

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra psychologie

ARCHETYP NEPRAVÉHO HRDINY



Magisterská diplomová práce

Autor: Ing. Bc. Lukáš Langer

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kupka, Ph.D.

Děkuji své manželce Janě za oběť, jež přinesla v podobě nemožnosti stráveného společného času tam, kde já se snažil naplňovat své osobní cíle a ambice.

Děkuji panu Mgr. Martinu Kupkovi, Ph.D. za jeho důvěru v mé schopnosti pro zpracování tohoto nestandardního tématu a za jeho rozhodnutí ujmout se vedení této diplomové práce.

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma:
„Archetyp nepravého hrdiny“ vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V ...Luděřově..... dne ...29.3.2014..... Podpis

Obsah

1.	Úvod.....	5
2.	Hrdinský mýtus.....	6
2.1.	Mýtus.....	6
2.2.	Hrdina.....	7
2.2.1.	Hrdinovo odloučení.....	8
2.2.2.	Hrdinova iniciace.....	9
2.2.3.	Hrdinův návrat.....	9
3.	Archetyp.....	10
3.1.	Analytická psychologie.....	11
3.1.1.	Topografický model lidské psyché.....	11
3.1.2.	Osobní nevědomí.....	11
3.1.3.	Kolektivní nevědomí.....	12
3.1.4.	Osobní vědomí.....	12
3.1.5.	Kolektivní vědomí.....	13
3.1.6.	Archetypické obrazy.....	13
3.1.7.	Komplex.....	15
3.1.8.	Ego – já.....	16
3.1.9.	Persona.....	17
3.1.10.	Stín.....	18
3.1.11.	Animus.....	18
3.1.12.	Anima.....	18
3.2.	Archetypy v mýtech a pohádkách.....	19
3.2.1.	Pohádky.....	20
3.2.1.1.	Sen v analytické psychologii.....	21
3.2.2.	Interpretace pohádek.....	21
3.3.	Archetyp a rytmus vyprávění.....	23
3.4.	Dynamika archetypu hrdiny.....	25
3.5.	Archetyp nepravého hrdiny.....	26
4.	Empirická část.....	28
4.1.	Metodologie.....	28
4.1.1.	Vývoj výzkumného projektu.....	28
4.1.2.	Cíl výzkumu a základní otázky.....	28

4.1.3. Kvalitativní výzkum – obsahová analýza	29
4.1.4. Výběr motivu	29
4.2. Interpretace.....	30
4.2.1. <i>Živá voda - Bratři Grimmové</i>	30
4.2.2. <i>Kchuafu pronásleduje slunce</i>	46
4.2.3. <i>Kouzelná flétna</i>	49
5. Diskuse	57
6. Závěr	60
7. Souhrn.....	61
8. Summary	62
9. Literatura.....	63
Příloha 1: Formulář zadání MgDP	65
Příloha 2: Abstrakt.....	66

1. Úvod

Téma této magisterské diplomové práce se mi podařilo částečně nastínit v diplomové práci bakalářské. Vzhledem k tomu, že v bakalářské práci jsem měl možnost ho načrtnout jen v základních rysech, rád bych mu v této práci věnoval širší prostor, který si dle mého názoru zaslouží.

Vnuknutí myšlenky týkající se tohoto fenoménu přišlo jako inspirace při četbě díla ruského filologa Proppa, ale důsledek jejího vzniku vězel převážně v osobním rozporuplném pocitu z analyticko psychologické interpretace konání postav v mýtech, pohádkách a literárních dílech, které v obecném měřítku nějakým způsobem konali proti postavě hrdiny.

Tyto postavy byly interpretací buď přiřazovány k archetypu stínu, v některých případech zobrazovali méněcennou funkci a někdy představovali různé aspekty archetypu hrdiny. A tak jsem si začal všimát právě těch atributů, které dle mého byly násilně přiřazeny k jedné formě z výše uvedené skupiny. Sdružil je pod jeden pojem a nazval jej archetypem nepravého hrdiny.

Mojí snahou je ukázat, že tento mnou pojmenovaný fenomén má svou vlastní strukturu a funkční dynamiku, obzvláště pak ve vztahu k archetypu hrdiny a že se svým specifickým způsobem projevuje na úrovni psyché a jeho symbolické ztvárnění v lidské tvorbě jde interpretovat do psychologického jazyka, což by poskytovalo jakýsi odrazový můstek pro psychoterapeutickou práci v rámci psychodynamicky orientované psychoterapie.

Práce je rozdělena do dvou částí – teoretické a empirické. Teoretická část obsahuje dvě kapitoly, z nichž první kapitola se zabývá tím, co vlastně představuje pojem hrdinský mýtus, který na psychologické úrovni představuje paralelu k životní pouti člověka, a dále se zaměřuji na popis postavy hrdiny v kontextu symbolicko-psychologické interpretace. V druhé kapitole se pak zabývám pojmem archetyp a jeho vymezením v rámci analytické psychologie, dále pak vtažením mezi archetypem, mýty a pohádkami. V empirické části se věnuji interpretaci pohádky bratří Grimů *Živá voda*, interpretaci čínského mýtu *Kchuaфу pronásleduje slunce* a jako poslední interpretaci opery W. A. Mozarta *Kouzelná flétna*.

2. Hrdinský mýtus

„Mýtus o hrdinovi je nejrozšířenějším a patrně i nejstarším mýtem vůbec. Nacházíme ho už v africké a australské mytologii, u kultur Májů a Inků, ve starém Egyptě, Mezopotámii, antickém Řecku a Římě. Hrdinem byl Osiris, Achilles, Theseus, Herkules, Prométheus, Perzeus, Oidipus, Jonáš, ale také Adam, Mojžíš, Kristus či Buddha. Hrdinami jsou rovněž král Arthur, Robin Hood, Ivanhoe nebo Juraj Jánošík, ale i Frodo a Harry Potter.“ (Šolc, 2009, str. 66).

Joseph Campbell (2000) ve své teorii poukazuje na skutečnost, že všechny mýty civilizace mají jednotnou strukturu a podobají se jeden druhému, hrdinovo mytologické dobrodružství se tak ubírá obvyklou dráhou, jež opisuje vzorec představovaný přechodovými rituály: odloučení – iniciace – návrat. Tento základní vzorec Campbell označuje jako monomýtus. „Hrdina se vydává z každodenního světa do říše nadpřirozených divů, setkává se tam s úžasnými silami a dosahuje přesvědčivých vítězství. Ze svých tajuplných a dobrodružných cest se vrací se schopnostmi prokazovat dobrodiní svým bližním.“ (Campbell, 2000, str. 41)

2.1. Mýtus

Na první pohled je zřejmé, že to je svět, který je modernímu evropskému pohledu na svět natolik cizí, že současná společnost jej považuje za fikci vytvořenou k pobavení. Autentický mýtus, ať již archaický nebo mýtus současného přírodního etnika, představuje monolitní, ničím nenarušenou víru v příběh, který se vypravuje. Podíváme – li se na řecký mýtus vyprávějící o kastraci Úrana nebo o kanibalském Kronovi, vnímá to archaický člověk jako realitu v podobném smyslu jako dnešní čtenář chápe zprávy o skandálech celebrit v bulvárním tisku (Exner, 2009).

Avšak výzkumy etnologů nás přinutily vrátit se k tomuto sémantickému dědictví, začínáme poznávat a chápat hodnotu mýtů takovou, jak ji vypracovaly „primitivní“ a archaické společnosti, tj. skupiny lidí, pro něž je mýtus samotným základem sociálního života a kultury. Pro tyto společnosti vyjadřoval mýtus absolutní pravdu, protože vyprávěl posvátný příběh, nadlidské zjevení, které nastalo na úsvitu velké doby, v posvátném čase počátku. „Mýtus, skutečný a

posvátný, se stal příkladným, a tedy opakovatelným, protože sloužil jako vzor a odůvodnění pro veškeré lidské skutky. Jinými slovy, mýtus je skutečný příběh, který nastal na počátku času a slouží jako vzor pro lidské chování.“ (Eliade, 1998, str. 13).

Když archaický člověk napodobil příkladné skutky nějakého boha či bájného hrdiny či prostě vyprávěl jejich příběhy, odpoutával se od světského života a magicky se spojoval s velkou dobou, s časem posvátným. Jak vidíme, jde o naprosté převrácení hodnot: zatímco běžný jazyk zaměňuje mýtus s „báchorkami“, člověk tradičních společností v něm naopak odkrývá jediné platné odhalení reality.

Je málo pravděpodobné, že by se nějaká společnost mohla zcela oprostít od mýtu, neboť základní rysy mytického chování jsou nerozlučně spjaty s každým lidským údělem.

2.2. Hrdina

Hrdina představuje v obecných rysech postavu, která tváří v tvář nebezpečí a protivenství nalezne odvahu a vůli k sebeobětování pro nějaké vyšší dobro celého lidstva. V původním slova smyslu odkazovala spíše na bojové schopnosti, později se vnímání postavy hrdiny rozšířilo i na obecnější mravní dokonalost (Universum, 2001). Zimbardo a Franco se v tomto kontextu zmiňují o dvou výrazných vlastnostech, které hrdinu definují: „...heroes have two essential qualities that set them apart from non-heroes: they live by their values and they are willing to endure personal risk to protect those values.“ (Zimbardo & Franco, 2006)

Šolc (2009, str. 65) popisuje hrdinu jako: „polobožskou bytost (často potomek boha a člověka), která opouští svůj každodenní život, aby podstoupila cestu do zvláštního světa, kde je vystavena různým nebezpečným nástrahám, zkouškám a bitvám, musí překonat strach, aby mohla získat dar nesmírného významu. Hrdina, sám už navždy proměněný svým dobrodružstvím, získává živou vodu, zázračnou sílu, vědomost o tajemstvích života a smrti, léčivý elixír a podobně, ty pak přináší zpět do světa svého původu a obohacuje jimi svou komunitu.“

Postava hrdiny se objevuje v různých rolích, ať již zachránce, posla kultury, válečníka, zakladatele nové rasy, kmene nebo dynastie. Z opakujících se charakteristických znaků hrdiny je nejčastější a nejrozšířenější mýtus o jeho zázračném zrození, dále pak obstání ve třech zkouškách, vykonávání úkolů a božské pomoci. Hrdinství je také charakterizováno vojenskou odvahou, idealismem, ušlechtilostí ducha, velkým sebevědomím, pomstou a vlastenectvím. V charakteru hrdiny se mísí pozitivní i negativní znaky.

Zázračné zrození může být představováno zrozením z panny, pro naši kulturu symbolizováno nejevidentněji zrozením Krista, Budha se také nenarodil v královském paláci hlavního města Kapilavastu, ale v blízkém háji, kam šla jeho matka na návštěvu příbuzných. Vykoupala se v jezírku Puškarini a přistoupila k mohutnému stromu, jehož větve se k ní sklonily a vstoje z jejího pravého boku vyšlo dítě. Po narození Buddha udělal sedm kroků do všech čtyř světových stran a v jeho šlépějích rozkvetly lotosové květy (Kotler, 2000).

Jak jsem výše uvedl, Joseph Campbell nastínil tři fáze charakterizující hrdinovo mytologické dobrodružství: odloučení – iniciace – návrat. Stručně bych tedy tyto tři fáze charakterizoval.

2.2.1. Hrdinovo odloučení

Na začátku dějové linie hrdinova příběhu, je hrdina je povolán k nějakému dobrodružství či úkolu. Podle Campbella se s hrdinou na začátku seznamujeme v jeho každodenním světě, v němž pro něj začíná nová etapa života. Objevuje se posel, který mu zvěstuje, že si jej osud žádá, hrdina vždy tuto výzvu nepřijímá a někdy je z jeho strany také odmítána. Může pro to mít mnohé důvody, a to od svých každodenních povinností až po sobecký nezájem pomáhat druhým, avšak i navzdory tomuto negativnímu postoji je zde volání osudu silnější a chtě nechtě hrdina musí vykročit na svou pouť. Velmi brzy v počátku se setkává s ochráncem a rádcem, který mu často nabídne pomoc. Hrdina se tak ocitne na prahu vstupu do nového světa, k němuž je svým ochráncem doprovázen - překročit ho však musí hrdina sám. Ještě před tím někdy musí porazit či přelstít strážce onoho

prahu, který mu chce v jeho překročení zabránit. Po jeho přemožení, hrdina opouští svůj dosavadní svět.

2.2.2. Hrdinova iniciace

Hrdinu na jeho cestě musí překonávat spoustu překážek a čekají ho mnohé zkoušky. Ocitá se v neznámém prostředí. Na cestě získává společníky, kteří mu ve zmíněných zkouškách mohou pomoci nebo mu je také zkomplikují. Na pomoc mu mohou také přijít magické síly. Stěžejní v této fázi je hrdinův souboj s drakem nebo démonem – z pohádek je známý příběh Honzy a draka, z anglických legend je asi nejznámějším vyobrazením boj Sv. Jiří s drakem, germánská mytologie vypráví příběh hrdiny Beowulfa bojujícího také s drakem. Je zřejmé, že pravděpodobně neexistuje kulturní tradice, která tento příběh v nějaké podobě nezaznamenala. Někdy může symbolicky zemřít či dokonce být rozčtvrcen. Na závěr této fáze získává hrdina odměnu, ať už je symbolizována čímkoliv, zjednodušeně odměna představuje lék na problém, jenž je uváděn v počáteční fázi příběhu.

2.2.3. Hrdinův návrat

Hrdina absolvuje návrat zpět do svého původního světa. Někdy i tento návrat je komplikovaný a hrdinu na cestě zpět musí zachránit kouzelné síly nebo někdo z jeho ochránců či průvodců. Někdy jen obtížně přivyká svému původnímu životu, protože lidé kolem něj nedokážou plně docenit vše, co zažil. Hrdina plně opanuje dva světy: ten každodenní, který představuje jeho materiální existenci a kouzelný svět. Hrdiny si většinou vyslouží stát se vládnoucím prvkem – nahrazuje starý vládnoucí princip.

3. Archetyp

Slovo archetyp je odvozeno z latinského podstatného jména archetypum, a to z řeckého αρχέτυπον (archetypon) a přídavného jména αρχέτυπος (archetypos), které znamená „prvo-vražen“ nebo „prvo-vtisknut“. Řecký kořen je arche- („první“ nebo „původní“) + typos („model“, „typ“, „ražení“, „známka ražení“) (Durozoi & Rousell, 1994).

Teorie archetypů se objevuje už v před Sokratovské řecké filozofii, výraz "archetypus" se objevuje u Filóna Alexandrijského, Ireneia a Dionýsia Areopagity v souvislosti s obrazem Božím. Bůh je nazýván "archetypickým světlem" (Ireneus). Přesnější podoby nabývá ve filosofii Sókrata a později Platóna, odkud se přes Plotina dostává k otcům křesťanské teologie, jako byl Aurelius Augustinus. Augustin ve stejném kontextu užívá slovo idea. Slovo "archetyp" je opis platónského pojmu eidos (idea). Platónova nauka o idejích vykazuje s archetypy silnou podobnost. Následně též k mystikům typu Eckharta, Boehma, či Paracelsa.

Do psychologie zavedl pojem „archetyp“ Carl Gustav Jung, který jak sám uvádí, výraz přejal od sv. Augustina (Jung, 1993).

Jungův pojem archetypu podstoupil řadu proměn a to jak po stránce formální, tak funkční. Nejdříve se Jung o archetypu zmiňuje jako o „primordiálním obrazu“, kdy se v tomto duchu roku 1910 v dopise zmiňuje Freudovi, že si všiml jisté paralely mezi mýtem o Antikristu a fantazií své osmnáctileté židovské pacientky (McGuire, 1994).

Až o devět let později Jung poprvé používá termín archetyp, kdy říká: „ ... v nevědomí nalézáme rovněž vlastnosti, kterých nenabýváme individuálně, ale které jsou děděny, např. instinkty jakožto puzení konat z nutnosti, bez vnější vědomé motivace. V této „hlubší“ vrstvě můžeme rovněž nalézt apriorní, vrozené formy intuice, jmenovitě archetypy vnímání a poznávání, které jsou nezbytnými apriorními předpoklady všech psychických činností. Podobně jako instinkty člověka pudí k specificky lidskému způsobu bytí, tak také archetypy podmiňují vnímání a poznávání ve specifických lidských vzorcích.“ (Jung, 1993, str. 45).

Koncept archetypů tak, jak s nimi pracuje analytická psychologie, je tedy klíčovým přístupem pro mou práci. Z tohoto důvodu je potřeba nastínit v jakém teoretickém rámci analytické psychologie je význam archetypu ukotven.

3.1. Analytická psychologie

Analytická psychologie spadá do hlubinně orientovaných psychologickým směrů, jejím zakladatelem je psycholog, psychoterapeut a psychiatr Carl Gustav Jung. Analytická psychologie usiluje o celostní přístup a pokouší se postihnout všechny aspekty projevů lidského života a vyrovnat se s nimi.

Vychází z empirie a evidence spontánních zkušeností, teoreticky čerpá z různých filozofických proudů: novoplatonismu, přírodní filozofie, filozofie romantismu, gnosticizmu i filozofie východní, ale také mystiky hermetismu, alchymie, religionistiky a kulturní antropologie. Metodologicky je hermeneutickým procesem (Baštecká, 2009).

3.1.1. Topografický model lidské psyché

Jungův topografický model lidské psyché zahrnuje dvě části, kde vedle vědomí existuje také nevědomí. Nevědomí se dále dělí na osobní nevědomí a kolektivní nevědomí. I když jak píše J. A. Hall, pojem kolektivní nevědomí nahradil výraz objektivní psyché, neboť: "Pojem objektivní psyché byl zaveden, aby byly odstraněny existující konfúze" (Hall, 2005, str. 9). Lidskou psyché můžeme tedy rozdělit na tyto čtyři úrovně (Hall, 2005, str. 10): osobní vědomí, osobní nevědomí, objektivní psyché – kolektivní nevědomí a kolektivní vědomí.

V rámci tohoto rozdělení psyché dále rozlišujeme obecné a speciální struktury (Hall, 2005, str. 11). Obecné struktury jsou dvojího druhu: archetypické obrazy a komplexy. Speciální struktury osobní psyché jsou čtyři: já (ego), persona, stín a syzygie (animus, anima).

