu poznání svého já (tamtéž: 337). To však evidentně není případ Sněhurky, neboť jablko nabídnuté Ravnou je otrávené, ve skutečnosti není zralé

a plné moudrosti, nýbrž je již dávno zetlelé a přináší smrt. Sněhurka pravděpodobně nemohla nic tušit, neboť navenek bylo jablko červené a symbolicky by tak odpovídalo zrodu nového života, avšak po nakousnutí zčernalo, tudíž bylo nositelem smrti (Estés, 1999: 94). Červená jako barva sexuality může značit, že Sněhurka ještě nebyla připravená čelit vlastnímu libidu, jak ostatně můžeme usoudit i ze smrti jejího koně v začátku příběhu, avšak nechala se jí bez rozmyšlení zlákat.

Lze vidět také reverzní paralelu k biblickému příběhu o Adamovi a Evě, zde je sice svůdníkem navenek muž, ve skutečnosti je to však opět žena. Na tomto místě by pravděpodobně bylo také možné uplatnit čtení z neheterosexuální pozice, což však není úplně předmětem mé práce. Zůstaňme tedy u poznámky, že moment předání jablka mezi dvěma ženami, namísto mezi mužem a ženou, lze číst jako potenciálně subverzivní akt vůči heteronormativnímu řádu, navíc polibek mezi Williamem a Sněhurkou proběhl ve chvíli, kdy to nebyl on, ale proměněná Ravenna. Bohužel jsou však Sněhurka a Ravenna v příběhu rivalkami, a proto se žádná queer romance nemůže mezi nimi uskutečnit. Zde se také projevuje mýtus krásy, který má za úkol ženy poštvávat proti sobě, a nutit je, aby se mezi sebou navzájem porovnávaly (Wolf, 2002: 13-14). Kdyby ženy nebyly nuceny proti sobě neustále bojovat o pozornost mužů, věnovaly by více pozitivní pozornosti navzájem, a proto by se (kromě vzájemné spolupráce) pravděpodobně vyskytovaly častěji i romantické vztahy mezi ženami. Zde tedy vidíme, jak mýtus krásy subtilně také udržuje normu heterosexuality.

3.14 Sněhurka: vzkříšení a bitva ve věži

Lovec s Williamem a trpaslíky odnesou mrtvou Sněhurku do hradu vévody Hammonda, její tělo oblečené v bílých šatech vystaví do kostela. Lovec opět popíjí a promlouvá k mrtvě Sněhurce, vypráví jí o své ženě Sáře, která zemřela. Díky Sáře byl lepším člověkem, a když zemřela, stal se něčím, na co není hrdý. Teď díky Sněhurce měl podobnou šanci být lepším člověkem, jako byl se Sárou, a proto mu Sáru Sněhurka připomíná. Řekne Sněhurce, že ona teď bude královnou v nebi mezi anděly, na rozloučenou ji políbí a odejde z kostela. Sněhurka o chvíli později otevře oči a začne dýchat.

Venku William přesvědčuje svého otce, že Sněhurka zemřela za ně za všechny, a proto musí pokračovat v jejím úkolu, vzít armádu a jít zabít Ravennu. Vévoda

Hammond trvá na svém, že neopustí hradby, protože musí ochraňovat ty, kteří u něj hledají útočiště. Mezitím vzkříšená Sněhurka vychází z kostela. Slepý Muir se na ni otočí a řekne, že kouzlo pominulo. Postupně si jí všichni všimnou, Sněhurka zamíří k vévodovi a poví mu, že musí teď vyrazit a dobít Ravennin hrad. Následně začne pronášet proslov. Všichni vojáci kolem souhlasí, že půjdou bojovat s ní a pokleknou, mezi nimi kleká i Lovec.

Ravenna v královském hradu mezitím předstupuje ke zrcadlu, které nadále mlčí. Královna je však znovu mladá a krásná a na zemi vidíme hromadu ženských těl, jejichž životní energii právě vysála.

