

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Kristýna Choutková

**Za tajnými dveřmi:
genderová analýza Gaimanovy novely
Koralina a její filmové adaptace**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: **Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová, Ph.D.**

Praha 2023

Čestné prohlášení

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

V Praze dne 2.5.2023

.....

Kristýna Choutková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí práce *Mgr. et Mgr. Tereze Jiroutové Kynčlové, Ph.D.*, které jsem nesmírně vděčná za laskavý přístup a vřelou pomoc se směřováním mé bakalářské práce.

OBSAH

1. ÚVOD.....	1
1.1 POZNÁMKA KE JMÉNU KORALÍNA.....	3
2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA.....	4
2.1 VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ – FEMINISMUS, GENDER, PATRIARCHÁT.....	4
2.2 FEMINISMUS A LITERATURA.....	7
2.2.1 Význam jazyka a literatury ve feministickém bádání.....	7
2.2.2 Specifika literární tvorby pro děti.....	9
2.2.3 Feministická literární analýza.....	11
2.3 FEMINISMUS A FILM.....	14
3. KONTEXT TVORBY AUTORA.....	17
3.1 NEIL GAIMAN.....	17
3.2 POHÁDKOVÁ TVORBA.....	18
3.3 KOMIKSOVÁ TVORBA.....	20
3.4 ZFILMOVANÁ TVORBA.....	21
4. ANALYTICKÁ ČÁST.....	23
4.1 TITULKOVÁ SCÉNA.....	23
4.2 PRVNÍ SETKÁNÍ.....	24
4.2.1 Sousedí a problém jména.....	24
4.2.2 Studna a Hubík.....	26
4.2.3 Skuteční rodiče.....	29
4.3 PŘECHOD MEZI SVĚTY.....	31
4.4 PŘEDSTAVENÍ DRUHÉHO SVĚTA.....	32
4.4.1 Druzí rodiče.....	33
4.4.2 Knoflíkoví sousedi a němý Hubík.....	34
4.5 KOCOUR A JEHO FUNKCE V PŘÍBĚHU.....	37
4.5.1 Kočka nebo kocour?.....	37
4.5.2 Promluvy.....	39
4.6 GENDEROVĚ NEUTRÁLNÍ OBĚTI A MUŽSKÝ ZACHRÁNCE.....	41
4.7 HRA „NA HLEDÁNÍ“.....	43
4.7.1 Konfrontace s druhými sousedy.....	44
4.7.2 Konfrontace s druhými rodiči.....	45
4.7.3 Kocourova pomoc.....	47
4.8 FINÁLNÍ KONFLIKT.....	48
4.9 „KORALÍNO“.....	50
5. ZÁVĚR.....	52
BIBLIOGRAFIE.....	56
DALŠÍ ZDROJE.....	62

1. ÚVOD

Ve své bakalářské práci se zabývám genderovou analýzou novely *Koralina* (Gaiman, 2014) a její filmové adaptace *Koralina a svět za tajnými dveřmi* (Selick, 2009). Jedná se o příběh mladé dívky jménem Koralína Jonesová, která se společně s rodiči přestěhuje do nového domu a zjistí, že se za jedněmi dveřmi nachází fantastický svět, ve kterém je všechno na první pohled lepší než ve skutečném životě. Když ale Koralína zjistí, co se doopravdy děje, přemění se vyprávění v temnou pohádku o dospívání a hledání vlastní identity.

Knihla byla poprvé publikována v roce 2002 a od té doby byla mnohokrát vydána, dokonce i jako komiks, zpracována jako muzikál a zfilmována jako animovaný film režisérem Henry Selickem, který předtím pracoval například na *Ukradených Vánocích* (1993). Mnohá zpracování dokazují, že je tento příběh v populární kultuře neopomenutelný pro své genderové implikace a interpretační mnohovrstevnost. Jako analyzovaná média jsem zvolila původní novelu a filmovou verzi, protože jsou dle mého názoru nejznámější ze všech zpracování, kterých se příběhu Koralíny dostalo.

Neil Gaiman je současně písíci autor, který se ve své tvorbě hojně věnuje pohádkovým motivům, které subvertuje a činí tak z klasických vyprávění v podstatě nové příběhy díky tomu, že dává hlas v původních mýtech umlčovaným či přehlíženým postavám. Je výjimečným autorem, který své ženské hrdinky píše jako komplexní postavy, které mají vlastní motivace, jsou aktivní v rámci svého příběhu a dělají chyby, ale také se z nich učí. Pro feministickou analýzu je vhodným autorem právě z těchto důvodů, jež jsou patrné i v *Koralině*, kde se objevuje velké množství emancipovaných ženských postav, jako jsou obě matky, skutečná i knoflíková, sousedky Spinková a Forciblová nebo samotná Koralína.