3.1.2. Osobní nevědomí

Osobním nevědomím Jung rozumí vrstvu nevědomí, v níž materiál obsažený: "... je na tolik osobní povahy, že by mohl být jednak charakterizován jako akvizice individuální existence, jednak jako psychologické faktory.... Tyto

materiály rozpoznáváme jako osobní obsahy podle toho, že můžeme prokázat jejich účinek nebo jejich částečný výskyt či jejich původ v naší osobní minulosti” (Jung, 1999, str. 24). Přestože byly tyto obsahy shledány danou osobností jako inkompatibilní, byly vytěsněny a staly se nevědomými, je možnost, že budou za určitých podmínek rozpoznány a udrženy ve vědomí. Obsahy osobního nevědomí jsou v podstatě takzvané citově zabarvené komplexy, které tvoří osobní intimitu duševního života.

3.1.3. Kolektivní nevědomí

Existují nevědomé obsahy, které jsou nepochybně osobní a individuální a nelze je bezpečně připisovat žádnému jinému individu. Vedle toho však existují i četné jiné obsahy, které je možno téměř ve stejné formě pozorovat u mnoha různých a na sobě nezávislých individuí. Právě tyto aspekty poukazují na kolektivní charakter těchto obsahů. Jedná se tedy o „... část psyché již lze od osobního nevědomí negativně odlišit tím, že za svou existenci nevděčí osobní zkušenosti a není proto osobním ziskem. Zatímco osobní nevědomí se skládá hlavně z obsahů, jež byly svého času vědomé, avšak z vědomí zmizely tak, že byly buď zapomenuty, nebo vytěsněny, obsahy kolektivního nevědomí ve vědomí nikdy nebyly a nebyly tudíž nikdy získány individuálně, nýbrž vděčí za svou existenci výhradně dědičnosti” (Jung, 1998, str. 147). Projevy kolektivního nevědomí můžeme vnímat skrze archaické, archetypální vzorce chování a prožívání, nesoucí všeobecné, identické principy, jakési psychické pravzory pozorovatelné v mytologii a náboženských různých kultur světa.

3.1.4. Osobní vědomí

Definoval vědomí jako vztah psychických faktů k „faktu nazývanému já (ego)“, jehož charakter je závislý na celkovém zaměření typu individua, ať extroverta či introverta. Má vztah k vnějšímu světu prostřednictvím čtyř funkcí: myšlení, cítění, vnímání a intuice (souhrnně nazývané ektopsychické funkce).

Introvertní typ se chová vůči objektu abstrahujícím způsobem, v podstatě se snaží stále odejmout objektu libido, jakoby měl zamezit přílišnému vlivu objektu.

Naproti tomu extrovertní typ se chová vůči objektu pozitivně a k jeho významu se staví kladně do té míry, že své subjektivní zaměření orientuje neustále podle objektu a na něj ho také vztahuje.

Tyto obecné typy v kombinaci s ektopsychickými funkcemi následně vytváří osm základních typů – jedná se o extrovertní myslivý typ, extrovertní citový typ, extrovertní percepční typ a extrovertní intuitivní typ u introvertního typu je to analogické (Jung, 2000).

3.1.5. Kolektivní vědomí

Jde vlastně o složitou mapu sociální reality (sociální reprezentace) včetně introjiových norem (etika, svědomí), orientace v ekonomii, politice, právech a nejrůznějších vědomostí z mnoha oblastí. Každý máme v hlavě odlišnou mapu toho, "jak to ve světě chodí."

Jako všeobecně uznávané pravdy a to, co představuje kulturní svět v rámci sdílených hodnot a forem je označováno Jungem jako kolektivní vědomí (Hall, 2005).

3.1.6. Archetypické obrazy

Archetyp sám o sobě je nepozorovatelný, jejich působení však zaznamenat jde. Jung charakterizuje archetyp takto: "Z nevědomí vycházejí determinující účinky, které nezávisle na předávání zaručují v každém jednotlivém individuu podobnost, ba dokonce stejnost zkušenosti jakož i imaginativního utváření. Jedním z hlavních důkazů pro to je takzvaný univerzální paralelismus mytologických motivů, které jsem pro jejich praobraznou povahu nazval archetypy" (Jung, 1998, str. 169). Archetypy svým působením vytvářejí archetypické obrazy, které se od obrazů komplexů liší tím, že mají univerzálnější a obecnější význam, a často se vyznačují numinózní afektivní kvalitou (Hall, 2005).

Kdybychom pro lepší porozumění hledali k archetypům biologicky paralelní faktory, našli bychom je v instinktech, neboť ve své podstatě stejně jako archetypy jsou instinkty neosobní, všeobecně rozšířené a dědičné faktory motivujícího charakteru. Ve své podstatě je analogie mezi archetypy a instinkty tak přesná, že je možné se domnívat, že archetypy samy jsou nevědomé obrazy instinktů.

Vzhledem k tomu, že archetypu je vlastní numinózní působení, znamená to, že subjekt je jím uchvácen podobným způsobem jako instinktem, ba instinkt může být touto silou omezen nebo dokonce přemožen (Jung, 2004). „Archetyp má numinózní charakter: působí fascinací, vstupuje do účinného protikladu k vědomí, ba na dlouhou dobu formuje osudy nevědomým a teprve později rozpoznáním ovlivňováním našeho myšlení, cítění a konání. Skutečně můžeme o prapůvodním obraze říct, že se prosazuje, a sice s vědomou osobností, bez ní nebo proti ní.“ (Jung, 2009, str. 209).

Přestože však dochází k projevu archetypických obrazů na úrovni subjektu, je důležité mít stále na paměti, že je není možné chápat jako konkrétní obrazy či obsahy: „Setkávám se stále znovu s nedorozuměním, že archetypy jsou určeny obsahově, tj. že jsou jakýmsi druhem nevědomých ‚představ‘. Je proto nutno znovu zdůraznit, že archetypy nejsou určeny obsahově, nýbrž pouze formálně, a to nakonec jen velmi podmíněným způsobem. Obsahově je určen praobraz prokazatelně jen tehdy, je-li vědomý, a tudíž naplněn materiálem vědomé zkušenosti. Jeho formu naproti tomu lze srovnat se systémem os krystalů, který do jisté míry preformuje utváření krystalů v matečném roztoku, aniž sám má hmotnou existenci. Ta se projevuje teprve ve způsobu ukládání iontů a pak molekul. Archetyp sám o sobě je prázdný, formální prvek, který je jen jakási *facultas praeformandi*, jakási a priori daná možnost formy představy. Nedědí se představy, nýbrž formy, které v tomto ohledu přesně odpovídají rovněž formálně určeným instinktům. Právě tak málo jako existence archetypů o sobě se dá též dokázat existence instinktů, pokud se tyto instinkty neprojeví in concreto.“ (Jung, 1994, str. 79).

3.1.7. Komplex

Zdá se, že pojem komplexu je dnes natolik známý a každý si dovede představit, co to znamená, když se řekne, že někdo "má komplex" – avšak Jung se svým psychologickým citem správně vystihl, že spíše komplex "má někoho", komplex byl pro něj psychický faktor, jenž byl nositelem energie, přesněji: " Je to obraz určité psychické situace, která je živě emocionálně zdůrazněna a kromě toho se ukazuje jako inkompatibilní s habituálním stavem vědomí nebo vědomým postojem. Pro tento obraz je charakteristická velká vnitřní soudržnost, má vlastní celost a mimoto disponuje relativně vysokým stupněm autonomie, to znamená, že vědomým dispozicím je podroben jen v malé míře, a chová se proto v prostoru vědomí jako oživené cizí těleso" (Jung, 2000, str. 246).

Komplex je jasným důkazem toho, že víra ve svrchovanou vládu vědomí či neotřesitelnou moc vůle je naprosto neadekvátní, neboť každou konstelací komplexu je stav vědomí porušen a často je tím postižena i paměť. Komplex je tedy psychickým faktorem, který jako nositel energetického potenciálu, může v případě, že jeho potenciál je vyšší než valence vědomí způsobit průlom do vědomé aktivity a tím způsobit její narušení.

Analogickým příkladem pro lepší představu by zde mohl být vztah mezi vodičem a izolantem. Je-li vodič (komplex) nositelem elektrického náboje, jehož hodnota je vyšší než odpor materiálu izolantu (vědomí), pak se tato skutečnost negativně projeví nežádoucím účinkem a to jako propálení izolantu.

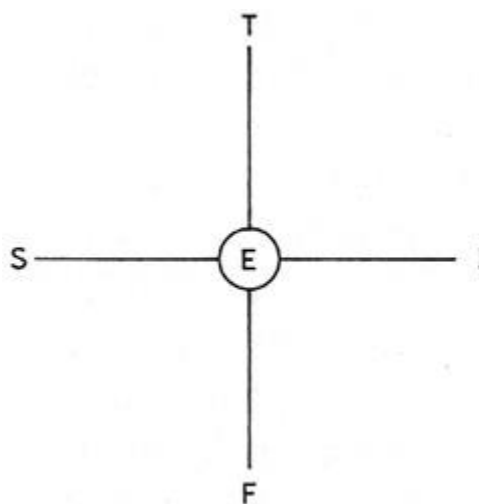
Aktivovaný komplex nás přivádí do stavu nesvobody, nutkavého myšlení a jednání, přestože můžeme komplex určitým volným úsilím potlačit, nemůžeme ho ale dokazováním odstranit. Při vhodné příležitosti opět vystupuje navenek v původní síle. Autonomní komplexy patří k normálním životním jevům a tvoří strukturu nevědomé psýché.

3.1.8. Ego – já

Základní struktura jáské identity se utváří v raném období lidského života a je nejprve součástí dyády matka-dítě. Později se rozšiřuje uvnitř rodinné jednotky a ještě později do kulturního prostoru. V procesu formování *já* jsou určité vrozené aktivity potlačeny, kdežto jiné jsou akceptovány. Tendence a impulzy, které jsou vyloučeny rodinou, nejsou jednoduše ztraceny, nýbrž mají tendenci se sdružovat o obrazu druhého já. Toto druhé já je to, co Jung označil jako *stín* (viz níže).

„*Já* je komplexní danost, jež sestává především z celkového uvědomění si svého těla, své existence a za druhé z dat paměti; máte určitou představu o tom, že jste byli, dlouhou řadu vzpomínek. Tyto dvě podstatné složky tvoří to, co nazýváme *já*“ (Jung, 1993, str. 12). *Já* je tedy chápáno v analytické psychologii jako určitý druh komplexu, ke kterému se vztahují jak obsahy z nevědomí, tak obsahy z vnějšího prostředí a ve chvíli, kdy vstupují do kontaktu s *já*, stávají se vědomými. Kastová (2000) dokonce přisuzuje tomuto komplexu stěžejní postavení, neboť asociace, které se pojí s tímto komplexem, se vztahují k životnímu tématu identity, vývoje identity pocitu člověka ze sebe samého.

V kapitole o *vědomí* byly popisovány ekstropsychické a endopsychické funkce. Znázornění těchto funkcí v kartézském systému souřadnic pak jako průsečík jejich os znázorňuje právě *já* (viz obr. 1).



Obr. 1 Funkce
T myšlení, F cítění, S vnímání, I intuice, E Já (Ego)

3.1.9. Persona

Persona (řecky prosópón) představovala masku, kterou herci nosili v antickém divadle a podle níž bylo možné poznat, jakou roli herec momentálně hraje. Z psychologického hlediska představuje vlastně jakýsi ochranný štít, který nám usnadňuje styk s ostatními lidmi. Fungování civilizované společnosti je založeno na interakcích mezi lidmi, v nichž prostředkují persony. Je tedy svým způsobem kompromisem mezi společností a civilizací a tak „přijímá jméno, získává titul, představuje úřad a je to či ono. To je přirozeně v jistém smyslu skutečnost, ale ve vztahu k individualitě dotyčného skutečnost sekundární, prostý kompromisní útvar, na němž se jiní účastní ještě mnohem více než on sám. Persona je zdání, je to dvojrozměrná skutečnost – dalo by se o ni říci“ (Jung, 1999, str. 51).

Člověk, jehož těžiště osobnosti je příliš vychýlené směrem k personě působí rigidně, dogmaticky a stereotypně. Není schopen zasmát se sám sobě, podívat se na sebe s nadsázkou, flexibilně a s nadhledem procházet nejrůznějšími společenskými situacemi.

Za maskou se tak může skrývat cokoli. Vyvinutá individualita i prázdný člověk, ztrácející se v mase, jemuž persona propůjčuje zdání úctyhodnosti skrze společenský status, titul nebo postavení v rámci rodinné hierarchie.

Svět reklamy, je světem kde můžeme spatřit jakousi módní přehlídku persony. Je to svět, kde jedna póza střídá druhou a člověk se na ni chytá tím více, čím jeho vlastní individualita zůstala nerozvinutá. A tak nám společně s produktem je nabízena i póza, jakýsi druh falešné líbivé identity, kterou spolu s produktem můžeme dostat (identitu charismatického muže, starostlivé matky, harmonické rodiny atd.)

Člověk příliš silně identifikovaný s personou, stává se daleko snadněji ovladatelný nevědomým komplementárním protikladem persony – animou nebo animem.

3.1.10. Stín

Stín je méněcenná část osobnosti, souhrn všech osobních a kolektivních psychických dispozic, které v důsledku toho, že se neslučují s vědomě přijatým způsobem života, jsou potlačeny. Před diferenciací nevědomých obsahů zaujímá stín celé nevědomí. Ve snech je obvykle personifikován v podobě nejrůznějších osob stejného pohlaví.

Převážnou část stínu tvoří vytěsněné tužby a necivilizované pudy, morálně méněcenné motivy, dětinské fantazie a nejrůznější resentimenty, tedy záležitosti, na které člověk rozhodně není nijak pyšný. Tyto osobnostní charakteristiky, jichž si sami u sebe nejsme vědomi, nacházíme často na druhých, kam se dostávají prostřednictvím mechanismů projekce (Jung, 1996).

3.1.11. Animus

Animus je praobrazem muže v nevědomí ženy. Animus nebývá obvykle spojován s jednou konkrétní mužskou postavou. Je to část ženské psýchy, která má výrazné mužské rysy, je to souhrn vlastností, jež se v naší kultuře běžně pokládají za mužské - agresivita, razance, útočnost, odvaha, sebeprosazování, seberealizace. Obraz Anima se skládá z osobních prvků, které souvisejí se vztahem k otci, a z kolektivních prvků, které odrážejí zkušenost všech žen s mužskými bytostmi.

Animus se však na rozdíl od animy neobjevuje většinou jako jedna osoba (ať ve snech, mýtech či pohádkách), ale spíše ve větším počtu, které působí jako jakési shromáždění otců a ostatních autorit, které vynášejí „rozumné úsudky“. Tato mínění se objevují ve formě zdravého lidského rozumu, ve formě omezených předsudků či ve formě principů (Jung, 1999).

3.1.12. Anima

„Anima je nanejvýš důležitý faktor v psychologii muže, kde stále probíhají emoce a afekty. Zesiluje, přehání, falšuje a mytologizuje všechny emocionální

vztahy k profesím a lidem obou pohlaví” (Jung, 1998, str. 183). Anima je v psychice muže zastoupena jednak jako osobní komplex, jednak jako archetypický obraz ženy. Je to faktor nevědomý a jako takový je zodpovědný za mechanismy projekce. Vtěluje se vždy znovu do každého malého chlapce. Muž zpočátku svou animu identifikuje s vlastní matkou, později muž animu nachází v jiných ženách; anima se však také pronikavým způsobem účastní i na jeho vlastním životě.

3.2. Archetypy v mýtech a pohádkách

Jakým způsobem se vztahují obsahy mýtů k naší psyché asi nejjednodušeji vystihl Kerényi, který napsal, že: „Mýty jsou původní zjevení předvědomé duše, bezděčné výpovědi o nevědomých duševních událostech, cokoli, jen ne alegorie fyzikálních procesů.“ (Kerényi & Jung, 2004, str. 78).

Obsah mýtů, vyjádřený mytologickým jazykem, vypráví o nadčasově platném lidském obsahu. Tyto obrazy hovoří samy za sebe a samy o sobě jsou pravdivé. „V mýtech se setkáváme se specifickými formami a obrazy, jejichž prostřednictvím můžeme pochopit skutečnosti tvořící základ psychických zkušeností moderního člověka. Podobně jako Mojžíš stále přináší Zákon a Ježíš je stále znovu přibíjen na kříž, aby vstal z mrtvých, tak Héraklés ustavičně vykonává své práce, Perseus neustále bojuje s Medúsou a Théseus opakovaně zdolává Mínótaura. Všechna tato dramata se nepřetržitě odehrávají v nás i okolo nás.“ (Jung, 1998, str. 187).

A tak archetypy obsažené v mýtech sahají až k prehistorickému světu, jehož duchovní prekoncepce je možné dosud pozorovat mezi primitivy (Kerényi & Jung, 2004). Vědomí primitiva je tak ohrožováno vším nevědomým, neboť vědomý primitiva je podobno malému ostrovu v moři, obklopeného nekonečnou masou vody. Díky tomuto duševnímu nastavení tedy primitiv vnímá vše cizí s obavami a strachem, hranice mezi vědomým a nevědomým je velice nestabilní a tak primitiv neví, zda věci, jež se kolem něj dějí, opravdu zažívá. Rozdíl mezi vnitřním a vnějším je nejasný, takže mýty, které pokládáme za neskutečné příběhy, mohou být skutečnými na úrovni duševní.

Archetypy se tak v mýtech projevují skrze symboly nebo archetypické obrazy a jejich zobrazení existuje nekonečně mnoho, neboť „žádný archetyp nelze redukovat na jednoduchou formuli. Je to nádoba, již nemůžeme nikdy vyprázdnit, ani naplnit. Odolává věkům a vyžaduje stále nové interpretace. Archetypy jsou prvky nevědomí nepodléhající zkáze, mění však stále svůj tvar.“ (Kerényi & Jung, 2004, str. 102).