Z vévodova hradu vyjíždí armáda vojáků na koních v čele se Sněhurkou. Když se přiblíží k hradu, nemají už ale dost času, aby dobyli hradby před přílivem, a proto Sněhurka posílá trpaslíky do hradu tajnou cestou, aby otevřeli bránu a armáda mohla vjet do hradu bez dobíjení. Tato tajná cesta je stoka, kterou Sněhurka sama z hradu uprchla. Trpaslíci úkol nakonec úspěšně splní, armáda vtrhne do hradu a Sněhurka se vydá za Ravennou do věže, kde na ni královna již čeká.

Ravenna je opět celá v černém, Sněhurka proti ní stojí v brnění s mečem. Na pomoc se jí vydávají William, Lovec a další vojáci, které však Ravenna zaměstná tím, že vyvolá své skleněné demony, a tak dvě ženy stojí proti sobě samotné. Sněhurka se několikrát po Ravenně rozmáchne mečem, když ji ale konečně sekne, rána se ihned zavírá a vypadá to, že Ravenna je výrazně silnější, než Sněhurka. Po chvíli dramatického boje Sněhurka končí na zemi, Ravenna se chystá Sněhurku zabít, avšak Sněhurce se podaří Ravennu bodnout do břicha. Na Sněhurčino brnění dopadají tři kapky Ravenniny krve. Ravenna se odpotácí ke zrcadlu, pod kterým pomalu umírá. Sněhurka si k ní klekne a s lítostí poví, že Ravenna nemůže dostat její srdce, po tváři jí stékají slzy. Sněhurka se nad mrtvou a zestárlou Ravennou postaví a zahledí se na sebe do zrcadla.

Anima v životě mužského hrdiny může ze začátku přinášet potíže a zmatek, pokud se muži ale podaří tento zmatek vyřešit, odměnou mu bude vyšší úroveň vědomí (Franz, 1998: 119) Lovec mrtvé Sněhurce přiznává, že díky Sáře se stal lepším člověkem, stejně jako se stal znovu lepším člověkem díky ní. Dává tak rovnítko mezi Sárou a Sněhurku, a ukazuje se, že tyto ženy měly velký význam pro jeho osobní rozvoj. Jejich vztah byl evidentně reciproční — Lovec pro Sněhurku fungoval jako animus, a zde se ukazuje, že Sněhurka samotná byla Lovci animou.

Sněhurka mu pomohla v jeho vlastním vnitřním vývojem, stejně jako on ji provázel na její vlastní cestě.

Pravděpodobně proto také Williamův polibek nefungoval — animus a anima jsou duální kategorií, kam se třetí prvek nemůže zařadit. Za jiných okolností by pravděpodobně mohl fungovat jako Sněhurčin animus, nicméně Sněhurka a Lovec si mezitím vybudovali tak silné a vzájemné pouto, že William přišel už příliš pozdě. To jsme mohli vidět i v detailech, jako bylo přecházení potoka, kde to byl Lovec, který Sněhurce podal pomocnou ruku, nikoliv William.

Vztah Williama a Sněhurky navíc nesl sexuální konotace, ostatně se v lese políbili (i když se ve skutečnosti jednalo o Ravennu proměněnou ve Williama). Z průběhu příběhu lze usoudit, že Sněhurčina sexualita je ještě spící, a pro lásku mezi těmito postavami prostě není prostor. Naopak Lovcův polibek mrtvé Sněhurky proběhl jako akt rozloučení se, nejednalo se o lásku sexuální, nýbrž o spirituální pouto. Sněhurka se během příběhu projevuje nejčastěji jako archetyp divošky, odpovídá však také archetypu panny, což nám je napovězeno skrz drobné detaily, od motlitby ve věži, přes utopeného koně (symbol libida), po otravu jablkem. Asexuální polibek probouzí Sněhurku, a dovoluje tak zachovat panenskost její postavy. Archetypální pannenství můžeme vyložit jako součást trojjediného ženství, které se vyskytuje v matriarchálních mýtech (Pratt, 1982: 170-173). Sněhurka má zde za úkol přinést život království a lidu, nikoliv porodit vlastní dítě, a proto musí zůstat pro účel osvobození země pannou.

Vzkříšená Sněhurka poté vede vojáky do bitvy, má na sobě brnění a meč, což do určité míry odporuje její dosavadní pečlivě femininní vizáži. Meč reprezentuje autoritu a spravedlnost, speciálně když jde o meč krále. Může také poukazovat na libido a psychickou sílu (Franz, 1998: 122). Pokud v meči vidíme falický symbol, Sněhurka se stává zdánlivou reprezentantkou falocentrického řádu, ve kterém jsou ženy objektivizovány, a tudíž zaujímají vůči mužům podřízenou pozici (Mulvey in Oates-Indruchová 1998: 117-118). Aby Sněhurka dobyla Ravennin hrad, potřebovala armádu, kterou jí dal k dispozici vévoda Hammond, jehož roli jsem dříve vyložila jako zástupce starého, patriarchálního řádu. Je tedy možné, že proto, aby Sněhurka muže inspirovala k boji, musela to provést v převleku, který ji zamaskoval jako zástupkyni falocentrického řádu. (I toto svědčí o dospění postavy Sněhurky, předchozí smrt ji připravila o naivitu, ale zároveň ji evidentně i něčemu naučila.) Armáda taktéž maširovala pod vlajkou jejího otce, takže celá mise dobíjení hradu

probíhala zřejmě pod slibem nastolení starého řádu. To nás může chvilkově mást, protože Sněhurka se do této chvíle projevovala jako archetypální divoška, která patriarchální/falocentrický řád podryvá — a zde ho zdánlivě opět nastoluje. V závěru filmu však uvidíme, že tomu tak není.

Když Sněhurka bojuje s Ravennou, nejdřív se skutečně pokouší meč použít k zlikvidování Ravenny. Jenže to se jí nedaří, Ravenna uhýbá příliš rychle a nakonec Sněhurce meč z ruky vyrazí. Pokud meč symbolizuje falos, čili patriarchální řád, tak je proti Ravenně pochopitelně nepoužitelný, protože Ravenna je pevně v tomto řádu ukotvena a čerpá z něj svou sílu. Když se Ravenna sklání nad Sněhurkou a chystá se ji usmrtit, Sněhurka ji zabije bodnutím nožem do břicha. Tento trik ji naučil na začátku příběhu Lovec poté, co ji nakonec nevydal Finnovi a rozhodl se jí pomoci. Ačkoliv tedy Sněhurka začíná bitvu jako symbol starého řádu, zjistí, že meč-falos není vhodnou zbraní a zabíjí Ravennu díky instinktivní znalosti, kterou ji naučil Lovec-animus. Na první pohled by se mohlo zdát, že Sněhurka jakožto právoplatná dědička svého patriarchálního otce bojuje za udržení tohoto řádu, avšak z boje odchází vítězná jen díky tomu, že si zachovala instinkty archetypu divošky.

Z archetypálního hlediska tak bitvu vyhrává divoška — žena, která je spojená se svojí vnitřní instinktivní podstatou, která si zachovává autonomní bytí a radost ze života. Bitvu prohrála archetypální čarodějnice, která ztělesňuje patriarchálně konstruované negativní aspekty ženství. Stala se reprezentací patriarchální konstrukce čarodějnictví, byla černou královnou smrti a chaosu.