Symboly skrze mýtus tak vyjadřují duševní síly, které si uvědomuje, ale nejsme je schopni slovy vyjádřit, přesto v nich však „rozpoznáváme cosi, co přesahuje náš náhodný individuální život, co nás vykupuje z pomíjivosti, co ruší osamocení a opuštěnost holého života. Posvátné je vše, čemu se koříme a co obdivujeme a co uctíváme, čemu se zaslubujeme a svobodně podřizujeme, zač se potřebujeme i musíme nasadit, co musíme hájit i střežit, čemu musíme i chceme sloužit.“ (Mokrejš, 2002, str. 93). Proto také Jung se svým psychologickým citem pochopil důležitost symbolů pro náš duševní život a vyjádřil se v tom smyslu, že: „Žít plný život je možné, jen když jsme v harmonii se symboly; moudrost je návrat k nim. To není otázka víry nebo vědění, nýbrž souladu našeho myšlení s praobrazy nevědomí“ (Jung, 2004, str. 56) .

Ve stejném kontextu nahlíží na symboly i Eliade, když říká: „Symbolické myšlení není výsadní oblastí dítěte, básníka či pomatence, je součástí podstaty lidské bytosti, předchází a diskursivnímu způsobu poznání. Symbol odhaluje některé – ty nejhlubší – aspekty skutečnosti, které vzdorují jakémukoli jinému prostředku poznání. Obrazy, symboly, mýty nejsou nezodpovězenými výtvoři psychiky, odpovídají nějaké potřebě a plní jistou funkci.“ (Eliade, 2004, str. 10).

3.2.1. Pohádky

C. G. Jung nahlíží na pohádky jako jeden ze způsobů zobrazení archetypů kolektivního nevědomí. „V mýtech a pohádkách stejně jako ve snu vypovídá duše o sobě samé a archetypy se zde projevují ve své přirozené souhře (Jung, 1998, str. 278).

Pochopit tedy proces, který probíhá v pohádkách, je možné skrze analogii procesu, který probíhá ve snu.

3.2.1.1. Sen v analytické psychologii

Sen je v jungiánské psychologii chápán jako regulační psychický proces, analogický kompenzačním mechanismům tělesných funkcí – v zásadě existují tři typy kompenzačních mechanismů. Za prvé může sen kompenzovat časové distorze v jáské struktuře a pomáhat přesnějšímu porozumění aktuálním postojům a aktivitám. Při druhém a hlubším způsobu kompenzace upozorňuje sen cestou sebe zobrazení psyché na potřebu těsnějšího sepětí já s probíhajícím individuálním procesem. Třetí subtilnější kompenzační proces může být chápán jako snaha přímo měnit na archetypických základech spočívající jáskou strukturu (Hall, 2005).

Sny jsou většinou využívány za tím účelem, aby bylo snící osobě napomoženo k jasnému vnímání rozličných forem vlastní osobnostní struktury, které jsou obvykle nevědomé, jsou promítány do světa a nezřídka se stávají příčinou neurózy. Sny samy o sobě nevznikají proto, aby byly vykládány a pochopeny, avšak právě díky jejich pochopení se můžeme dopátrat, kde se nevědomí pokouší přizpůsobit jáský obraz individuálnímu procesu, protože naše představy o tom co je "zdravé" často neodpovídají širším záměrům individuálního procesu.

Sen tedy tvoří přirozenou součást života psyché a slouží individuálnímu procesu tím, že kompenzuje narušené modely reality, které sdílí bdělé já.

3.2.2. Interpretace pohádek

Pohádky jsou nejčistším a nejjednodušším výrazem kolektivně nevědomých psychických procesů; zobrazují archetypy v jejich nejjednodušší, nejhutnější a nejpresnější podobě, tím převyšují hodnotu všeho ostatního materiálu. V tomto duchu také pohádky ve své klasické práci Psychologický výklad pohádek (1998) von Franz interpretuje. Zaměřuje se na objektivní základ lidské psychiky a odmítá personalistický výklad. „V pohádkách nejde o vnitřní příběh jedince, a proto se na ně nemůžeme dívat z tohoto pohledu“ (str. 45).

V pohádkách jsou tedy zobrazeny různé fáze individuálního procesu¹, během kterého je člověk konfrontován s archetypy kolektivního nevědomí.

Dieckmann (1997) na rozdíl od von Franz vztahuje pohádku k životnímu příběhu konkrétního člověka, i když nepopírá archetypový základ jak pohádky, tak konkrétních lidských osudů. Shoduje se s ní ve výchozím předpokladu, a to že pohádka zobrazuje různé etapy individuace.

Podobný pohled na pohádku jako Dieckmann má i Kastová (1996), která ji spíše vnímá také na rovině osobní, kdy člověk skrze identifikaci s hlavním protagonistou srovnává své vlastní životní potíže a dochází k závěru, že je lze překonat procesem vnitřního růstu.

Von Franz (1998) při interpretaci pohádkového děje postupuje následujícím způsobem. Nejdříve doporučuje spočítat počet osob na začátku příběhu, posléze na konci a sleduje změny, které nastaly jak v počtu, tak ve změně pohlaví postav. Další fází pohádkového příběhu popisuje jako expozice neboli počátek problému. Což například můžeme pozorovat v postavě starého krále, jenž je nemocen, nebo krále, který zjišťuje, že mu je každou noc ze stromu ukradeno zlaté. Na začátku příběhu se tedy vždy vynořuje nějaký problém. Z tohoto problému se snaží psychologicky určit, o co jde a pochopit souvislosti. Potom přichází peripetie, kde se všechno vyvine buď v tragédii, nebo to dobře dopadne. Poté následuje lysis - vyvrcholení - nebo někdy katastrofa. Von Franz hovoří o pozitivní nebo negativní lysis, o konečném výsledku, který spočívá buď v tom, že princ dostane své děvče, vezmou se a jsou navždy šťastni, nebo všichni spadnou do moře, zmizí a už o nich nikdy nikdo neuslyší. Strukturově dělí tedy pohádku do pěti etap:

1. Expozice: místo a čas
2. Zúčastněné osoby: počet osob na začátku a na konci příběhu
3. Počátek problému
4. Peripetie – vývoj příběhu
5. Lysis – vyvrcholení děje, výsledek

Společné rysy procesu, které můžeme sledovat v dynamice pohádkového příběhu, jsou dány tím, že v rámci lidského vývoje je člověk konfrontován s archetypy a úkolem individuálního procesu je tyto archetypy integrovat.

¹ Individuace znamená stát se jednotlivcem, a pokud individualitu chápeme jako svou nejnítějnější, poslední a nesrovnatelnou jedinečnost – stát se vlastním bytostným Já. Individuace by se proto také dala přeložit jako „stát se bytostným Já“ nebo „uskutečnění bytostného Já.“

Von Franz (2008) poukazuje na obtížnost interpretace pohádek z toho důvodu, že pohádky zobrazují univerzální funkci psyché a jsou bez přítomnosti individuálního materiálu, neboť jsou zkušenostmi našich předků při setkání s archetypickým světem.

3.3. Archetyp a rytmus vyprávění

V knize Věštění a synchronicita Marie-Louise von Franz (2004) píše o souvislosti mezi archetypy a čísly. Číslo je tím, co u archetypu zdůrazňuje aspekt řádu. Číslo souvisí s plynutím času, a „pokud se tedy čísla ztotožní s určitými mytologickými formami, dostávají se do souvislosti s časem, protože jednotlivé mytologické formy jsou charakteristické pro určitý okamžik v čase.“ (von Franz, 2004, str. 103).

Matematická nebo číselná struktura je vyjádřena v mandale, která velmi častou symbolickou formou archetypu bytostného Já. Podle Junga (1993) symbolizuje centrum mandaly konečnou jednotu všech archetypů: vyjadřuje, že všechny archetypy jsou vzájemně kontaminovány a nakonec splývají v jedno. V metafyzice se pro tuto jednotu užívá výrazu „unus mundus“. „Pokud tvoří všechny archetypy jednotu, nemůžeme je od sebe oddělit, aniž by ztratily význam,“ (2004, str. 126) dodává von Franz, a připodobňuje souvislost archetypů v bytostném Já ke krystalu o mnoha fasetách, kdy jakmile se krystal pootočí, vidíme jinou fasetu, která je však jen jedním z aspektů jediného krystalu. Zde můžeme uvažovat o časovém sledu, v němž jednotlivé fasety spatříme. A tak, upozorňuje von Franz, nenajdeme v mytologických příbězích jen typické postavy a motivy (jako krále, hlupáka, ježibabu, pomocné zvíře, božské dítě, hrdinu, hada, draka atd.), ale najdeme je tam v typických sledech a souvislostech. Můžeme tedy například předvídat, že „kdykoli začne hrdinovi pomáhat zvíře, bude se mu dařit.“ „Neznám žádný mýtus ani pohádku, ve kterém by hrdina, kterému pomáhá zvíře, neztřímal... V pohádce tedy můžeme s určitou přesností předpovídat časový sled a průběh událostí.“ (2004, str. 104). Autorka připomíná i tezi fyzika Wolfganga Pauliho, který spolupracoval s Jungem. Podle Pauliho by na základě časové struktury archetypu bylo možno vysvětlit fenomén předpovídání obecně: „naše psyché nevědomě ví, jaký archetyp se právě konsteloval“, a ví i tedy jaké má tento

archetyp typické časové souvislosti. V této souvislosti von Franz také podotýká, že německé sloveso vyprávět (erzählen) je odvozeno od slova číslo (Zahl), vyprávět tedy znamená vyčíslit. Vyprávění mytologického nebo archetypického příběhu je něco jako počítání, sledování uspořádaného rytmu událostí.

Von Franz připomíná, že při interpretaci pohádek často užívá číselná schémata. Například na začátku pohádky Panna carevna se hovoří o caru a jeho třech synech, z nichž dva jsou normální a třetí je „všemi pohrdaný hlupák“. Ti vyjadřují úplnost v podobě čtveřice.

U Junga je čtvernost čili kvaternita archetypem celosti. Často má strukturu 3+1, kdy jedna z veličin „zaujímá výjimečné postavení a má odchylnou povahu. Její integrací ke třem jiným vzniká jedno.“ (1994, str. 315). Ve své nejvyšší podobě může kvaternita znázorňovat bytostné Já, avšak nemusí tomu tak být vždy. Proto také von Franz připomíná, že úvodní uspořádání pohádky Panna carevna vyjadřuje úplnost složenou ze samých mužů - v níž chybí ženský prvek. Tím, kdo by v této kvaternitě mohl zaujímat výjimečné, odchylné postavení, bude nejspíše poslední, hloupý, syn. Je-li tomu tak, měl by být zřejmě zdrojem nějaké proměny. A jak se dá očekávat: když se všichni tři synové vydají do země, odkud pocházel jejich otec a odkud si asi přivedl jejich matku, která je nyní už mrtvá, dva „normální“ bratři zabloudí a neuspějí. Třetí syn však přijde ke třem sestrám, Babám Jagám, které mají neteř Marii, která je krásnou pannou. Proti sobě tedy stojí čtveřice ryze mužská a čtveřice ryze ženská. Von Franz o nich mluví jako o kolektivním vědomí a kolektivním nevědomí. Po dlouhé sérii útrap se nakonec třetí syn s Marií ožení. Maria mu porodí dvojčata-chlapce. A tak příběh končí další čtveřicí, která je tvořena třemi muži a jednou ženou. Ta vychází z obou předcházejících kvaternit, spojuje je v jedno a v podobě obou malých dětí vyjadřuje obnovu celého systému. První dva carovi synové jsou odsouzeni k smrti, a tak tu ještě zbývá nová „stará“ kvaternita cara a tří ježibab.

Von Franz tvrdí, že se nikdy nesešla s pohádkou, v níž by král a jeho tři synové na počátku příběhu nevyjadřovali pozdější integraci ženského elementu. A tak aniž příběh známe, můžeme vytušit, že se bude ubírat tímto směrem.

V příběhu se odehrává energetický proces, kdy nějaká kvaternita uvízla a dospěla ke konci, a tak přichází proud energie, výprava třetího syna, která ve svém důsledku přinese novou kvaternitu. Zde příběh končí, ale neznamená to, že by nebylo možné pokračovat: pohádky a mýty podle autorky připomínají „věčnou

melodii nebo třeba hudební směs, kde uslyšíme melodii, pak odmlku a potom přijde další melodie.“ Tak jsou podle názoru von Franz manželé v Panně carevně velmi mladí a v nové kvaternitě se nachází jen jedna žena proti třem mužům - konečný výsledek tedy není příliš vyvážený, i když je zlepšením výchozí situace. A tak si autorka představuje, jak by mohl na pohádku navazovat další příběh, v němž by královi a královně ukradl jejich dvě děti drak.

Tímto způsobem - s odmlkami, po nichž vždy následuje nový příběh, který z předchozího vychází, takže vzniká další díl dlouhého řetězce - prý vyprávějí pohádky orientální vypravěči pohádek na tržišti, jako by střídali melodii za melodií. Vyprávět znamená podle von Franz procházet časem v určitém rytmu. Vyprávění v sobě obsahuje skrytý řád, který je třeba respektovat. Na pohádku Panna carevna tedy nelze navázat třeba Sněhurkou nebo Červenou Karkulkou, ale mohl by následovat příběh o královně, která měla dvojčata, a o ježibabě, která královnu pomluvila před jejím mužem, který v té době pobýval ve válce, protože mu řekla, že královně porodila psy.

3.4. Dynamika archetypu hrdiny

V dynamice (psychologických vlastnostech) archetypu hrdiny se nejvíce manifestuje proces duševního vývoje člověka, snad proto je tak stále nevyčerpatelným námětem filmů a knih. Zjednodušeně řečeno se v mýtu hrdiny zrcadlí životní pouť člověka, protože archetyp hrdiny je nejvíce spojen s procesem individuace: „Z psychologického hlediska můžeme chápat hrdinu jako personifikaci nutkání k individuaci. Postava hrdiny je spojena s bytostným Já² i s já, avšak není jedním ani druhým. Heroická touha, volání po individuaci, je vyjádřením bytostného Já, větší osobnosti.“ (Edinger, 2007, str. 67). Proces individuace je v tomto smyslu procesem diferenciací: má se projevit zvláštnost člověka, jeho jedinečnost, významné jsou při tomto procesu právě nesnáze a překážky, které do

² Je obraz jednoty osobnosti jako celku, ústředního pořádacího principu. Zahrnuje vědomou i nevědomou psýchu. Každý život je koneckonců uskutečňováním celku, to znamená bytostného Já, pročez můžeme toto uskutečňování nazvat individuací. Všechno život se pojí s individuálními nositeli a uskutečňovateli a je bez nich naprosto nepředstavitelný, s každým nositelem se také dostavuje individuální určitost a určení a smysl živé existence se zakládá na tom, aby se jako taková uskutečňovala. (Jung, 2004)

značné míry utvářejí naši jedinečnost – tento motiv není nikde tak silně symbolicky znázorněn jako právě v archetypu hrdiny (Kastová, 2000).

V rámci procesu individuace dochází v první fázi ke kontaktu s naší stínovou složkou osobnosti, Jung předpokládá, že právě v této fázi je aktivován archetyp hrdiny: „Archetyp hrdinů je aktivován proto, aby se mohly úspěšně integrovat ty psychické komponenty neboli části osobnosti, které dosud ležely za sférou „stínu“, nediferencované, tedy nevědomé.“ (Jung, 2009). A je potřeba říci, že vyjít s vlastním stínem se jeví opravdu jako heroický čin, neboť „Stín je morálním problémem, který je výzvou pro celou jáskou osobnost, neboť nikdo není s to rozpoznat a uvědomit si stín bez značného vynaložení morální odhodlanosti. Vždyť při tomto uvědomění jde o to uznat temné aspekty osobnosti jako skutečně existující. Tento akt je nevyhnutelně nutným základem veškerého sebepoznání, a proto se zpravidla setkává se značným odporem.“ (Jung, 1998, str. 27).

Stín je průvodcem každého hrdiny a tak Faust má svého Mefistu, Kristus svého démona na poušti, Buddha je sváděn Márou a Nietzscheho Zarathustra je sám sobě svým vlastním démonem po té co „zabije“ Boha. V těchto případech je v mýtech či literárních dílech stín symbolizován skrze druhou osobu, stejně jako v realitě, neboť stín jako nevědomá komponenta se manifestuje projekcí na vhodný objekt.

Jelikož jsem se výše zmínil, že hrdina personifikuje proces individuace a k tomuto procesu pudí, dochází k aktivaci dynamiky tohoto archetypu obzvláště tehdy, pokud se jedinec od tohoto procesu odklání: „Hrdina jako postava anima jedná zástupně za vědomé individuum, to znamená, že dělá to, co by subjekt dělat musel, mohl nebo chtěl, ale opomíjí to. Co by se mohlo odehrát ve vědomém životě, ale neděje se to, to se odehrává v nevědomí, a proto se to objevuje v projikovaných postavách.“ (Jung, 2009, str. 204)

3.5. Archetyp nepravého hrdiny

V posledním odstavci předchozího oddílu se „mezi řádky“ skrývá otázka, která vlastně předznamenává úvahu o archetypu nepravého hrdiny. Ta otázka vyplývá ze zamyšlení, proč jedinec opomíjí to, co by měl dělat.

Poprvé jsem se touto otázkou zabýval ve své bakalářské práci (Langer, 2012), kde jsem se snažil poukázat na fenomén, který jsem nazval archetyp nepravého hrdiny a nastínil jeho dynamickou strukturu.

Archetyp je velmi podobný archetypu hrdiny, „v prvopočátku jeho konstelace bychom dokonce řekli, že je to sám hrdina, tato nediferencovanost je způsobena tím, že v počáteční fázi procesu, který Jung nazval pouť hrdiny, „leží“ tyto archetypy v těsné blízkosti a jejich energetický potenciál je stejný, s čímž souvisí i soulad v dynamice těchto archetypů, které se budou projevovat v počátku stejnými (ve smyslu jejich symboliky) archetypickými obrazci.“ (Langer, 2012, str. 51).

V rámci vývoje příběhu a postupující konstelaci archetypu, reaguje archetyp nepravého hrdiny na nevědomé obsahy, týkající se disharmonického stavu, jako na podněty, k nimž je energeticky přitahován v jejich prvotní podobě, není schopen rozlišit jejich pravý obsah a jeho energie bude proudit směrem k vědomí a zaměštnávat ho tak obrazci, které vedou do slepé uličky a na scestí v rámci individuálního procesu, a tak mu svým způsobem bude zabraňovat, místo toho, aby se jeho energetický potenciál polarizoval ve směru schopném přijímat energii vědomého zaměření, tak jak to učiní archetyp hrdiny.