Finální boj se odehrává ve věži, která podle archaického myšlení může reprezentovat kosmickou horu a tedy střed světa — místo, kde byl stvořen svět a s ním kosmos, stejně tak reprezentuje i čas stvoření světa (Eliade, 2009: 16). Ti, kdo ohrožují stávající řád světa bývali v archaické době připodobňováni démonům, a ještě dnes se můžeme setkat s obdobnými obrazy. Nebezpečí je i v současnosti stále označováno jako chaos, zmatek či temnota (Eliade, 2004: 37). Boj Ravenny a Sněhurky je proto archetypálním příběhem, neboť Ravenna ztělesňuje smrt a chaos, je zároveň démonickou upírkou a čarodějnící. Proti ní stojí Sněhurka ztělesňující nevinnost, život a kosmos. Jelikož věž symbolizuje střed světa, při boji také dochází k regeneraci času — Sněhurka vyhrává a v moment smrti Ravenny dochází k nastolení nové éry, jeden cyklus končí a nový začíná. Jak jsem však již zmínila výše, nejedná se o znovu nastolení kosmického patriarchálního řádu.

Možná i proto je pak i moment, kdy Sněhurka pohlíží po zabití Ravenny do zrcadla, čímsi děsivý. Ravenna při boji Sněhurce řekla, že žila již příliš mnoho životů, a proto je neporazitelná, že už zničila dvacet králů a dvacet království. Proto v nás může zůstat dojem cykličnosti toho, co se odehrálo, a pohled Sněhurky do Ravennina zrcadla působí jako otázka, zda Sněhurka při zabití Ravenny nezískala některé její schopnosti, a zda sama časem nepropadne té samé temnotě, které propadla Ravenna.

Boj mezi Ravnou a Sněhurkou je také extrémním vyvrcholením mýtu krásy. Ravenna ve své slepé posedlosti krásou a mocí nedokázala vidět jinou cestu, než na mýtu participovat, a buď dosáhnout nesmrtelnosti a věčné krásy zabitím Sněhurky, nebo zemřít. Viděli jsme, že zrcadlo přestalo s Ravnou v určitou chvíli úplně komunikovat, což se v první moment, kdy se to stalo, dalo vyložit jako vítězství Ravenny, neboť Sněhurka umřela na otravu jablkem. Později však když vstane z mrtvých, zrcadlo dál s Ravnou nemluví, avšak Ravenna se dál řídí jeho diktátem. V tom spočívá velká síla mýtu krásy, nemusíme si ani uvědomovat jeho existenci, nemusí k nám přímo promlouvat, je ale tak všudypřítomný, že nelze jeho zprávy nějakým způsobem neinternalizovat — stává se naší automatickou součástí a přejatým pohledem na svět, o kterém ani nevíme, že jsme ho nedobrovolně přejaly (Wolf, 2002: 17-18).

Ravenna tento přijala misogynní pohled mýtu krásy na sebe i na okolní svět, a dostala se do momentu, kdy by mohla začít zpochybňovat tento mýtus, neboť s ní zrcadlo přestalo komunikovat. Jak jsem však již zmiňovala mnohokrát v této práci, lidé v pozici útlaku často nemohou ani rozeznat, že je vůbec někdo utlačuje. Přebírají optiku světa z pohledu utlačovatele, i když jim nikdo přímo neříká, co mají dělat. Stejně tak Ravenna již neslyší přímé příkazy, ale dál jedná podle zavedených pravidel, a nakonec jí to stojí život.

3.15 Epilog: nový začátek

Po smrti Ravenny vidíme, že jabloň před hradem, na které si kdysi malá Sněhurka s Williamem hráli, začíná kvést. V poslední scéně filmu je Sněhurka korunována, drží v ruce místo obvyklého žezla větev jabloně, na které jsou květy. Všichni v královské síni jí vzdávají hold a Sněhurka se zadívá do očí Lovci.

Jestliže pohled Sněhurky do zrcadla mohl vzbudit obavy, co se bude se Sněhurkou dít dál, konečná scéna je (dle mého názoru) poměrně úspěšně rozehnalá. Sněhurka je v poslední scéně korunována a usedá na trůn. Již dříve v této práci jsem rozebírala problematičnost žen na trůně, Sněhurka tedy převzetím vlády porušuje patriarchální tradici vlády mužů, obdobně jako ji porušila Ravenna. Sněhurka má však oproti Ravenně dědické právo, takže její vláda je na určité úrovni legitimizována.

Ze symboliky scény lze poměrně jednoznačně usoudit, že vláda Sněhurky bude výrazně odlišná od vlády Ravenny. Namísto žezla drží větev jabloně, přičemž jablono je typický symbol femininity. Kvetoucí jablono symbolizuje zakořeněnost v archetypu divoké matky, je také symbolem nesmrtelnosti, neboť i po zdánlivé smrti v zimním období se na jaře znovu probouzí a vzkvétá (Estés, 1999: 337). Stejně tak samotná Sněhurka prošla cyklem života-smrti-životu, když zemřela po otravě jablkem, a byla znovu vzkříšena. Jednalo se do určité míry o smrt symbolickou, neboť dokud Sněhurka nezemřela, nebyla ještě tak zcela rozhodnutá čelit Ravenně. Tuto smrt můžeme chápat jako odumření určité dětské naivity, že konflikt půjde vyřešit nekonfrontačně. Smrt chápeme jiným způsobem v křesťanské tradici, a jiným způsobem v hinduistické tradici. Vzhledem k víře v koloběh životů je tak smrt v hinduistickém kontextu pouhou fází v tomto koloběhu, a vždy ji následuje život — a po životu opět zase přichází smrt (Knotková-Čapková in *Ponořena do Léthé*, 2003: 60). Proto smrt Sněhurky byla důležitým momentem, neboť šlo o smrt vedoucí k obnově.

Sněhurka do království přináší nový život a zároveň si zachovává svoje spojení s archetypem divošky. Lze tedy očekávat, že nebude následovat smrtící krutovládu Ravenny, ale nenásleduje ani příklad svého otce. Pokud bude vládnout v souladu s archetypem divošky, dojde velmi pravděpodobně k subverzi dosavadního způsobu vládnutí. Vláda ženy může být asociována s matriarchátem, avšak poslední pohled věnovaný Lovci (a tedy animovi) nám připomíná, že Sněhurka by se bez svého vnitřního mužského aspektu daleko nedostala. Tudíž patrně nepůjde o nastolení čistě ženské matriarchální vlády žen, nýbrž o rovnocenné spojení sil obou polarit, za účelem vytvoření nového, vyváženějšího přístupu k vedení společnosti.

Poslední scéna, kdy na sebe hledí Sněhurka a Lovec, také uzavírá velké téma celého filmu. Jak jsem se již zmiňovala v teoretické části této práce, samotný název filmu někdy může být prvním krokem při analýze, a může napovědět mnohé

o obsahu celého filmu (Lauretis, 1987: 96). Já si ho však nechávám na konec, abych jím uzavřela celou analýzu. Název *Sněhurka a lovec* předznamenává, že se příběh bude zaměřovat na vztah těchto dvou postav. Film zdaleka nebyl jen o těchto dvou postavách, nicméně tato vztahová kategorie v něm figurovala velmi významně. Celý příběh se zaměřuje na cestu Sněhurky k vlastní individualitě, ke svému vnitřnímu vývoji. V tomto vývoji byl Lovec zcela zásadní postavou, stejně jako se Sněhurka stala zdrojem inspirace a vlastního vývoje i pro Lovce. Tato dvojice nám tak vypráví důležitý příběh o rovnocenné spolupráci mužů a žen, která jako jediná vede ke změně stávajícího utlačovatelského řádu společnosti.