Dále ve své práci poukazuji na to, že dynamiku tohoto archetypu nelze ztotožnit s archetypem stínu anebo méněcennou funkcí, neboť stín se manifestuje vždy v podobě hrdinova protivníka a tedy působí proti archetypu hrdiny, kdežto dynamika archetypu nepravého hrdiny má z velké části totožné směřování, u méněcenné funkce je to složitější, neboť to obecně už nelze tak jednoduše stanovit a je potřeba konkrétní příběh, ale v hrubých rysech lze říci, že méněcenná funkce napomáhá ke vzniku funkce hlavní, a tak právě proto může stát v přímé vazbě k hrdinovi.

Celkově se tedy snažím nastínil, že to, co jsem nazval archetypem nepravého hrdiny, má svou vlastní strukturu a dynamiku a není možné tuto strukturu a dynamiku zjednodušeně přiřazovat ke stínu, či méněcenné funkci.

4. Empirická část

4.1. Metodologie

4.1.1. Vývoj výzkumného projektu

V rámci mé bakalářské práce bylo původním záměrem věnovat se analyticko psychologickému rozboru méně známých českých pohádek. Avšak během shromažďování a studia potřebné literatury jsem narazil na ruského filologa Proppa a jeho klasifikaci pohádek. V jeho stěžejním díle *Morfologie pohádek* definuje 31 funkcí, které slouží jako stavební prvky pohádky. Nebylo možné si nevšimnout, že popis funkcí je nápadně podobný dynamice některých archetypů. A zde mě zaujala funkce, kterou Propp popisuje jako falešného hrdinu.

Tato funkce mě zaujala natolik, že jsem se na ni soustavně zaměřil a snažil se najít analogický archetyp a zároveň jsem si byl vědom mnohdy násilné interpretace v pracích věnujících se rozboru literárních děl z pohledu analytické psychologie, kdy veškeré vzorce chování postav, které se negativně vztahovali k archetypu hrdiny, byly buď interpretovány jako stínová kvalita anebo méněcenná funkce. Snažil jsem se tyto vzorce chování ve své bakalářské práci vyčlenit jako zvláštní fenomén a nazval archetypem nepravého hrdiny. Projevy tohoto archetypu pak demonstroval na pohádce *Neohrožený Mikeš*.

Vzhledem k tomu, že téma své bakalářské práce jsem omezil pouze na české pohádky, neboť prvotní záměr cílil pouze na interpretaci méně známých pohádek, byl můj záměr dosti omezený. Avšak tento fenomén mě tak zaujal, že jsem se mu rozhodl věnovat širší prostor v práci této.

4.1.2. Cíl výzkumu a základní otázky

Cílem výzkumu je popsat dynamiku a strukturu archetypu nepravého hrdiny, tak jak je možné ho pozorovat v mytologii, pohádkách a umělecké tvorbě. Dále se pokusit vystihnout jeho interakci mezi ním a archetypem nepravého hrdiny a poukázat na primární rozdíly mezi těmito archetypy.

Základní otázky pro výzkum byly zformulovány následovně:

Jak se projevuje archetyp nepravého hrdiny?

Jaké rozdíly je možné pozorovat mezi ním a archetypem hrdiny?

4.1.3. Kvalitativní výzkum – obsahová analýza

Pro tuto práci jsem zvolil kvalitativní výzkum a jako metodu analýzy kvalitativních dat jsem zvolil interpretativní obsahovou analýzu. Obecnou definici kvalitativního výzkumu uvádí Miovský: „Kvalitativní přístup v psychologických vědách je přístupem, který pro popis, analýzu a interpretaci nekvantifikovaných či nekvantifikovatelných vlastností zkoumaných fenoménů naší vnitřní a vnější reality využívá kvalitativních metod“ (2006, str. 17). Hendl (1997) uvádí, že kvalitativní výzkum zahrnuje popis a interpretaci sociálních nebo individuálních lidských problémů a jeho podstatou je vytvoření komplexního, holistického obrazu o zkoumaném problému. Důraz se klade na způsob, jakým lidé interpretují jevy sociálního světa a svoji zkušenost. Cíl kvalitativního výzkumu spatřuje Disman (1993) v odhalení významu sdělovaných informací, vytváření nových hypotéz a nových porozumění.

4.1.4. Výběr motivu

Pro popis a nadefinování archetypu nepravého hrdiny jsem se rozhodl zvolit jeho zobrazení v rámci různých žánrů a jeho podobu v různých rovinách. Jako žánry jsem tedy zvolil lidovou pohádku, čínský mýtus a operu.

4.2. Interpretace

4.2.1. Živá voda - Bratři Grimmové³

Byl jednou jeden král, který byl velmi nemocný a už nikdo nevěřil, že z té nemoci vyvázne živ. Měl tři syny, kteří z toho byli tak zarmoucení, že chodili zámeckými zahradami a plakali a plakali.

Úvod pohádky nám otevírá okamžitě problémovou situaci. Tou je nemocný král. Královská postava je jednou ze stěžejních pohádkových postav, proto u její symboliky setrvám trochu déle, abych aspoň částečně naznačil její psychologické aspekty.

Král představuje ústřední a vládnoucí princip. U primitivních kmenů a společností měl král nebo kmenový náčelník obecně magické vlastnosti, někteří náčelníci například byli natolik svatí, že se nesměli dotknout země a jejich národ je jen nosil, jinde byly zahazovány nádoby, z nichž král jedl a pil a některé náčelníky a krále nesměli lidé ani spatřit jinak by zemřeli. O některých náčelnících se říkalo, že jejich hlas hřmí a jejich oči metají blesky. V mnoha primitivních společnostech záviselo blaho celého kmene na zdraví a duševním stavu krále. Když byl impotentní nebo nemocný, musel být usmrcen nebo nahrazen jiným králem, jehož zdraví a potence zaručovaly jak plodnost žen a dobytka, tak i blaho celého kmene. U některých kmenů převládá v souvislosti s touto situací přesvědčení, že král, který v kmeni ztělesňuje ochranného ducha nebo ducha předků, vlastně není zabit, ale znamená to jen další vývoj - kmen věří, že je to stále týž svatý, totemistický duch, který vládne, a že se mu usmrcením krále obstará lepší fyzická nádoba (von Franz, Psychologický výklad pohádek, 1998).

Pokud je král nemocný nebo je jeho země neplodná, znamená to, že stav, jenž to způsobil je zároveň stavem latence a potenciality. Tento obsah pro tuto chvíli zakrytý (vyvstávající na povrch s postupujícím dějem pohádkového příběhu) patří psychologicky k celosti osobnosti. Úvod pohádky vyjadřuje tuto skutečnost a je tady jakýmsi voláním o pomoc z hlubin odštěpeného a nevědomého stavu.

³ (Grimm & Grimm, 2002)

Vědomí by mělo na toto volání zareagovat a poskytnout tak královy službu. Tato služba představuje prvek spásy, pro nějž je ale důležitý sestup do „temného světa“ nevědomý, který Jung označuje – katabasis eis antron (Jung, Výbor z díla VI.: Představy spásy v alchymii, 2000).

Abychom ještě lépe porozuměli aspektu krále, včetně symboliky krále nemocného, pozastavme se na chvíli u největšího evropského kulturního dědictví, které se symboliky krále silně dotýká a to je legenda o králi Artuši.

Už jméno Artuš lze vysvětlovat mnoha způsoby, nejdůvěryhodnější z nich jej přisuzuje keltským slovům *arthos* (medvěd) a *viros* (muž). Kdy medvěd je jedním z posvátných symbolů starověkého severského kultu a zároveň odpovídá v astronomické symbolice „polárnímu“ souhvězdí Ursa Major (Cooper, 1999). Navíc, v korpusu tradičních textů, symboly a jména nakonec ustanovují spojitost mezi tímto souhvězdím (se symbolikou pólu nebo k němu vztáženému středu) a Thule, jménem označujícím tradiční centrum, hyperborejský „Bílý ostrov“ (Guénon, 2009).

Artuš prokázal své vrozené právo být králem celé Anglie tím, že prošel tzv. zkouškou meče, tedy že úspěšně vytáhl meč z velkého čtyřhranného kamene na oltáři chrámu – téměř stejnou symboliku tohoto úkonu nalézáme i v nordicko-germánské sáze, kdy Siegfried, úspěšně dokončil podobnou zkoušku tak, že vytáhl uvízlý meč ze stromu, což nebyl schopný udělat nikdo jiný.

Stěžejní je zde ale symbolika celého aktu, čtyřhranný kámen zde představuje to, co alchymisté vyjádřili v symbolice kamene mudrců (*lapis philosophorum*), který v rámci tvorby alchymistické substance spojuje prvky. Jung tento akt analyzuje v pojednání o *Rosarium philosophorum* v části *Coniunctio*, takto: „Král a královna se spojují, vrací se k počátku a v tu chvíli je zplozen lapis.“ (Jung, 1999, str. 254). Výsledný alchymický proces, při němž došlo k stvoření Kamene, byl zobrazen v podobě korunovaného hermafrodita označovaného jako „*aenigma regis*“ (králova hádanka - viz obr. 2) a text vztahující se k hádance zní:

*Tu zrodil se král všemi cnostmi obdařený
žádný nemůže být nad něj urozený
umem či od přírody
ze všech živoucích stvoření.
Filosofové zvou jej synem svým*

*On zná všechno, co oni činí.*⁴

A Jung k tomu přímo dodává: „ Je to, jako by alchymistům svítala myšlenka, že Syn, který podle antického (a křesťanského) pojetí věčně spočívá v Otcí a zjevuje se lidstvu jako dar Boží, je něčím, co člověk, ovšem se svolením Božím (Deo concedente), dokáže zplodit sám, z vlastní přirozenosti.“ (Jung, 1999, str. 141).



Ænigma Regis

Obr. 2 Aenigma Regis

Zjednodušeně tedy řečeno symbolika tohoto aktu vytažení meče z kamene značí, že symbol krále se stává vládnoucím (symbol meče) principem skrze své propojení s „nejvyšší dokonalostí“, kterou zde symbolizuje kámen, který není ale kamen ledajakým jak bylo naznačeno, tím, že meč je z kamene vytažen je znázorněno čerpání energie z tohoto kamene.

Na úrovni psychické se tedy jedná o popis vztahu mezi archetypem bytostného Já (neboť právě a jedinečně tento archetyp zahrnuje v sobě veškerou symboliku toho, co alchymisté nazývali Lapis) a archetypem krále. Kdy je

⁴ (Jung, 1999, str. 183)

naznačeno, že archetyp krále je hnací dynamikou procesu individuace, a bytostné Já je cíl, k němuž je tato dynamika směřována, je to právě archetyp krále, který udává směr tohoto procesu a díky svému propojení s bytostným Já i energii k tomu, aby byla zachována dynamika individuace. Z čehož už pomalu můžeme uvažovat, co právě znamená a představuje nemocný král, k tomu abychom však mohli tento děj co nejdetailněji popsat, využijeme opět bohatosti symbolického jazyka a vrátíme se ke králi Artušovi.

Králi Artuši je unesena synovcem jeho žena Guinevra – tato situace je analogická symbolicky naší pohádce, s tím, že absence ženského prvku je již v počátku ustanovena a schází popis, jak k této situaci došlo. Díky tomu se v království krále Artuše rozpoutá válka, synovec Mordred je zabit, ale Artuš je zraněn a odvezen na hrad Avalon, který leží mimo jeho domov, problém je však tom, že každý rok se jeho rány otvírají a Artuš se nemůže vrátit a ujmout vlády, zatímco jeho věrní čekají doma na návrat. A tak zraněný král čeká až ho na tajemném a nepřístupném místě vyléčí, aby se mohl ještě jednou „vrátit“. Lékem je pro něj Grál, jehož symbolice se zde nebudu hlouběji věnovat, neboť by si zasloužila samostatnou práci. Grál symbolizuje bytostné Já, tedy novou celost, která dokáže obnovit starý řád. Tento vzorec je tedy i klíčem k úvodu naší pohádky, král je nemocen, neboť starý princip či stará celost se rozpadli a stali se nefunkční, je tedy potřeba najít vzorec nový, jinak království bude „mrtvé“. Psychologicky řečeno se v rámci procesu individuace před nás staví vývojové úkoly, každý přechod z jednoho vývojového stupně na jiný představuje zároveň určitou změnu postojů a principů, s každou takovou změnou v nás umírá cosi starého a něco nového se musí narodit. Nejsme – li schopni tento vývojový nárok zvládnout, ať již protože nejsme ochotni opustit staré principy anebo nemůžeme nalézt nové, nacházíme se ve stavu stagnace a strnulosti, řečeno právě jazykem pohádky – náš král nevládne a království je mrtvé.

V naší pohádce je v úvodu nastíněna existence pouze mužského elementu můžeme se tedy domnívat, že strnulost je způsobena tím, že čistě mužský princip je dále nedostačující a uvidíme, zda se tímto směrem bude odvíjet i děj.

Tu je potkal staříčkový muž a vyptával se na původ jejich žalosti. Tak mu řekli, že jejich otec je nemocen tak, že jistě umře, neboť mu nemůže nic pomoci. Stařec odvětil:

„Já bych o jednom prostředku věděl, je to živá voda, kdo se jí napije, ten se opět uzdraví, ale je velmi těžké ji najít.“

Na scéně se objevuje postava starce, jedna z nejnámějších pohádkových postav, jejíž podstata je jedna a tatáž, přestože na sebe vzala již miliony podob a tak již zmíněného Artuše doprovází Merlin, v jiném převleku je to Tolkienův Gandalf, zároveň pohádkový děd Vševěd, v starověkých náboženských systémech je to ten, co v podobě Kršny šeptá do ucha Ardžunovi či toho, jež na své pouti navštívil Gilgameš a nazýval se Utnapištima i ten co vede Danteho až na dno pekla. Archetyp moudrého starce ve svých tisíci podobách, je stejně jako anima nesmrtelný démon, jenž světlem smyslu proniká chaotické temnoty prostého života, je ten, kdo přináší osvícení, učitel a mistr, psychopompós a zvěstovatel. Mistrně ho vystihl Nietzsche, neboť v jeho Zarathustrovi ožívá téměř v krystalické podobě právě tento archetyp, včetně jeho archaického jazyku, jímž Zarathustra promlouvá. A tak, když Zarathustra svými otázkami vyzývá čtenáře, popisuje jazykem Zarathustry archetyp de facto sám sebe, resp. dotýká se jako archetyp své vlastní struktury:

*Jsi nová síla a nové právo? Jsi prvý pohyb?
Kolo ze sebe se roztácející?
Můžeš přinutit i hvězdy, aby obíhaly kol tebe?⁵*

Jung se v souvislosti s tímto archetypem zmiňuje, že moderní člověk skrze tento archetyp zakouší prastarý způsob myšlení jako autonomní činnost, jejímž objektem je on. „Starý muž se objevuje vždycky, když se hrdina nachází v beznadějně nebo zoufalé situaci, z níž jej může vysvobodit jen zevrubná úvaha nebo šťastný nápad, tj. duchovní funkce nebo endopsychický automatismus.“ (Jung, 1998, str. 130), neboť tento faktor působí v „mimovědomém psychickém prostoru, tam kde vědomé myšlení ještě nebo už není možné“. (Jung, 1998, str. 131).

Stařec nabízí lék pro tuto situaci – živou vodu. Voda symbolizuje nevědomý obecně a živá voda zde symbolizuje jeho léčivý aspekt. Avšak hloubka tohoto symbolu by byla takto příliš obecná. Na začátku jsme stanovili tézi, že strnulost je

⁵ (Nietzsche, 2013, str. 16)

způsobena tím, že čistě mužský princip je dále nedostačující a živá voda zde tedy není vybrána náhodně pro svou obecnou symboliku. Stačí, vzpomeneme-li si, že často je láska nazývána živou vodou, Dante v Božské komedii píše, když se ocitá v části Očistce, veden svou láskou k Beatricii : „Neboť mne po krk v řece potápěla... hlavu mi objala a ponořila“ (Dante, 1996, str. 137) – což je symbolika křestu vodou a křest představuje mateřskou symboliku znovuzrození. A tak živá voda v naší pohádce představuje personifikaci animy, tedy onoho chybějícího ženské elementu, který prozatím je v nevědomé sféře a vědomí s ním nenavázalo kontakt. Jelikož ale archetyp animy a archetyp matky v nevědomí téměř splývají, obzvláště v mužské psychice, je náročné je od sebe oddělit, tento úkol se dá definovat opravdu jako úkol hrdinský a v rámci procesu duševního zrání to Jung popsal následovně: „... je-li vyrovnání se stínem tovaryšský kus, pak vyrovnání s animou je kus mistrovský.“ (Jung, 1998, str. 253). Toto splynutí je tedy patrné i v naší pohádce, neboť obraz živé a popřípadě mrtvé vody dobře ukazuje na mateřskost vodních symbolů.

Nejstarší princ zvolal: „Já ji najdu!“ Šel k nemocnému králi a prosil, aby mu dovolil vyjet do světa hledat živou vodu; ta jediná by ho mohla vyléčit. „Ne,“ řekl král: „to nebezpečí je příliš velké, raději zemřu.“ Ale princ prosil tak dlouho, dokud král konečně nesouhlasil. Princ, který si v duchu říkal: „Když přinesu živou vodu, král mne bude mít raději než bratry a odkáže mi říši.“, se vydal na cestu. Když nějaký čas jel, tu se před ním na cestě objevil trpaslík, pozdravil a zeptal se: „Kampak máš tak naspěch?“ „Co je ti po tom, skrčku?!“ odvětil mu princ pyšně a jel dál. Ale to trpaslíka velmi pohněvalo a vyslovil zlé kouzlo. Prince přivedla cesta za nějakou chvíli do skalní rozsedliny, která se stále zužovala, až byla nakonec tak úzká, že nemohl ani o krok vpřed, dokonce nebylo možné obrátit koně nebo z něj seskočit. A tak tam zůstal uvězněný.

Důvod, proč se ženský prvek oddělil, není v této fázi pohádky zobrazen, ale většinou se tak stává z důvodu pramenícího v morálním konfliktu, který přichází jako impuls z vědomí (tento impuls může pramenit z kultury, či právních a společenských norem) a má svou příčinu ve zdánlivé nemožnosti přijmout lidskou povahu v jejím celku. Oba dva aspekty tvořící bytostné Já, jsou však nositeli energetického potenciálu, který se v žádném případě nestane nulovým, i když se aspekt stane nevědomým. Díky tomuto potenciálu je pak schopen tento aspekt „nárokovat“ část psýché, která se stává autonomní a žije si tak svým vlastním

životem. Tyto autonomní skupiny asociací vytváří komplexové jádro, které se sdružuje kolem příslušného archetypu.

Přestože tedy není důvod oddělení ženského elementu zmíněn, bude možné dle tohoto odstavce pohádky si již určitý obraz udělat.

Upozorním jen na to, že princ zde představuje fenomén, který se snažím ve své práci zachytit – tedy archetyp nepravého hrdiny.

Princův motiv pro hledání živé vody není primárně obnovení funkčnosti aktuálního disharmonického stavu – nejde mu tedy o obnovení funkčnosti krále a nastolení rovnováhy, jeho motiv tkví v tom, aby ho král měl více rád, což naznačuje z psychologického hlediska narcistickou problematiku, ale v tomto případě ji nemůžeme chápat jako materiál osobní a pokoušet se o výklad na rovině subjektu, ale je potřeba tuto narcistní problematiku nahlížet z hlediska dynamiky energie v struktuře psyché. Pokud totiž hypoteticky by tento princ našel živou vodu a donesl ji králi, nic by se nezměnilo, energie by cyklicky proudila mezi archetypem krále a nepravým hrdinou, což by mělo za následek opájení se velikášstvím a mocí, jež by tak kompenzovalo stav stagnace v nevědomé sféře a ve skutečnosti by nedocházelo k pokračování procesu individuace. Zde tedy můžeme již v hrubých rysech nastínit možnou dynamiku archetypu nepravého hrdiny – v rámci procesu individuace, není možnost dosažení celosti vnímána jako zvnitřnělý důvod smyslu bytí a odpovědi na otázku podstaty vlastní existence (míry naplnění vlastního osudu), ale spíše jako dynamika persony, tedy jako povrchní vnější znak sloužící k vymezení role. Ale jelikož smyslem princovi cesty není proces zrání, ale rychlé dosažení cíle, nemůže dopadnout setkání se skřítkem jinak, než dopadlo – kdo však je ale onen skřítek?

Skřítek zde má blízko k mytologické postavě šotka nebo Impa, je to ten, co se náhle zjevuje nečekaně ze tmy a vyděsí člověka, ten co působí nepolechu a komplikace, když se to nejméně hodí, pokud není po jeho.

Každého z nás tyto šotkové potkávají na životní pouti a pokládají nám nepříjemné otázky, které jsme se snažili nechat hluboko za sebou nebo přinesou naše kostlivce ze skříní, zrovna když se nám to nejmíň hodí, a tak nějak posměšně na nás zaskřehotají: „Kampak kráčíš človíčku, snad sis nemyslel, že tohohle se tak lehce zbavíš?“ a my se zase musíme vrátit, protože pokud nepřistoupíme poctivě k sobě samotným, dál neuděláme ani krok, což mnohdy znamená v první řadě si připustit vlastní omezenost a tento akt je aktem skutečné

pokory, avšak princ zde symbolizuje přístup skrze *hybris*, o níž již v antice věděli, že nutně vyvolá hněv bohů, jež pak stihne celou společnost.

Psychologicky řečeno skřítek zde symbolizuje komplex a jeho autonomní projev, úkolem procesu individuace je tyto odštěpené fragmenty psyché začlenit zpět do celkového systému. Aktivuje – li se však dynamika archetypu nepravého hrdiny, snaží se vytvářet v psychice obrazy, které subjekt nabádají k tomu, že je možné tyto fragmenty řešit pouhým „mávnutím ruky“ a tedy jim nevěnovat pozornost. Výsledek tohoto chování je pak naznačen v pohádce tak, že skřítek vysloví zlé kouzlo, které zavede prince do skalní rozsedliny.

Skalní rozsedlina představuje symbol země, stejně jako hora, skála, poušť atd. Země (Gáia) je odpradáвна a napříč kulturami všech světadílů chápána jako Matka, matka Země; tuto intenci si podržela dodnes. Skalní rozsedlina tedy představuje archetyp matky. Archetyp matky má stejně jako ostatní archetypy svou pozitivní a negativní, světelnou a stínovou stránku. Pozitivní archetypová matka je pramenem životní síly každého jedince. K negativním aspektům patří dostředivá síla mateřství, která může brzdit separaci a individuaci, jak o tom hovoří Mahlerová (2000) v souvislosti s tvorbou Self. Z těchto předpokladů plyne ambivalentnost archetypu matky, promítající se symbolicky do představy „dvojí matky“, tj. matky milující a matky strašlivé, které představují odštěpené obsahy archetypu. V symbolickém náhledu můžeme tedy hovořit o protikladu života a smrti. K aspektům milující matky patří dárcovství života, péče a výživa, dobrota a moudrost, k aspektům matky strašlivé naproti tomu její vazebná síla, touha po moci a ovládnutí, incestní fixace a v posledku odebrání života - tzv. pohlcující matka. O pohlcujícím negativním aspektu matky vypráví v této části i naše pohádka a znázorňuje zde vzorec, který jsem s tematikou archetypu nepravého hrdiny popsal již ve své bakalářské práci, kdy jsem poukázal na to, že archetyp nepravého hrdiny procesu individuace blokuje tím, že se ztotožňuje s mateřským aspektem, který ho pohlcuje (Langer, 2012).

Doma zatím čekal nemocný král, ale nejstarší syn se nevracel. Tu pravil prostřední princ: „Otče, nechej mě jít do světa hledat živou vodu!“ Myslí si však: „Jestli je bratr mrtvý, případně říše mně.“ Král zpočátku nechtěl svolit, ale nakonec povolil. Prostřední princ jel tou samou cestou, kterou se vydal bratr, a také potkal onoho trpaslíka, který jej zastavil a ptal se ho, kam tak spěchá. „Co je ti po tom, skrčku?!“ odvětil mu pyšně a jel dál, aniž by se ohlédl. Ale trpaslík jej zaklel a

stejně jako bratr dojel do rokle ve skalách, která se cestou zužovala, až nakonec nemohl tam ani zpět. Zůstal tam uvězněný a zaplatil za svoji pýchu.

Když se ani druhý princ nevracel, tu se chtěl vydat do světa, aby hledal živou vodu, ten nejmladší a i toho musel král nakonec nechat jít. Když potkal trpaslíka a ten se ho ptal, kam tak spěchá, princ zastavil, pozdravil a odpověděl: „Hledám živou vodu, neboť můj otec je k smrti nemocen.“ „A jestlipak víš, kde ji máš hledat?“ „Ne.“ odpověděl princ. „Protože jsi nebyl tak pyšný jako tvoji falešní bratři, dám ti radu a řeknu ti, jak se k živé vodě dostaneš. Prýští z jedné studny na dvoře zakletého zámku. Ale dovnitř se nedostaneš, když ti nedám tento železný prut a dva bochníky chleba. S tímhle prutem udeříš třikrát do železné brány zámku a ona se otevře. Uvnitř hlídají dva lvi, kteří otevírají chřtány, když jim ale každému hodíš bochník, uklidní se. Pak pospíchej pro živou vodu, abys ji odnesl dříve, než odbije dvanáctá hodina, jinak se brána opět zavře a zůstaneš tam uvězněný.“

Situace s prostředním princem je analogická, a tedy nebude interpretována. Nejmladší princ zaujímá v pohádce ke skřítkovi evidentně jiný přístup, což na úrovni psychické můžeme interpretovat jako vyrovnání se s komplexem. Tím, že trpaslíkovi věnuje princ pozornost, může se de facto dostat dál, tato situace je paralela k Jungovu výroku, že královskou cestou do nevědomí jsou komplexy. To, co je zde také hodno pozornosti související s tematikou nepravého hrdiny je, že skřítek předchozí prince označuje přímo termínem „falešný“.

Skřítek se zmiňuje, že živá voda se nachází na dvoře zámku a prýští ze studny. Zámek sdílí symboliku uzavřeného a těžko dosažitelného prostoru, jeho symbolika je mnohdy spojena právě s duchovní zkouškou - již v rámci zde zmíněných legend o králi Artušovi se Grál nachází právě také v hradu a Parsifal ho získá jedině tehdy, odpoví-li na otázku položenou strážcem Grálu.

Studna zde představuje ženský aspekt, konkrétně se vztahuje k archetypu Velké matky a je symbolikou jejího lůna, v rámci interpretace alchymických děl poukázal Jung na to, že studna v alchymických spisech byla označována jako *uterus* čili děloha, v níž zraje homunkulus, a voda byla zvána *hydór theion* (božská voda) (Jung, 2000). V keltské mytologii existovaly zase posvátné studny, které zprostředkovávaly přístup k onomu světu. V křesťanské nauce je zase zobrazena symbolika, která je blízká symbolice naší pohádky, kdy ze studny u paty rajského stromu života vytékají vody života a napájí se čtyři rajské řeky (Cooper, 1999). Tímto se potvrzuje naše domněnka, že důvodem nemocného krále je chybějící ženský aspekt, na úrovni psychologické to tedy znamená, že stagnace a strnulost

vývojového procesu nastala z důvodu výrazně mužsky orientovaného postoje vědomí, kdy se ženský aspekt nacházel v nevědomé oblasti. Vývojovým úkolem je tedy navázat s tímto prvkem kontakt a zahrnout ho do vědomé sféry.

Lvi, kteří stráží bránu symbolizují, stejně jako každé zvíře, které hrdina musí na cestě k cíli přemoci či zkrotit, živočišnou povahu nevědomí, sféru pudů se kterou je potřeba se vyrovnat. Princ zde dostává dva chleby, kterými dle instrukce má lvy nakrmit. Chléb jako symbol představuje viditelný aspekt ducha, nejjednodušeji tento výklad je patrný v Bibli (2008) po té co se učedníci setkají s Kristem (Kristus zde symbolicky představuje obnovený duchovní symbol), jež vstane z mrtvých: „Když byl s nimi u stolu, vzal chléb, pronesl nad ním požehnání, rozlámal ho a podával jim. (V tom) se jim otevřely oči a poznali ho.“ (Lk 24, 30 – 31).

Scéna nakrmení lvů chlebem tedy nepředstavuje nic jiného než to, co najdeme snad ve všech teologických knihách a duchovních systémech napříč světem – jde tedy o kultivaci pudovosti skrze „duchovní“ práci – v naší pohádce tedy jednoduchým způsobem je naznačeno symbolicky, že duchovní aspekt tiší sílu pudů.

Železný prut a jeho bouchnutí do zámku pak představuje akt vůle, prut je paralela k tyči či vládnoucí holi a je zde tak naznačeno, že proces individuace nemůže být něčím, co proběhne samovolně, je k tomu zapotřebí úsilí, pokud bychom to převedli do úrovně psychoterapie, tak je to vlastně to stejné jako když říkáme, že klient musí být pro psychoterapii motivován.

Princ mu poděkoval, vzal prut i chleba a vydal se na cestu. Když tam dorazil, bylo vše tak, jak mu trpaslík vypověděl. Brána se při třetím úderu otevřela, a když nasytil lvy chlebem, vešel do zámku a přišel do velkého krásného sálu, kde ležel meč a chleba a tak si je vzal. Potom přišel do komnaty, kde byla překrásná panna, která se zaradovala, když ho uviděla, políbila ho a řekla mu, že ji vysvobodil a získá i celou říši, když přijde přesně za rok, to bude hned svatba. Potom mu řekla, ze které studny prýští živá voda, ale musí si pospíšet, aby se dostal ven dříve, než odbije dvanáctá hodina. Tak šel dál, až přišel do jiné komnaty, ve které stála krásná, čistě povlečená postel, a protože byl unavený, chtěl si na chvíli odpočinout. Ulehnul a usnul, a když se probudil, hodiny právě odbíjely tři čtvrti na dvanáct. Polekaně vyskočil, utíkal ke studni a naplnil vodou pohár, který tam stál, a spěchal zpět cestou, kterou přišel. Když probíhal bránou, právě odbíjela dvanáctá,

brána s třeskotem zapadla a na noze mu odsekla kus paty. Ale princ byl rád, že získal živou vodu, ujížděl domů a cestou zase narazil na trpaslíka.

Podíváme-li se na symboliku meče napříč kulturami, bude jasnější i jeho psychologický aspekt – v buddhismu meč představuje rozlišování, které utíná kořeny nevědomosti a tak Maňdžuší, bódhisattva moudrosti, drží v pravé ruce meč rozlišování a pronikavosti, v taoismu je symbolem pronikavého vhledu a vítězstvím nad nevědomostí a u Keltů symbolizuje aktivní aspekt vůle.

Během procesu individuace, dochází díky konfrontaci s archetypy k jejich postupné asimilaci, jejich obsah se stává vědomím a tím dochází k rozšíření vědomí, tato situace je zde popisována – díky princově pouti a nalezení princezny získává meč, což značí, že princovi se na psychologické rovině podařilo následující – dokázal najít živou vodu, což znamená, že důvod sterility vědomí byl rozpoznán a k výrazně mužskému zaměření byl nalezen ženský nevědomí aspekt, ale to co je zde důležité a je de facto další fází procesu není pouze cesta tam, ale je potřeba být úspěšný i při cestě zpět, tedy nejen navázat s ženským prvkem kontakt skrze nevědomí, ale také tento aspekt učinit vědomím (to je právě úkol oné zpáteční cesty) – pro to také princezna říká, že až za rok bude jeho (je to symbolicky vystižený čas procesu při asimilaci nevědomých obsahů). Meč tedy symbolizuje získanou schopnost aktivního vhledu vědomí a chléb pak duchovní aspekt tohoto vhledu.

Varování, že musí odejít před dvanáctou hodinou a i čas, po který si princ zdřímne, vystihují také fázi práce s nevědomým obsahem. Nevědomí samo o sobě skýtá fascinující obrazy s intenzivním energetickým potenciálem, tento obsah má tendenci upoutávat vědomé zaměření až takovým způsobem, že je schopno ho pohltnout, to je přesně důvod, proč Jung (Jaffé, 1998) ve své autobiografické knize psal, že to nejdůležitější co pro něj při práci a výzkumu s nevědomím bylo, bylo uvědomění, že se jmenuje Carl Gustav Jung, bydlí v konkrétní ulici, má rodinu, dům, děti a musí platit daně – zjednodušeně řečeno, stěžejní bylo ukotvení v realitě.

Přesto v naší pohádce tam princ usne, což znamená, že po tomto čas není archetyp hrdiny aktivní, tuto situaci symbolicky můžeme pozorovat v mnoha mýtech, jako jeden z příkladů uveďme Odyssea a jeho ustrnutí u čarodějnice Kirké.

Princ se však probudí a spěchá pryč, během útěku je však zraněn, symbolika tohoto zranění je velmi důležitá, neboť se jedná o zranění iniciační. Podrobně o něm píše ve své knize Roberty Bly (Bly, 2005), kdy říká, že zranění, které každý z nás utrpěl při pokusu se osvobodit, představuje existující zranění, jakýsi chybějící zub, po němž vzniklou mezeru nahmatáváme jazykem, abychom si navždy pamatovali, že to co se nám stalo, bylo skutečné. Eliade (1998) pak popisuje tuto symboliku začleněnou do iniciačních rituálů chlapců v rámci přijetí do mužské komunity – zasvěcení chlapců začíná dvěma událostmi, první z nich je rozhodné odpoutání se od rodičů, po němž novic odchází do lesa, pouště nebo divočiny. Druhou událostí je zranění, které chlapci způsobí starší muži, přičemž se může jednat o říznutí či seknutí nožem, vyšlehání kopřivami či vyražení zubu. Nesmíme se však domnívat, že jsou tato zranění prováděna ze sadistických pohnutek. Ve většině kultur zasvěcovatelé dbají na to, aby zranění, která způsobují, nepřinášela zbytečnou bolest, a zasazují je do příznačného významového řetězce v rámci dané kultury.

Když viděl trpaslík meč a chleba, pravil: „To jsi udělal dobře, tím mečem pobiješ celé vojsko a toho chleba nikdy neubývá.“ Princ ale nechtěl jet domů k otci bez bratrů, a tak se zeptal: „Milý trpaslíku, nemohl bys mi říci, kde jsou moji bratři? Vydali se pro živou vodu a domů se nevrátili.“ „Jsou uvězněni mezi skalami.“ řekl trpaslík: „neboť jsem je tam zaklel, protože byli pyšní.“ Tu princ tak dlouho prosil, dokud je trpaslík neosvobodil. Ale varoval ho: „Měj se před nimi na pozoru, jejich srdce jsou černá!“ Když se jeho bratři objevili, zaradoval se a vyprávěl jim, jak se mu vedlo a dařilo, že našel živou vodu a veze s sebou jeden plný pohár, vysvobodil jednu krásnou princeznu, která na něj bude rok čekat, potom budou slavit svatbu a on s ní dostane i obrovskou říši.

Potom jeli společně dál, až dorazili do země, kde byla válka a hlad, král už myslel, že bude zničen, tak velká tam vládla nouze. Tu šel nejmladší princ ke králi a půjčil mu ten chléb, kterým nakrmil celou říši, a také mu dal ten meč, kterým pobil vojsko nepřítelů a dál mohli v té zemi žít v míru a pokoji. Pak si vzal princ meč i chleba zpět a táhli dál. Přišli ale ještě do dvou zemí, kde panovaly hlad a válka a princ králům vždy půjčil chléb i meč, a tak zachránil tři říše. Nakonec nasedli na loď a pluli přes moře. Cestou si ti dva starší bratři řekli: „Bratr našel živou vodu a náš otec mu dá říši, my nebudeme mít nic.“ Tak se plní závisti a zloby umluvili, že bratra zničí. Počkali, až jednou tvrdě usnul, vylili živou vodu z poháru a nechali si ji pro sebe, zpět mu nalili hořkou mořskou vodu.

Cesta zpět by na psychologické rovině představovala utváření nových postojů, tato tvorba nových postojů je primárně důležitá u problémových jevů v struktuře psyché a tak na zpáteční cestě jsou opět manifestovány ty struktury, kvůli kterým byl celý proces započat a tak se znovu manifestuje komplex symbolizovaný postavou trpaslíka, který s danou duševní situací souvisel a také dojde k znovuoživení archetypu nepravého hrdiny, tato situace nastává z důvodu, jak jsem se již zmiňoval, že archetyp hrdiny a nepravého hrdiny, zaujímají v struktuře psyché téměř totožné místo a v počáteční fázi procesu je nelze rozeznat, k jejich diferenciaci většinou dochází při manifestaci komplexu. Symbolika pohádky nám sděluje, že archetyp nepravého hrdiny není vědomou složkou ještě dostatečně rozpoznán a tak je obsah tohoto archetypu stále vázán na archetyp hrdiny, díky tomu je stále možné aby došlo k zmaření celého procesu a regresy do původní situace.