4. Závěr

Po prvním shlédnutí filmu *Sněhurka a lovec* jsem analýzu viděla poměrně jednoduše (respektive zjednodušeně). Ravenna pro mě byla typickou rebelující čarodějnící, která je nakonec zničena Sněhurkou — a v této vztahové kategorii tedy nutně zástupkyní patriarchálního řádu, který se snaží čarodějnice likvidovat. Další několikráté shlédnutí a následná hlubší analýza mi tento výklad zproblematizovaly, a nakonec jsem původní analýzu obrátila úplně naruby.

Z hlediska archetypální analýzy Ravenna ztělesňuje řadu spolu souvisejících archetypů jako například temná čarodějnice nebo svůdná a smrtící upírka. Tyto archetypy jsou pro patriarchální diskurs skutečně nebezpečné, neboť ztělesňují takové aspekty ženství, kterých se muži děsí, a proto jsou konstruované negativně, což je přivádí zpět pod patriarchální kontrolu (Ulanov, 2003: 29, Kord, 2009: 54). Z toho lze usoudit, že archetypální čarodějnice Ravenna figuruje jako postava rebelující proti patriarchálnímu řádu.

Sněhurka ztělesňuje ve velké části příběhu archetyp divošky, která je ve spojení se svojí intuicí a se svým vnitřním ženstvím. Z hlediska patriarchální kontroly je však archetyp divošky taktéž problematický, neboť takováto žena je autonomní, její život není redukován na pouhou odvozeninu od svého muže (dcera, manželka, matka), nýbrž žije sama pro sebe (Estés, 1999: 21). Mohlo by se tedy zdát, že Ravenna a Sněhurka mají mnoho společného, a z pohledu archetypální analýzy je poměrně těžké jejich konflikt vysvětlit.

Celý konflikt mezi Ravnou a Sněhurkou totiž stojí na mýtu krásy. Tento mýtus je mocenský nástroj patriarchálního diskursu, který má za úkol zabránit ženám ve spolupráci a vyvolává v ženách neustálý pocit nedostatečnosti. Ženy v mýtu krásy stojí proti sobě, soupeří spolu o pozornost mužů, navzájem se mezi sebou hierarchizují (Wolf, 2002: 13-14). Ravenna je od dětství svou matkou magicky zakleta/prokleta, díky tomuto kouzlu je pro ni krása zdrojem ochrany a moci. V dospělosti zjišťuje, že ženy jsou definované mýtem krásy jako objekty mužské touhy — jsou redukovány na těla, která jsou instrumentalizována a vyhazována ve chvíli, kdy přestávají splňovat ideál krásy.

Proto se rozhoduje vzepřít tomuto systému tím, že zabíjí muže zneužívající ženy, přitom však sama zůstává v mýtu krásy uvězněna. Patriarchální řád nepodvrací, nýbrž pouze nahrazuje pozici mužů v mocenské struktuře a sama používá jiná ženská těla, aby si udržela svoji moc, mládí a krásu. Toto ji staví do

unikátně paradoxní situace, kdy z archetypálního hlediska sice provádí rebelii vůči tradiční konstrukci ženství, ale prakticky dle mýtu krásy participuje na zavedené mocenské struktuře, a sama se tak stává reprezentací patriarchálního řádu.

Ačkoliv je tedy po většinu příběhu její postava konstruována převážně jako archetyp monstrózního ženství, ve skutečnosti je sama zároveň utlačovatelkou a zároveň obětí. V teoretické části jsem již psala o tom, jak se ženám vnucuje mužská, respektive misogynní perspektiva na svět. Jsou nuceny se identifikovat s diskursem, ve kterém jsou samy druhořadé (Fetterley, 1998: xix-xx). Proto nelze svalovat vinu zcela na Ravennu a tvrdit, že zneužívání ostatních žen bylo čistě jejím osobním rozhodnutím. Sama podlehla symbolickému násilí, které ženám zamezuje kriticky nahlédnout svoji pozici útlaku, a proto přebírají hledisko svých utlačovatelů (Bourdieu, 2000: 35).