Nastává analogická situace se dvěma královstvími, ve kterých je válka a hlad. Válka je symbolikou konfliktu uvnitř psyché, tento konflikt není nijak zasazen do dějového rámce, jen se zde vyskytne, takže buď můžeme usuzovat na to, že tento konflikt již existoval anebo vznikl jako konflikt nový při navazování kontaktu mezi vědomím a animou, ať však jde již o první nebo druhou situaci je řešena získanou schopností aktivního vhledu vědomí (symbolika meče) a duchovním aspektem tohoto nově získaného vhledu. Analogii k této symbolické situaci, můžeme asi nejlépe najít opět v Bibli, v místech, kdy Ježíš nasytí hladové zástupy: „Ježíš vzal těch pět chlebů a ty dvě ryby, vzhledl k nebi a požehnal, lámal chleby a dával učedníkům, aby jim je předkládali“ (Mk 6,41; Mt 14,19; L 9,16). Cesta přes moře pak dokresluje symboliku návratu, neboť moře zde symbolizuje nevědomí. U archetypu hrdiny zde skrze výměnu obsahu lahví je naznačena ona zmiňovaná nediferencovanost mezi archetypy, dochází zde stále k vzájemnému ovlivňování, což na vědomé úrovni způsobí, jak již tušíme konflikt.

Když dorazili domů, nesl nejmladší princ nemocnému otci svůj pohár, aby se z něj napil a uzdravil. Sotva se však král té hořké trochu napil, udělalo se mu ještě hůř než předtím. A jak tak převelice hořekoval a naříkali, přišli ti dva a žalovali na toho nejmladšího, že ho chtěl určitě otrávit, neboť oni mu přinesli opravdovou živou vodu a podali mu ji. Sotva se z ní král napil, pocítil, že jeho nemoc mizí a byl pojednou silný a zdravý jako za mladých časů. Pak šli ti dva k

tomu nejmladšímu, vysmívali se mu a pravili: „Ty jsi sice našel živou vodu, ale sklídl si jen pohanu a odměna je naše; měl jsi být chytřejší a mít oči stále otevřené, my jsme ti ji vzali, zatímco jsi na moři spal. A za rok si jeden z nás vezme tu krásnou královskou dceru. Ale střež se toho, abys něco z toho prozradil. Otec ti stejně neuvěří, a jestli vyzradíš jen slůvko, ztratíš svůj život; budeš-li ale mlčet, darujeme ti život!“ Starý král se na něj ale velmi hněval a myslel si, že ho chtěl opravdu otrávit. Nechal tedy svolat radu a vynést nad ním ortel, že má být tajně zabit.

Když jel nejmladší princ jednou zase na lov a nic zlého netušil, doprovázel ho jeden z královských lovců. V lese, když byli zcela sami, byl lovec najednou velmi zasmušilý, a tak se ho zeptal: „Milý lovče, copak ti schází?“ Lovec odpověděl: „To nemohu a nesmím říci!“ Princ řekl: „Ven s tím, o co jde? Je ti předem odpuštěno!“ „Ach,“ řekl lovec: „mám vás na královův rozkaz zastřelit.“ Princ se polekal a řekl: „Milý lovče, nechej mne žít! Dám ti své královské šaty a ty mi dej své obyčejné.“ Lovec pravil: „To udělám velmi rád, já bych na vás stejně nedokázal vystřelit.“ Tak si vyměnili šaty, lovec jel domů a princ se vydal hlouběji do lesa.

Jak jsme očekávali, tak díky tomu, že nedošlo ještě k rozpoznání dynamiky archetypu nepravého hrdiny, byla jím celá situace „kontaminována“. Pohádka blíže nespecifikuje, jak přesně se to odehrálo, jen symbolicky sděluje, že celý proces nebyl ukončen, neboť manifestací archetypu nepravého hrdiny, bylo sice dosaženo obnovení funkčnosti a tím tedy aktivace dynamiky archetypu krále, ale tato událost by byla pouze krátkodobá, neboť vše, co je archetyp nepravého hrdiny schopen do systému psyché dodávat, je zde symbolicky obsaženo v jedné lahvičce, tedy vyčerpitelném obsahu. Neboť připomeňme si, že oživený král představuje pouze oživení dynamiky systému, který ale není schopen splnit nároky na postupující proces individuace. Z pohledu psychotherapeutického by to znamenalo proces, kdy byly interpretovány vzorce chování z minulosti, začleněny smysluplně do vývojové dynamiky a poukázání na jejich důležitost pro přechod do nové fáze.

Následná scéna s lovcem nám také na symbolické rovině úplně neposkytuje všechny potřebné informace k rozklíčování přesných událostí, ale je nám zde sděleno, že nové vzorce chování a možnost vývoje byla na psychické úrovni zamítnuta, situace, která zde nastala díky působení archetypu nepravého hrdiny, byla taková, že nároky vyžadující nový vývoj byly zamítnuty s představou, že starý princip je dostačující, dynamika archetypu hrdiny jako možného nositele změny byla ignorována – symbolicky zde naznačeno, že princ měl být zastřelen.

Pohádka nám sděluje, že tato situace nenastala, jen postupně se dynamika a působení archetypu na vědomé úrovni utlumovalo a navracelo do nevědomé sféry (...a princ se vydal hlouběji do lesa).

Za nějaký čas přivezli ke králi tři vozy se zlatem a drahokamy pro jeho nejmladšího syna. Poslali je oni tři králové, kteří pobili nepřitele princovým mečem a jeho chlebem nasýtili zemi a chtěli takto projevit svoji vděčnost. Tu si starý král pomyslí: „Možná byl můj syn nevinný!“ Řekl svým rádcům: „Kdyby tak žil, je mi strašlivě líto, že jsem ho nechal zabít.“ „On ještě žije,“ řekl lovec: „já jsem nedokázal splnit váš příkaz.“ A vyprávěl králi, jak se to přihodilo. Tu králi spadnul ze srdce obrovský kámen a nechal po celé říši rozhlásit, že se jeho syn může vrátit zpět, neboť se mu dostalo milosti.

Vysvobozená princezna mezitím nechala ke svému zámku vybudovat ze zlata silnici, která se do dále nádherně blyštěla. Pak svým lidem řekla, že ten, kdo přijede rovnou po cestě, bude ten pravý a toho mají pustit dovnitř. Přijede-li ale někdo, kdo se na silnici neodváží a pojede vedle ní, ten pravý ženich nebude a toho mají hnát pryč. Právě totiž uplynul stanovený čas, a tak si nejstarší princ řekl, že by si měl pospíšet za princeznou, aby se vydával za jejího vysvoboditele, dostal ji za manželku a s ní i celou říši, a tak se vydal na cestu. Když přijel k zámku a viděl onu krásnou zlatou cestu, pomyslí si: „To by byla věčná škoda, kdybys po ní jel.“ Svedl koně napravo vedle silnice a jel k zámecké bráně. Tam mu ale lidé řekli, že není ten pravý a má zase odtáhnout. Za malou chvíli se tu objevil prostřední princ, který by také rád dostal princeznu a celou říši. Ten sjel ze zlaté silnice vlevo a dopadl jako bratr. Hnali ho pryč.

Ke své milé se vydal i nejmladší princ, chtěl u ní zapomenout na tu křivdu, které se mu dostalo. Měl celou cestu krásnou dívku před očima, těšil se, až bude u ní, a tak si té zlaté silnice vůbec nevšimnul. Jeho kůň kráčel rovnou středem, a když přijel před bránu, ta se otevřela a princezna ho radostně vítala a řekla, že toto je její vysvoboditel a budoucí pán celého království. A s velkou radostí slavili svatbu. A když bylo po svatbě, vyprávěla mu princezna, že ho otec k sobě volá a chce se mu omluvit.

Tak jel k otci a vše mu vypověděl, jak ho jeho bratři obelhali a jeho donutili mlčet. Tu je chtěl starý král potrestat, ale ti dva se uchýlili na loď, vydali se na moře a více se nikdy nevrátili.

Situace, která se dále odehrává na úrovni psyché popisuje stav, kdy vyřešené konflikty (symbolizované dříve v ději pohádky válkou království) a tím nastolený harmonický stav v těchto oblastech, začínají do systému psyché přinášet pozitivní výsledky, což na úrovni vědomí je reflektováno i skrze prozatímní zaměření v rámci starého principu. Což se skrze symboliku pohádky manifestuje jako dialog na úrovni vědomí, jehož výslednicí je uznání přínosu

možnosti nového vývoje a tedy rozběhnutí dynamiky procesu individuace (v každé pohádce je to symbolicky vyjadřováno, předáním žezla následníkovi)

Jak bylo již řečeno, celá situace může být úspěšně řešena, pokud bude nastolena energetická rovnováha mezi vědomím a nevědomím zaměřením, což zatím nebylo učiněno a tak poslední část pohádky popisuje právě tento proces.

Cesta symbolizuje vazbu, zajímavé je si také všimnout směru jejího působení – je to z nevědomé sféry do vědomí, toto působení přichází tedy jako zdroj, který pramení z hloubky psyché. Zlato pak jako kov představuje svou symbolikou – nezničitelnost, stálost a rovnováhu. V alchymii bylo zlato nazýváno „živoucí“, vznikalo jako výtvar vzájemného působení síry a rtuti, jež v alchymii zastupovali mužský a ženský princip, zlato také představovalo stvoření *opus magnum (Velkého díla)* a dokonalost celistvosti (Jung, 2000).

Chybí poslední fáze příběhu a tou je reakcí na tuto vazbu, neboť z předešlé symboliky je zřejmé, že právě zlato označuje výjimečnost vazby, která má vzniknout, tato vazba představuje spojení protikladů v dokonalém svazku, toto spojení bude symbolizovat bytostné Já a představovat nový princip v dynamice psyché. V první fázi se o to pokouší dva princové symbolizující archetyp nepravého hrdiny, připomeňme si, že jsme předpokládali, že celá problematická situace vznikla výrazně mužským zaměřením vědomí. Vazba, kterou se snaží navázat archetyp nepravého hrdiny, ale kopíruje pouze starý princip (...a viděl onu krásnou zlatou cestu, **pomyslí si**) – myšlení tedy jako představil racionální funkce je spjat s mužským přístupem a ten samozřejmě nemůže být v tomto případě funkční. Prostřední princ dopadne stejně, ale nejmladší princ dle slov pohádky – „Měl celou cestu krásnou dívku před očima, těšil se, až bude u ní, a tak si té zlaté silnice vůbec nevšimnul.“, tento přístup evidentně symbolizuje posun více k emotivní oblasti k funkci citění. Tento princip se zde ukazuje jako funkční a dochází následnou svatbou k propojení protikladů a vytvoření nového funkčního principu.

Tím je definitivně rozpoznán archetyp nepravého hrdiny, jeho vzorce chování a působení ve vědomí jako nefunkční.

4.2.2. Kchua-fu pronásleduje slunce⁶

V dávných dobách, stála v pustině na severu vysoká hora, tyčící se až do oblak. Hluboko v lesích té hory žila skupina obrů s neomezenou silou. Náčelník těch obrů měl v uších zavěšeny dva zlaté hady a i v ruce držel dva zlaté hady. Jmenoval se Kchua-fu, a proto si celý kmen říkal Kchua-fuové. Žili si svůj vlastní život a nestarali se o okolní svět.

Úvod tohoto mýtu nám popisuje kmen obrů, žijící v lese u paty hory. Jejich vlastnosti jako nestandardní velikost a neomezená síla opět odkazují k archetypu hrdiny, jehož právě primárním znakem, jak již bylo zmíněno, jsou nadlidské vlastnosti. Místo, kde pobývají, představuje na symbolické rovině symboly země a její synekdochy. Země je odpradávná a napříč kulturami všech světadílů chápána jako Matka, matka Země, což tedy znamená, že příběh začíná ve fázi, kdy převážnou část energetického potenciálu psyché vyplňuje archetyp matky, tento stav Jung nazývá posedlost archetypem, ale jelikož mně osobně se zdá, že takový výraz má spíše negativní konotaci, a z počátku příběhu není patrné, zda archetyp matky se projevuje negativním či pozitivním aspektem, zůstanu pouze u konstatování, že archetyp zaujímá dominantní pozici.

Postava Kchua-fi v tomto příběhu bude představovat archetyp nepravého hrdiny, symbolika, která se zde opět opakuje a vyskytla se i v rámci interpretace první pohádky je, že archetyp nepravého hrdiny se velmi často ztotožňuje s mateřským aspektem, který ho pohlcuje.

Symbolika hada je velice rozsáhlá a mnohoznačná a had je napříč kulturami velice ambivalentním symbolem, je tedy nutné tento symbol vykládat přímo v rámci čínského vnímání tohoto symbolu. Což znamená, že v čínské mytologii se had jen velice zřídka odlišuje od draka, ale když se tak děje v určitých případech, tak had jako symbol představuje negativní, zlovolný, ničivý, zákeřný a vychytralý aspekt (Cooper, 1999). Tato symbolika vypovídá mnohé sama o sobě.

⁶ (Olivová, 2006)

Jednoho léta bylo opravdu velmi horko. Paprsky ohnivého spalujícího slunce dopadaly přímo na zem. Stromy byly už tím žářem všechny spálené, řeky byly tím žářem všechny vysušené a i lidem už bylo tak horko, že se to jen těžko dalo snést. Kchua-fuové začali postupně umírat. Náčelník

Kchua-fu se z toho trápil. Zvedl hlavu a dívaje se na slunce, řekl svému lidu: „Slunce je příliš zlé! Musím ho dohnat, chytit a donutit ho, aby poslouchalo lidské příkazy.“ Když to lidé uslyšeli, začali ho jeden po druhém od toho zrazovat. Jeden ho přesvědčoval: „Za žádných okolností tam nechod! Slunce je od nás strašně daleko, akorát na cestě padneš únavou!“ Jiný povídal: „Slunce je strašně horké, spálí tě!“ Ale Kchua-fu už se pevně rozhodl. Podíval se na k smrti vystrašené lidi a řekl jim: „Pro klid a dobro všech tam musím jít!“

Ve většině kultur je slunce univerzální otec a měsíc matka, s výjimkou symboliky germánské, japonské, maorské a symboliky severoamerických indiánů, kde je tomu naopak. Slunce a déšť jsou nejdůležitějšími oplodňujícími silami, proto v symbolice propojování protikladů představuje ženich slunečního boha a nevěsta měsíční bohyni, oblohu – otce a zemi – matku. Protože slunce cyklicky vychází a zapadá a protože jeho paprsky mohou být oživující i ničivé, symbolizuje život i smrt a obnovu života skrze smrt, čímž tím je dobře vyjádřena ambivalence otcovského principu, který je pustošivý, pokud se zbaví vnitřních zábran.

Slunce zde tedy představuje archetyp otce, vzhledem k tomu, že jsme na začátku stanovili předpoklad, že archetyp matky zde zaujímá dominantní a tedy jednostrannou pozici, která chce být udržena, otcovský princip je vnímán jako nepřátelský. Archetyp nepravého hrdiny, fixován k mateřskému archetypu, se navenek demonstruje opět tak, jako by se snažil o navození dynamicky rovnovážného stavu, avšak z jeho vztahu k otcovskému archetypu je již patrné, že cílem není propojení protikladů, nýbrž potlačení jednoho z nich. Ve své podstatě je zde nastíněno to, co je obsahem ikarovské metafory – Ikaros, když chce vystoupat ke slunci, se zřítí, neboť, synovský animus pokročil daleko za hranice svých možností. Animus, jehož částí je i archetyp hrdiny či nepravého hrdiny, totiž nemůže ovládnout nebe a stát se sluncem či ho ovládnout, neboť animus může být maximálně jen jeho synekdochou a tedy podřízený symbolickému archetypu otce, který v symbolice slunce již spíše nabývá maskulinní stránky obrazu Boha.

Kchua-fu se rozloučil a vydal se směrem, odkud vycházelo slunce. Vyrázil velkými kroky a hnál se za ním jako vítr. Slunce v nebi letělo velkou rychlostí a Kchua-fu na zemi běžel jako o život.

Jedním skokem se dostával přes vysoké hory, jedním krokem překračoval řeky a země se pod jeho kroky otřásala sem a tam a mocně duněla. Kchua-fu se během unavil, vytřepal prach z bot, a tak vyrostla na zemi velká prašná hora. Když si pak připravoval jídlo, vybral tři kameny, aby jimi podepřel kotlík. Tyto tři kameny se změnilly ve tři hory, které se tyčily do výšky jako tři nohy ohromné trojnožky ting. Každá měřila několik tisíc metrů.

K cíli zaměřené aktivní činnosti představují průnik anima do světa portálových postav, zejména do světa symbolické matky. Do těchto souvislostí patří přemožení chtonického monstra, jímž ve fázi nedostatečné diferenciaci rolí může být i otec, v antické mytologii je tato symbolika reprezentována Úranem či Kronem, v našem mýtu nabývá také tuto symboliku otcovský princip zpodobněn sluncem, stejně jako v případě stínový stránky archetypu matky, kdy většinou v podobě draka je ničena krajina a ohrožován lid. Jednalo by se o symbolickou pouť hrdiny, pak by pronikání typu „cesta“ (směřování) znamenalo hledání smyslu, tedy na obecnější úrovni o výsostný úkol anima, pronikání do pojmajících přírodních útvarů, jakými jsou údolí a lesy, patří k animovi archaicky hrdinskému rázu a vždy nějakým způsobem souvisí se symbolickým incestem (duchovní zrození), jehož součástí může být osvobození animy ze silového pole matky. Hrdina přemožením nebo prostřednictvím matky nalézá svou animu, hrdinka ženská nalézá anima prostřednictvím nebo přemožením otce. V našem případě však dynamika archetypu hrdiny není schopna tento proces směřující k Self naplňovat, nýbrž pod vlivem mateřského archetypu otcovský aspekt ovládnout resp. potlačit jeho působení.