Koneckonců Ravennin hlavní rádce, zrcadlo, bylo evidentně mužského pohlaví, doslova ztělesňující mýtus krásy a potažmo mužskou nadvládu. Nadvláda mužů však neznamená nutně nadvládu biologických mužů, nýbrž nadvládu misogynního myšlení, ve kterém mají ženy druhořadý status a muži jsou normou lidství (Beauvoir, 1966: 10-11). Proto se sama Ravenna stala misogynní vládkyní. Mýtus krásy tak v tomto filmu na hlubší úrovni problematizuje to, co se z archetypálního hlediska zdá o něco jednodušší. *Sněhurka a lovec* úspěšně ilustruje, jak se patriarchální diskurs nenápadně plíží do mysli žen, jak jejich mysli otravuje poštvává ženy proti sobě navzájem.

V kontrastu s Ravennou příběh Sněhurky ilustruje cestu k individuaci, vypráví o spletitém archetypálním zasvěcení mladé ženy. Její postava prochází vnitřním rozvojem — na své svízelné cestě z vězení Ravenny až k porážce Ravenny se učí spolupracovat s postavami, které reprezentují vnitřní aspekty její vlastní duše. Postava Sněhurky oproti Ravenně provádí skutečnou subverzi — jak z hlediska své osobní autonomie, tak při nastolení nového řádu společnosti. Sněhurčina cesta ukázala, jak důležité je pro ženy integrovat svého anima — stejně jako Lovec ilustroval důležitost integrace animy. *Sněhurka a lovec* tak nejenže vypráví o archetypálním příběhu zasvěcení a dospívání ženy, nýbrž také ukazuje, že pouze rovnocenná spolupráce mužů a žen povede ke svržení patriarchálního řádu. Dokud ženy budou zastávat druhotný status ve společnosti, tak ke změně dojdeme jen velmi těžko.

Literatura

Beauvoir, de Simone. 1966. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.

Bitton-Jackson, Livia. 1982. *Madonna or Courtesan? The Jewish Woman in Christian Literature*. New York: The Seabury Press.

Bourdieu, Pierre. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland. 1991. *Mythologies*. New York: The Noonday Press.

Black, M. Susa. "The Raven". [online] [cit. 15.5.2015] Dostupné z: <
<http://www.druidry.org/library/library/animal-lore-raven> >.

Butler, Judith. 2003. *Trampoty s rodou. Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Záujmové združenie žien Aspekt.

Cixous, Hélène. 1976. "The Laugh of the Medusa" in *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976). Chicago: The University of Chicago Press.

Collins, Patricia Hill. 2000. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.

Eliade, Mircea. 2009. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH.

Eliade, Mircea. 2004. *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech*. Brno: Computer Press.

Ennenová, Edith. 2001. *Ženy ve středověku*. Praha: Argo.

Estés, Clarissa Pinkola. 1999. *Ženy, které běhaly s vlky*. Praha: Pragma.

Fetterley, Judith. 1998. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Franz, von Marie-Louise. 1998. *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál.

Gennep, von Arnold. 1996. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Nakladatelství lidové noviny.

Guba, G. Egon, Lincoln, S. Yvonne. 1994. *Competing Paradigms in Qualitative Research*. In Benzin, K. Norman a Lincoln, S. Yvonne. Handbook of qualitative research. London: SAGE Publications.

Harding, Sandra. 1991. *Whose science? Whose knowledge? Thinking from Women's Lives*. New York: Cornell University Press.

Havelková, Hana. 2004. „První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly“. In Decarli Valdřová, J., a kol. Abc feminismu. Brno: Nesehnutí.

Jung, Carl Gustav. 1997. *Archetypy a kolektivní nevědomí. Výbor z díla. II. svazek*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.

Kalivodová, Eva, Knotková-Čapková, Blanka, a kol. 2003. *Ponořena do Léthé*. Praha: Univerzita Karlova, FHS.

Kalnická, Zdeňka. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Brno: Emitos.

Kaufman, Michael. 1999. "Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power" in Kuypers, A. Joseph, (ed.). Men and Power. Halifax: Fernwood Books.

Knotková-Čapková, Blanka. "Přístupy genderové analýzy ke studiu náboženství" [online] 28.5.2006 [cit. 2.5.2015] Dostupné z: < <http://padesatprocent.cz/cz/zpravodajstvi/blanka-knotkova-capkova-pristupy-genderove-analyzy-ke-studiu-nabozenstvi-ltsupgtltsupgt> >.

Knotková-Čapková, Blanka. 2005. „Archetypy femininity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře“. In Konstruování genderu v asijských literaturách. Praha: Česká orientalistická společnost.

Knotková-Čapková, Blanka. 2003. „Žena řeka, řeka žena“. In: Eva Kalivodová, Blanka Knotková-Čapková (eds.). Ponořena do Léthé. Praha: Univerzita Karlova v Praze.

Kord, Susanne. 2009. *Murderesses in German writing, 1720–1860 : heroines of horror*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lauretis, de Teresa. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Legg, David. *"Stags and Deer"* [online] [cit. 25.5.2015] Dostupné z: <<http://www.druidry.org/library/animals/stags-and-deer>>.

Letherby, Gayle. 2003. *Feminist research in theory and practice*. Philadelphia: Open University Press.

Lynx. *"Magpies - A Story of Seven"* [online] [cit. 15.5.2015] Dostupné z: <<http://www.druidry.org/library/animals/magpies-story-seven>>.

Matonoha, Jan. 2009. *Psaní vně logocentrismu*. Praha: Academia.

Meadová, Margaret. 2011. *Pohlaví a temperament u tří primitivních společností*. Praha: Slon.

Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *"Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses."* In: *Feminism Without Borders*. New Delhi: Zubaan, an associate of Kali for Women.

Moore, Robert a **Gillette**, Douglas. 2001. *Král, Válečník, Kouzelník, Milovník*. Praha: Portál.

Morris, Pam: *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000.

Morrow, A. Raymond, **Brown**, D. David. 1994. *Critical Theory and Methodology (Contemporary Social Theory)*. California: Sage Publications, Inc.

Mulvey, Laura. 1998. „*Vizuální slast a narativní film*“. In: Oates-Indruchová, Libora (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon.

Murphy, F. Robert. 1998. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: SLON.

Nochlin, Linda. 2002. *"Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?"*. In Pachmanová, Martina (ed.). *Neviditelná žena : antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One woman press.

Oates-Indruchová, Libora. 1999. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: Slon.

Pachmanová, Martina. 2001. *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One woman press.

Platón. 2001. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH.

Pratt, Annis. 1982. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Renzetti, C. M.; **Curran**, D. J.: *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003.

Ryan, Hugh. "What Does Trans* Mean, and Where Did It Come From?" [online] 10.1.2014 [cit. 17.6.2015] Dostupné z: < http://www.slate.com/blogs/outward/2014/01/10/trans_what_does_it_mean_and_where_did_it_come_from.html >

Sokolová, Věra. 2004. „Současné trendy feministického myšlení“ In Decarli Valdřová, J., a kol. *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí.

Svobodová, Renata. 2005. „Genderový aspekt porušování společenských rolí v románu indické autorky. Arundhatí Royová a její přadleny, čarodějnice, přísluhovčky“. In *Konstruování genderu v asijských literaturách*. Praha: Česká orientalistická společnost.

Tong, Rosemarie. 2009. *Feminist thought: A More Comprehensive Introduction*. Colorado: Westview Press.

Turkle, Sherry. 2011. *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.

Wolf, Naomi. 2002. *The beauty myth: How images of beauty are used against women*. New York: Perennial