Vliv silového pole archetypu matky a jeho působení na archetyp nepravého hrdiny je v rámci procesu umocňováno tím, že působením archetypu nepravého hrdiny jsou posilovány atributy země, když Kchua-fu vytváří hory, čili jak bylo zmíněno, symboly archetypu matky. Jeho pouť se právě tímto diametrálně liší od pouti hrdiny, jež svým konáním postupně navozuje rovnovážný stav, naproti tomu archetyp nepravého hrdiny podporuje jednostranné zaměření, jež nemůže být funkční.

Kchua-fu neustále běžel a pronásledoval slunce. Pozoruje, jak se slunce přibližovalo čím dál více, cítil se v hloubi duše čím dál více silným. Slunce se mu nakonec podařilo dostihnout na

hoře, kde zapadá. Před jeho zraky se objevila velká červeně zářící ohnivá koule a v ní, jakoby se koupalo desetitisíce zlatých paprsků. Kchua-fu triumfálně rozpřáhl ramena a chystal se slunce pevně obejmout. Ale slunce neobyčejně vřelo, že Kchua-fu pocítil ohromnou žízeň a únavu. Seběhl tedy k Žluté řece, jedním lokem celou řeku vypil, pak běžel k řece Wej, a i tu celou vypil, ale ani tím se mu nepodařilo zahnat žízeň. Kchua-fu tedy běžel na sever k velkému vodopádu, dlouhému tisíc li. Voda z tohoto vodopádu by byla stačila k utišení jeho žízně, ale ještě než tam Kchua-fu stačil doběhnout, zemřel žízni na půli cesty.

V poslední části tohoto mýtu se odehrává na symbolické rovině pokus o konfrontaci s otcovským archetypem, resp. o jeho ovládnutí – opět se tu dosti nabízí ikarovská metafora, kdy Ikarovi emoce gradovali, tím více, čím více se přibližoval k slunci, dokud ho nepotkal pád, i zde nastává stejná emoční alegorie, kdy Kchua-fu má pocit, že se uvnitř stává silnějším – prožitek tohoto stavu nastává vždy, pokud se dostáváme k energetickému poli archetypu. Kchu-fu však ze své podstaty nemůže ovládnout slunce jak již bylo zmíněno, neboť je podřízený symbolickému archetypu otce. Kchuafovův pocit žízně a únavy a scény s řekami pak nastiňují konflikt na úrovni psyché, který archetyp způsobuje – což znamená, potřebu čerpání energie z mateřského principu (pití z řeky je jednoznačným aspektem tohoto principu), jeho vlastní dynamika je zde nefunkční, avšak je pochopitelné, že tato snaha selhává a energie se zde cyklí, přechod od jedné řeky k druhé, představuje pokusy o využívání různých mateřských atributů, nastává zde uzavřený cyklus, který se během chvíle vyčerpá, vyčerpání je symbolikou nefunkčnosti a tato nefunkčnost na úrovni psyché představuje na symbolické úrovni smrt – smrt Kchuafovu. Zde je právě vidět onen diametrální rozdíl mezi archetypem hrdiny a nepravým hrdinou – neboť veškeré hrdinovo konání většinou představuje osvobození se od mateřského archetypu nalezení animy a uvedení situace do syntézy. Avšak nepravý hrdina se většinou uchyluje k jakémusi pokusu o symbiotické fungování s mateřským archetypem – převedeno na jiný mýtus; kdyby Odysseova pouť nebyla poutí hrdiny, ale nepravého hrdiny, tak by Odysseus nikdy neupustil ostrov čarodějnice Kirké a zůstal by tam navždy.

4.2.3. Kouzelná flétna⁷

⁷ Děj převzat z (Hanoušek, 2010)

Princ Tamino je na své pouti světem napaden hadovitou šelmou, z jejichž spárů jej vysvobodí tři dámy z družiny Královny noci. Protože vzápětí na okamžik odejdou, domnívá se Tamino, že se jeho zachráncem stal ptáček Papageno, který v rozporu s pravdou svoje šlechtné zásluhy nezastírá a Tamino mu uvěří. Vracející se tři dámy však prohlédnou Papagenovu lež a namísto chutného oběda, na nějž je Papageno zvyklý, navléknou lháři na ústa zámek. Tamino se tak dozví, kdo mu skutečně zachránil život. Dámy mu rovněž předají portrét princezny Paminy, dcery jejich vládkyně, Královny noci. Princ sdělí, že Paminu unesl do své říše zlý kouzelník jménem Sarastro. Tamino se do princezny Paminy zamiluje, rozhodne se ji zachránit a přivést zpět její truchlící matce.

Jak jsem se již zmínil, hadi se mohou objevovat v mnoha symbolických formách a četných archetypických souvislostech, hadům je možno také přiřkládat falický význam, což je ale pouze část jejich symbolických možností. Hadi často reprezentují jednoduchou instinktivní energii.

V našem případě tedy had ohrožuje prince, významově podobnou situaci popisuje Jung (1996) jako odpověď v rámci analýzy snu jednoho adresáta, jež se mu zmiňoval, že po té, co začal praktikovat jógu se mu zdává sen, v němž ho neustále ohrožuje had. Jung se zde zmiňuje o symbolice energie Kundaliní, která v podobě hada stočeného do kruhu představuje božskou sílu sídlící v člověku, tato síla je totožná s obrazem bohyně Šakti, jež v indické mytologii zaujímá analogické místo k archetypu matky. Jung tuto symboliku ohrožujícího hada interpretuje jako konflikt mezi duchovním a chtonickým principem. Mimo jiné v okamžiku narození hrdiny Hérakla posílá bohyně Héra dva hady, aby ho zahubili. Podle čehož by se zdálo, že i v našem příběhu had představuje stínovou stránku archetypu matky.

Avšak falická symbolika hada obecně stejně tak může vézt k výkladu, že se jedná o archetyp otce. Vzhledem k tomu, že ambivalentnost symbolu hada výkladovou situaci komplikuje a v rámci příběhu nic bližšího o hadu nevíme – ani kdo ho posílá ani odkud pochází a má-li nějaký vztah k jiným postavám. Je potřeba se zmínit i o této možnosti. Archetyp otce má (stejně jako archetyp matky) svou pozitivní a negativní, světelnou a stínovou stránku. K pozitivním aspektům patří všestranná aktivita, síla, orientace ve světě a ochrana

před nebezpečím. Tytéž schopnosti se však přechylují do archetypového Stínu, pokud jsou obráceny proti potomkům. Otcovský archetyp obsahuje výjimečně silnou životní energii, která se projevuje jako pronikání a vnikání, oplodňování i ničení, přesvědčování, zastrasování, výsměch a ubližování, přijetí i zavržení. Což v případě stínových kvalit by mohlo také odpovídat úvodnímu konfliktu nastíněného v příběhu.

Odpověď na tuto situaci nám neusnadní ani tři zachránkyně, členky družiny královny noci, která buď mohou představovat světelné - pozitivní kvality archetypu matky a svým způsobem k hadu náleží, neboť had by patřil k ženskému principu anebo vystupují jako ochraňující mateřský aspekt proti otcovské stínové kvalitě. Každopádně tři členky družiny královny noci dohromady s ní tvoří ženskou kvaternitu.

Na scéně se objevuje ptáčník Papageno, který v tomto příběhu bude symbolizovat archetyp nepravého hrdiny. Archetyp si ze začátku ihned nárokuje hrdinský aspekt, ale je opět, stejně jako v předchozích příbězích „usvědčen“ ze strany mateřského prvku.

Princezna zde symbolizuje animu, jelikož archetyp animy vzniká ze společného, universálně ženského psychického základu diferenciací v protikladu k hlubinnému znaku matky, vyvíjí se v závislosti na kontaktech s osobní matkou a ženskými postavami, proto je zde také dcerou královny noci.

Společníkem na cestě do Sarastrovy říše je Taminovi ptáčník Papageno a také tři pacholata, obdařená nadpřirozenou mocí, k nimž Tamino a Papageno ještě získávají od pacholat kouzelnou flétnu a kouzelné zvonky, mající jim pomoci ve chvíli nebezpečí či nouze. To se takřka záhy dostaví, když se Papageno v Sarastrově říši střetává se zlým otrokem tmavé pleti Monostatem, usilujícím o lásku princezny Paminy. Na základě vzájemného uleknutí Monostatos zmizí a Papageno může srovnáním tváře z portrétu a tváře skutečně zjistit, že se mu podařilo nalézt unesenou Paminu. Princezně sdělí kým je, s kým a za jakým účelem do Sarastrovy říše přišel.

Pacholata jsou zde přímým zobrazením archetypu dítěte, který předjímá archetyp bytostného Já jako vizi budoucí celistvosti, předeslané zde také magickou symbolikou darovaných předmětů neboť jak Jung (1998) na mnoha

místech píše je bytostné Já spodobně jako magický předmět nesmírné hodnoty, o který usiluje hrdina nebo je hrdinovi darován. Exner (2009, str. 212) k tomu dodává vysvětlení, že: „Archetyp dítěte vzniká z téhož psychického základu jako Self, od kterého se odlišuje jen zdůrazněním dětských charakteristik. Věc si můžeme představit tak, že dětské Self postupem zrání odsunuje své bývalé podoby stále víc do pozadí, až se působením latence od aktuálního Self oddělí a vytvoří samostatnou entitu.“

Sarastro, zde představuje archetyp otce konkrétně jeho světelnou stránku, což zde zatím ještě není nijak nastíněno, ale uvádím to zde díky znalosti příběhu a později tyto světelné kvality Sarastra budou interpretovány. Monastos je pak představitelem stínové kvality otcovského archetypu.

Jinak archetyp nepravého hrdiny je stále v energetické symbioze s hrdinou a tedy stále tvoří jeho průvodce.

Prince Tamina přivádějí do Sarastrovy říše tři kouzelná pacholata a nabádají jej k osobní stálosti, snášenlivosti a mlčení. Poté, co prince opustí, setkává se Tamino před Sarastrovými chrámy s jedním z kněžích. Ten jej odmítá vpustit dovnitř, neboť vytuší, že Tamino přišel se zlými úmysly a touhou po pomstě. Zoufalý Tamino alespoň zjišťuje, že princezna Pamina dosud žije, což jej podnítl k vyhledání Papageno prostřednictvím hry na kouzelnou flétnu. Papageno jeho tónům hudebně odpoví a naplní tak Tamina nadějí, že snad objevil vězněnou Paminu.

Vzhledem k tomu, že archetyp dítěte je nejbližší Selbst a svým způsobem je s ním v určité spojitosti (viz. výše) doprovází pacholata Tamina (archetyp hrdiny) k místu kde se nachází anima. Tamino však není do hradu vpuštěn, neboť ještě představuje nezralou formu hrdiny, neboť i on se nachází v částečném působení silového pole archetypu matky – prozatím je úkolován královnou noci a sám zvažuje zahubení Sarastra. Symbolicky tento stav je zde také nastíněn tak, že právě kdy je zde ukázána jeho nezralost demonstruje se na symbolické rovině jeho propojení s archetypem nepravého hrdiny a připojuje se k němu Papageno.

S oslavnou písní na Sarastrovu počest přichází sbor velekněžových stoupenců a s nimi sám Sarastro. Na scéně se společně s ním objevují Tamino, Pamina a Papageno. Sarastro, který už je obeznámen s příchodem i účelem návštěvy Tamina s Papagenem, stejně jako s tím, že srdce Paminy náleží Taminovi, princeznu uklidňuje, současně ovšem zamítá její odchod k matce, Královně noci, jenž pro něho představuje ztělesnění zla. Monostata dává místo pochvaly za dopadení vetřelců tělesně ztrestat a Tamina s Papagenem vyzve k podstoupení zkoušek, vedoucích k nabytí moudrosti.

Zde bych chtěl zmínit, že hudba doprovázející Sarastra je opravdu pompézní gloriolou a Mozart svým geniem tak opravdu podtrhuje světelný aspekt symboliky Sarastra, oproti tomu jakými až démonicko-destruktivními tóny je představena ve své árii královna noci. Symbolika této scény je stěžejní hlavně v zamítnutí návratu princezny ze strany Sarastra a tedy splynutí archetypu animy s archetypem matky, což na psychologické úrovni by znamenalo ustrnutí. Pokud by se zde jednalo o konstelaci v mužské psychice, pak bychom byli blízko Oidipova komplexu, v ženské psychice, která má i této situaci blíž, neboť Sarastro odděluje dceru od matky, by tedy v rámci konstelace v ženské psychice docházelo k ochromení vlastního ženského konání a projekce vlastní osobnosti na matku, což znamená popření vlastní individuality. Dalším důležitým aktem je zde také skrze potrestání Monasta jasně naznačena distance Sarastra od své stínové kvality, na psychologické rovině to tedy znamená, že stínový aspekt archetypu otce je zvědoměn a je k němu zaujmut příslušný postoj. Zkoušky jsou pak zde klasickým symbolem překážek na hrdinově pouti.

Tyto zkoušky započínají po Sarastrově rituálním obřadu ve společnosti kněžích, s nimiž se velekněz obrací na bohy Isis a Osirise, aby pro Tamina s Papagenem vyprosil jejich přízeň. Dva kněží potom odvádí oba muže do prostředí naprosté temnoty. Zvolený mluvčí se jich táže po příčině návštěvy. Zatímco Tamino uvede dosažení moudrosti, spravedlnosti a lásky, Papagena trápí především hlad, žízeň a vnitřní samota, jíž by rád zapudil s pohlednou mladou dívkou.

Po výstupu otroka Monostata, zehrajícího na vlastní těžký úděl lásky k Pamině, pro kterou je nucen mnohé vytrpět se Pamině zjevuje její matka, Královna noci s otázkou, co se stalo s princem, jehož poslala na její záchranu. Když Královna zjistí, že Tamino usiluje o vstup do

společenství zasvěcených Sarastrova chrámu, předá Pamině dýku k zavraždění Sarastra a rozčileně zmizí se slovy zavržení vlastní dcery, protože vystrašená princezna odmítne úkladný čin spáchat. Dýky se zmocní Monostatos a vyhrožuje Pamině ztrátou života, nebude-li mu po vůli. Je ovšem překvapen a zahnán Sarastrem.

V této fázi příběhu můžeme začít pozorovat rozdíl v dynamice archetypu hrdiny a nepravého hrdiny a tím také jejich postupnou diferenciaci. Symbolika zkoušek zakoušených v temnotě je opět analogická symbolice sestupu do podsvětí a tedy znázorněním nevědomé oblasti. Tím jaké si postavy kladou cíle, které se de facto vtahují k určité podobě animy (jež je taky „odměnou“ za úspěch v těchto zkouškách). Papageno, symbolizující nepravého hrdinu se vztahuje k nejnižšímu stupni animy, kdy ji vnímá jako primitivní sexuálně dráždivou ženu, potřeba ukojit hlad a žízeň, pak opět souvisí s mateřským prvkem, tyto aspekty současně dohromady vytváří oidipovskou tematiku. Naproti tomu Tamino, touží po dosažení moudrosti, spravedlnosti a lásky, což je obrazem zduchovnělého erótu jako důsledek ztotožnění Self s animou, což představuje samozřejmě vyšší vývojovou úroveň animy.

Královna noci, která se nyní na scéně objevuje, představuje mocenský aspekt mateřského archetypu, snažící se o pohlcení respektive o ztotožnění s animou, takový akt, pokud by k němu došlo, by notně znamenal zánik hrdiny, neboť by anima v tu chvíli representovala mateřský aspekt a opět by zde byla vytvořena oidipovská problematika. Tento akt je však odmítnut, avšak náš příběh hned naznačuje ohrožení animy stínovým aspektem otce – dýky se ujímá Monostatos, anima se zde vůbec ocitá ve značném ohrožení celkově, a zdá se, že více než hrdina sám. Avšak již podruhé se zde jasně zobrazuje diferenciaci od stínové kvality archetypu otce jeho světelným aspektem.

Tamino a Papageno pokračují v plnění zkoušek. Mají i nadále zachovat přísnou mlčenlivost. Papagenovi se zjeví mladá dívka Papagena, přestrojená za starou babici. Nežli však může být objasněna její totožnost, odchází. S povzbuzením k vytrvalosti během plnění zkoušek přicházejí tři kouzelná pacholata, přinášející Taminovi a Papagenovi jídlo a pití. Zatímco

Papageno se do jídla ihned pustí a pouze pomocí plných úst neporuší slib mlčenlivosti, protože ho není slyšet, Tamino zůstává netečný nejen vůči potravě, avšak i přichází Pamině, která prince vyhledala poté, co zaslechla tón jeho flétny. Tamino s ní odmítá hovořit, což Pamina chápe jako zradu jejich lásky.

Konstelací archetypu dítěte, potažmo Selbst, dochází k zvýraznění dynamiky ostatních archetypů, obzvláště nepravého hrdiny – jednak je zde symbolicky znázorněna jeho kontaminace a potřeba mateřského archetypu a jednak je znázorněno, že není schopen dostát vývojovým nárokům a požadavkům individuálního procesu, protože byt' není přes plná ústa slyšet, mluví, a tím porušil podmínky zkoušky. Na rozdíl od Tamina, který se jednoznačně distancuje od potřeby jídla a pití.

Avšak scéna, která tu nastává s Paminou, považuji za materiál osobní a dle mého se netýká nijak archaické symboliky, neboť je paralelou k Mozartovu působení v zednářské loži, kde jedna z podmínek byla, že zednář nesměl o působení v tomto spolku nic sdělit ženě, kterou miloval, dokud se nestala jeho manželkou, respektive dokud ji nenabídl sňatek, což zednář učinil tak, že ženě věnoval jednu ze svých bílých zednářských rukavic (Dedopulos, 2006).

S dýkou, původně určenou k vraždě Sarastro přichází Pamina, rozhodnutá dobrovolně ukončit svůj život, neboť Tamino odešel pryč a ona už nevěří v princovu lásku. Její úmysl zhatí tři kouzelná pacholata, stejně jako dobrovolnou smrt Papageny, k níž se nešťastný ptáčník odhodlal po zmizení milované Papageny. Ta se objevuje už ve skutečné podobě, s Papagenem si padnou do náručí a plánují rodinnou budoucnost a počet dětí. Síly zla v čele s pomstychtivou Královnou noci ale ještě nejsou poraženy. Královna přichází v doprovodu tří dam a zhrzeného Monostata, aby dokonaly odplatu. Jsou sraženy Sarastrovou mocí a dobro tak konečně triumfuje nad zlem. Svědčí o tom závěrečný sbor, velebící myšlenky Sarastrova učení i postavu velekněze samotnou.

Závěrečná scéna vrcholí ustavením řádu a harmonie, který je na symbolické rovině uspořádán dynamikou Selbst. Opět se tu objevuje prvek ohrožení existence animy, tentokrát destruktivní tendence vyházejí z ní samotné,

interpretace tohoto motivu nestability animy by byla zajisté zajímavé v kontextu Mozartova života, protože jsem přesvědčen, že tento aspekt zde představuje materiál osobní, neboť jsem se zatím při studiu mýtů či pohádek neseťkal s dílem, v němž by se vyskytovala taková četnost ohrožení animy. Papageno se zde skrze Paminu pojí s mateřským aspektem a tím dochází k jeho jednoznačné diferenciaci od archetypu hrdiny. Zajímavý je zde také motiv sjednocení stínových kvalit, a přestože postava Sarastra k nim zaujímá příslušný postoj, je patrné, že stínové kvality jsou celkově v tomto systému v převaze.

5. Diskuse

Zvolený kvalitativní výzkum a metoda interpretativní obsahové analýzy je adekvátní cíli studie. Cílem této práce je popsat dynamiku a strukturu archetypu nepravého hrdiny, tak jak je možné ho pozorovat v mytologii, pohádkách a umělecké tvorbě. Dále se pokusit vystihnout jeho interakci mezi ním a archetypem nepravého hrdiny a poukázat na primární rozdíly mezi těmito archetypy.

Než však přejdu na konkrétní popis archetypu nepravého hrdiny, je důležité si uvědomit, že v obecnějším kontextu práce, zde existuje mnoho otázek, na něž bychom se mohli pokusit hledat odpovědi.

Je to jednak otázka, do jaké míry jsou základní pohádková a mytologická schémata kulturně podmíněná. Je známo, že staré pohádky a také pohádky jiných než evropských národů, bývají mnohem krutější a také nekončí tak dobře, nebo nemají tak jednoznačný závěr. Jaký koncept je potom psychologicky pravdivější? Jung říká, že čím dál v analýze nevědomí jdeme, tím hlubších a obecněji lidských struktur se dotýkáme. V jaké hloubce se nachází hodnotová pravdivost vyjádřená v pohádkách a mýtech?

S tím souvisí otázka vrozenosti hodnotových struktur, jež jsou prezentovány vyprávěným příběhem. Do jaké míry se jí dítě učí a do jaké míry rezonuje s jeho vrozenými tendencemi? Mnozí autoři (např. Bettelheim, Streit) zdůrazňují, že v případě pohádky se dítě učí poznávat hodnoty a zakoušet je jako skutečné.

Dále je to skutečnost, že z toho, jak jsou v pohádkách a mýtech vyjadřovány hodnoty a zkušenosti předků, se můžeme my dospělí mnohému naučit. Právě pohádky mohou posilovat naše přesvědčení, že usilovat o hodnoty má smysl. Mohou nám dát jasně na vědomí, že v psychickém zrání neexistují žádné zkratky. Eliade píše: „Každý člověk si přeje zažít určité nebezpečné situace, projít těžkými zkouškami a najít cestu na Onen svět - při poslechu nebo četbě mýtů to všechno zažije v rovině fantazijního života.“ (Eliade, 1998, str. 56).

Že hrdinou je každý, kdo je dostatečně dobrým, ne dokonalým člověkem. Že naše vypořádání s nepřítelem (ať už vnitřním či vnějším), by sice mělo být hrdinské, tedy ušlechtilé, ale zároveň dostatečně různé. A že každé zlo, skutečné zlo, ne nedokonalost, má být potrestáno. Bettelheim z hlediska pohádek píše: „Ti, kdo postavili tradiční lidové pohádky mimo zákon, rozhodli o tom, že netvoří v

pohádkách pro děti musejí být přátelští... Bez těchto fantazií dítě nemůže netvora v sobě lépe poznat... Následkem toho bude bezmocné vůči svým nejstrašnějším úzkostem, mnohem bezmocnější, než kdyby slyšelo pohádky, které dávají úzkostem tvar a podobu, a zároveň předvádějí, jak tyto netvory přemoci,“ (Bettelheim, 2000, str. 123) .

Samostatnou kapitolou tvořící otázky, je pak dílo autorské, které jsem záměrně z tohoto důvodu zařadil do své práce, kdy se ocitáme před otázkou, jak moc materiál osobního rázu ovlivnil výslednou podobu díla, co z toho je věčné a co jen osobní, jaký je onen vztah mezi jednotlivými prvky v triangulu jedinec, kolektiv, archetyp?

Tyto otázky však nechám otevřené a pokusím se odpovědět na otázky, které jsem si položil v rámci této práce. Jak se tedy projevuje archetyp nepravého hrdiny a jaké je možné pozorovat rozdíly mezi ním a archetypem hrdiny?

V jeho obecných rysech bychom mohli říci, že v počáteční fázi je velmi podobný archetypu hrdiny, jeho dynamika je symbiotická s dynamikou hrdiny a de facto hrdinu podporuje, neboť tím, že sleduje stejný cíl, vytváří systému psyché dynamiku podporující proces individuace, proto také na počátku jsou tyto archetypy totožné, je pro ně vyčleněn stejný úkol a stejné možnosti se ho účastnit.

Pozorujeme-li dále ale tuto dynamiku přichází bod, který způsobí narušení této symbiotické vazby mezi archetypy, na všeobecné úrovni můžeme říci, že tímto okamžikem je vyrovnání se s nároky, které směřují k uskutečnění Self, tedy ty okamžiky co si nárokují uspořádání psychických komponent v celek, konkrétně v mnou prvním interpretovaném díle je to konfrontace s komplexem, ať už tento komplex představuje cokoli, archetyp nepravého hrdiny k tomuto okamžiku zaujímá postoj jenž tento odštěpený fragment psyché přehlídí, v druhém příběhu zase pozorujeme scénu kdy dynamika archetypu vytváří nerovnovážený stav a konečně v třetím příběhu je to snaha o udržení instinktivní a pudové sféry, která v procesu zrání je samozřejmě nedostačující.

To co však považuji za primární projev a určující dynamiku tohoto archetypu, která se projevila ve všech třech příbězích je skutečnost, že tento archetyp má sklony uchýlovat se k silovému poli archetypu matky a k tomu, co archetyp matky představuje, výsledkem tohoto vtažení do silového pole však dochází k nebezpečné situaci a tou je ustrnutí jednak archetypu samotného a jednak bez přítomnosti energie, kterou představuje archetyp hrdiny, dochází

k ustrnutí celého vývojového procesu. K dalším znakům se pak řadí skutečnost, že dynamika konstelována archetypem nepravého hrdiny odmítá jakékoliv nároky individuálního procesu a snaží se jim vyhnout. Zjednodušeně řečeno - v mytologické symbolizaci je hrdina, který přemohl chtonickou matku, roven Slunci a tedy smyslem hrdinství je osvědčit se před tváří otce a nastoupit na jeho místo. Naproti tomu nepravý hrdina se snaží k matce uchýlit a přesto aniž by se osvědčil očekává, že zaujme vůdčí místo.

A tak vlastně dynamika archetypů působící v pozadí naší psyché vytváří příběh našeho života, příběh, který pak vytváříme, je zároveň součástí příběhů, které vytvářejí jiní. Tak se jiné příběhy projeví v našem příběhu a náš příběh se projeví v jiných příbězích. Svůj příběh mohu ovlivnit, svobodně se podílím na svém osudu, a tím zároveň spoluvytvářím osudy jiných. Svým životem k něčemu směřuji (jedná se o *causu finalis* mého příběhu, prospektivní zaměření mé psychiky). Moje směřování a směřování jiných vytyčuje můj osud. A abychom tedy naše směřování mohlo být co nejvíce vědomé, je důležité vědět s jakými archetypy jsme právě v kontaktu.

6. Závěr

V empirické části této práce byla popsána dynamika archetypu nepravého hrdiny v pohádce Živá voda, dále v mýtu Kchuafo pronásleduje slunce a opeře Kouzelná flétna. Dále byla nastíněna primárně vazba mezi archetyp nepravého hrdiny a archetypem hrdiny, stejně jako jeho vztah k ostatním archetypům, které se v příbězích vyskytovali. Obzvláště zde byl patrný aspekt, že archetyp nepravého hrdiny má tendenci se uchýlovat do silového pole archetypu matky.

7. Souhrn

Archetyp nepravého hrdiny, který jsem v základních rysech nastínil ve své bakalářské diplomové práci a interpretoval ho na jednom pohádkovém příběhu, jsem ve své magisterské práci rozvedl na bohatším symbolickém materiálu. Popsal jsem jeho dynamiku a vztah mezi ním a archetypem hrdiny.

Práce je rozdělena do dvou částí – teoretické a empirické. Teoretická část obsahuje dvě kapitoly, z nichž první kapitola se zabývá tím, co vlastně představuje pojem hrdinský mýtus a v druhé kapitole se pak zabývám pojmem archetyp a jeho vymezením v rámci analytické psychologie.

V empirické části se věnuji interpretaci pohádky bratří Grimů *Živá voda*, interpretaci čínského mýtu *Kchuafu pronásleduje slunce* a jako poslední interpretaci opery W. A. Mozarta *Kouzelná flétna*. A snažím se odpovědět na otázky: Jak se projevuje archetyp nepravého hrdiny? Jaké rozdíly je možné pozorovat mezi ním a archetypem hrdiny? K interpretaci byla využita obsahová analýza.

8. Summary

Archetype of false hero , I outlined the basic features of my bachelor thesis and interpreted it in one fairy tale in my master thesis elaborated the richer symbolic material. I described the dynamics of a relationship between him and the archetypal hero.

The work is divided into two parts - theoretical and empirical. The theoretical part contains two chapters , the first chapter deals with the concept of what constitutes a heroic myth in the second chapter is concerned with the concept of archetype and its definition in the context of analytical psychology.

In the empirical section is devoted to the interpretation of fairy tales of the brothers Grimm - Living Water , interpretation of Chinese myth Kchuafu chasing the sun and the last interpretation of Mozart 's opera The Magic Flute . And I try to answer the questions : How does the false hero archetype ? What differences can be observed between him and the archetypal hero ? The interpretation was used content analysis

9. Literatura

- Baštecká, B. (2009). *Psychologická encyklopedie : aplikovaná psychologie*. Praha: Portál.
- Bettelheim, B. (2000). *Za tajemstvím pohádek : proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Lidové noviny.
- Bible: český ekumenický překlad - Bible kralická: česká synoptická Bible (v rozsahu celého vydání Bible kralické z roku 1613)*. (2008). Praha: Česká biblická společnost.
- Bly, R. (2005). *Železný Jan*. Praha: Argo.
- Cambell, J. (2000). *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Portál.
- Cooper, J. C. (1999). *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha: Mladá Fronta.
- Dante, A. (1996). *Božská komedie: Peklo*. Praha: ALCOR.
- Dedopulos, T. (2006). *Svobodní zednáři*. Praha: Metafora.
- Dieckmann, H. (1997). The favourite fairy-tale of childhood. *Journal of Analytical Psychology*, 16(1), 18-30.
- Disman, M. (1993). *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum – nakladatelství Univerzity Karlovy.
- Durozoi, G., & Rousell, A. (1994). *Filozofický slovník*. Praha: EWA.
- Edinger, E. F. (2007). *Věčná dramata: Skrytý smysl řecké mytologie*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Eliade, M. (1998). *Mýty, sny a mystéria*. Praha: OIKOYMENH.
- Eliade, M. (2004). *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press.
- Exner, M. (2009). *Struktura symbolična v pohledu psychoanalytické literární vědy*. Liberec: Nakladatelství Bor.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2002). *Pohádky bratří Grimmů*. Praha: Albatros.
- Guénon, R. (2009). *Král světa*. Praha: Malvern.
- Hall, J. A. (2005). *Jungiánský výklad snů*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Hanoušek, M. (2010). *ouzelná flétna jako hraniční žánr mezi německým singspielem a vídeňským lidovým divadlem. Bakalářská diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
- Hendl, J. (1997). *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum – nakladatelství Univerzity Karlovy.
- Jaffé, A. (1998). *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Brno: Atlantis.
- Jung, C. G. (1993). *Analytická psychologie: její teorie a praxe : tavistocké přednášky*. Praha: Academia.
- Jung, C. G. (1994). *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis.
- Jung, C. G. (1996). *Sto dopisů*. Praha: Sagittarius.
- Jung, C. G. (1998). *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (1999). *Výbor z díla III.: Osobnost a přenos*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2000). *Výbor z díla I.: Základní otázky psychologie a psychoterapie v praxi*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2000). *Výbor z díla VI.: Představy spásy v alchymii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2004). *Výbor z díla VII.: Symbol a libido*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2009). *Výbor z díla VIII.: Hrdina a archetyp matky*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G., & Jacobi, J. (1995). *Člověk a duše*. Praha: Academia.

- Kastová, V. (1996). The clinical use of fairy tales by a "classical" Jungian analyst. *Psychoanalytic-Review* 83(4), 509-523.
- Kastová, V. (2000). *Dynamika symbolu*. Praha: Portál.
- Kerényi, K., & Jung, C. G. (2004). *Věda o mytologii*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Kotler, A. (2000). *Buddhismus*. Praha: Pragma.
- Langer, L. (2012). České pohádky v zrcadle analytické psychologie. *Bakalářská diplomová práce*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Mahler, M. S., Pine, F., & Bergman, A. (2000). *The Psychological Birth Of The Human Infant Symbiosis And Individuation*. New York: Basic Books.
- McGuire, W. (1994). *The Freud/Jung Letters*. New Jersey: Princeton University Press.
- Miovský, M. (2006). *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkum*. Praha: Grada.
- Mokrejš, A. (2002). *Umění a k čemu?* Praha: Triton.
- Nietzsche, F. W. (2013). *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Vyšehrad.
- Olivová, L. (2006). *Klenoty čínské literatury*. Praha: Portál.
- Šolc, V. (2009). *Archetyp otce (a jiné hlubinně psychologické studie)*. Praha: Triton.
- Universum*. (2001). Praha: Euromedia Group, Odeon.
- von Franz, M. L. (1998). *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál.
- von Franz, M. L. (2004). *Věštění a synchronicita*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- von Franz, M. L. (2008). *Animus a anima v pohádkách*. Brno: Emitos.
- Zimbardo, P., & Franco, Z. (1. říjen 2006). *The banality of heroism*. Získáno 12. březem 2014, z The Greater Good: The Science of a Meaningful Life: http://greatergood.berkeley.edu/article/item/the_banality_of_heroism

Příloha 1: Formulář zadání MgDP

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2013/2014

Studijní program: Psychologie
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Psychologie (PSYB)

Podklad pro zadání MAGISTERSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Ing. Langer Lukáš	Luděřov 5, Drahanovice	109075

TÉMA ČESKY:

Archetyp nepravého hrdiny

NÁZEV ANGLICKY:

Archetype of false hero

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Kupka, Ph.D. - PCH

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

- Teorie analytické psychologie
- Archetyp
- Archetyp hrdiny
- Archetyp nepravého hrdiny
- Analýza vybraných dokumentů
- Shrnutí a závěr

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

- Jung, C. G. (1993). *Analytická psychologie: její teorie a praxe : tavistocké přednášky*. Praha: Academia.
- Jung, C. G. (1998). *Výbor z díla II.: Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (1999). *Výbor z díla III.: Osobnost a přenos*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2000). *Výbor z díla I.: Základní otázky psychologie a psychoterapie v praxi*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G. (2004). *Výbor z díla VII.: Symbol a libido*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka.
- Jung, C. G., & Jacobi, J. (1995). *Člověk a duše*. Praha: Academia.
- von Franz, M. L. (1998). *Psychologický výklad pohádek*. Praha: Portál.
- von Franz, M. L. (2008). *Animus a anima v pohádkách*. Brno: Emitos.

Podpis studenta

Datum.....

Podpis vedoucího práce.....

Datum.....

Příloha 2: Abstrakt

ABSTRAKT DIPLOMOVÉ PRÁCE

Název práce: České pohádky v zrcadle analytické psychologie

Autor práce: Ing. Bc. Lukáš Langer

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kupka, Ph.D

Počet stran a znaků: 66 stran, 126 149 znaků

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 48

Abstrakt (800–1200 zn.):

Archetyp nepravého hrdiny je popis pro fenomén, který má svou vlastní strukturu a funkční dynamiku, obzvláště pak ve vztahu k archetypu hrdiny a svým specifickým způsobem se projevuje na úrovni psyché. Interpretací různých žánrů jsou nastíněny aspekty tohoto archetypu, jakož i vazby k ostatním archetypům, které jsou v těchto interpretovaných dílech zastoupeny. Práce definuje pojem hrdinský mýtus a dále pak definuje pojem archetyp a jeho ukotvení v rámci analytické psychologie. Následující empirická část se pak v rámci interpretace pohádky *Živá voda*, mýtu *Kchuaфу pronásleduje slunce* a opery W.A. Mozarta *Kouzelná flétna* snaží odpovědět na otázky: Jak se projevuje archetyp nepravého hrdiny? Jaké rozdíly je možné pozorovat mezi ním a archetypem hrdiny? K interpretaci byla využita obsahová analýza.

Klíčová slova: archetyp hrdiny, analytická psychologie, archetyp nepravého hrdiny

ABSTRACT OF THESIS

Title: Czech fairy tales in the mirror of analytical psychology.

Author: Lukáš Langer

Supervisor: Martin Kupka

Number of pages and characters: 66 pages, 126 149 characters

Number of appendices: 2

Number of references: 48

Abstract (800–1200 characters):

The archetype of false hero is a description for the phenomenon, which has its own structure and functional dynamics, particularly in relation to the archetype of the hero and its specific way manifests itself at the level of the psyche. Interpretation of various genres are outlined aspects of this archetype, as well as links to other archetypes that are interpreted in these works represented. This work defines the notion of heroic myth and further defines the term archetype and its anchoring in the context of analytical psychology. The following empirical part is under the interpretation Living Water fairy tales, myths Kchuaфу chasing the sun and the opera WA Mozart's The Magic Flute trying to answer the questions: How does the false hero archetype? What differences can be observed between him and the archetypal hero? The interpretation was used content analysis.

Key words: archetype of hero, analytical psychology, archetype of false hero