Teoreticko-metodologická část práce shrnuje základní pojmy spojené s genderovou analýzou, jako jsou pojmy feminismus, gender nebo patriarchát, a poskytuje tak pojmové zázemí, na němž později analýza příběhu Koralíny stojí. Shrnuji zde také problematiku významu jazyka jako takového pro feministické bádání a dále se v této části věnuji specifikům týkajících se dětské literatury, v rámci které jsou konstrukce a vyobrazení genderu výjimečně podstatné. Z konkrétních metod feministické literární analýzy přibližuji a později využívám metodu vzdorného čtení podle Judith Fetterley (1978) či Pam Morris (2000), genderovou analýzu, a

archetypální analýzu podle Annis Pratt (1982). Co se týče feministické filmové analýzy, zmiňuji teorii mužského pohledu (*male gaze*) teoretičky Laury Mulvey (1998) či teorii Teresy de Lauretis (1987).

V analýze se zabývám otázkami souvisejícími s genderem postav – konkrétně jeho konstrukcí a manifestací, způsoby, jakými ovlivňuje děj a mocenské uspořádání mezi postavami a také zkoumám vliv, jaký má na děj či celkové vyznění díla. Důležité jsou pro mě charakteristiky postav a způsoby vyprávění, spíše než technické aspekty filmu, kterým nevěnuji příliš pozornosti. Protože analyzuji zároveň dvě odlišné verze příběhu, zvláštní pozornost věnuji rozdílům mezi knihou a filmem.

Obzvláště patrné je v analýze oslabení progresivnosti filmu oproti původní Gaimanově novele, což lze pozorovat hned na několika místech. V první řadě film přidává do příběhu postavu chlapce Hubíka, který v zásadních momentech příběhu připravuje Koralínu o její ženskou agentnost, která je pro její knižní verzi naprosto klíčovou charakteristikou její osobnosti. Už v první scéně, kde se Hubík objevuje, působí jako rozumnější a aktivnější postava než Koralína, když ji oznámí, kde se nachází pro děj velmi důležitá studna, zatímco v knize je hrdinka schopná ji objevit bez problémů sama. Filmová verze tedy obsahuje narativní volby, jež naprosto zásadně oslabují emancipaci Koralíny jako hlavní postavy, která je v důsledku toho vyobrazena jako mnohem zranitelnější, než její knižní předloha.

Dalším bodem, v němž se filmová adaptace odklání od Gaimanovy novely je například znatelné oslabení motivu hledání a prozkoumávání genderové identity. Zásadní pasáž demonstrující tento problém je část s duchy dětí, které Koralína nakonec z druhého světa osvobodí, v rámci které film ignoruje dialog postavený na identifikaci duchů s jejich genderovou identitou a naopak ho opět nahrazuje vložení postavy mužského zachránce, jehož v knižní verzi k završení děje není potřeba.

I přesto ale film zůstává progresivním a podvratným vůči etablovaným genderovým očekáváním, i když méně než literární předloha, neboť jiné feministické aspekty knihy alespoň částečně zachovává. Když je například zapuzena hlavní záporná postava příběhu, tedy knoflíková matka, nespadá příběh do klasických vzorů příběhů, kdy je silná ženská postava potrestána za svou moc, ale děje se tak ve prospěch emancipované a mnohvrstevnaté postavy

Koralíniny skutečné matky, která v mnoha ohledech boří ve společnosti zavedené genderové stereotypy.

Podrobně se věnuji otázce identity a jména, která je především v novele významně tematizována. Zabývám se také postavou zvířecího pomocníka, který je velmi ovlivněn tím, zda se nachází ve filmu nebo knize, kde je zapotřebí odlišných prostředků k jeho ztvárnění. Zkoumám způsoby, jakými změnil děj původní novely Hubík, což je postava vytvořená čistě pro účely filmu. Věnuji se konstrukci vztahů mezi rodiči a Koralínou, ať už ve skutečné nebo knoflíkové rodině. Identifikuji genderové stereotypy a jejich případnou subverzi či posilování v rámci příběhu a charakteristik postav. Snažím se zachytit cestu hlavní hrdinky Koralíny za její autenticitou a genderovou identitou, skrze temný svět druhé matky a jejích poskoků.

1.1 Poznámka ke jménu Koralína

V rámci práce jsem musela učinit rozhodnutí týkající se jména hlavní hrdinky Koraliny, respektive Koralíny. Jak je z analýzy patrné, je tento problém obzvláště palčivý, neboť je správné oslovení a jména obecně velmi důležitým tématem v rámci příběhu, které je zkoumáno z mnoha úhlů pohledu. Způsob, jakým se Koralíny nejistota ohledně vlastní identity primárně projevuje, je právě v oslovení – její okolí ji totiž bez ohledu na její snahu ho opravit nepřetržitě oslovuje „Karolínou“. Nerada bych se na ní tedy ve své práci dopustila podobného prohřešku.

Problematické je, že v českém překladu se od sebe jméno hrdinky liší v případě knihy a filmu. Zatímco v knize je hrdinka pojmenována bez diakritiky, tedy Koralína, ve filmu se jedná o Koralínu s dlouhým písmenem i. Stejně je to i s názvy obou verzí. Musela jsem si tedy vybrat, protože střídat obě možnosti by bylo zbytečně matoucí a složité, jak jsem se ostatně přesvědčila u postavy kocoura, u kterého bylo třeba řešit podobný problém.

Rozhodla jsem se zvolit filmovou variantu jména, tedy Koralína, především kvůli lepší výslovnosti v českém jazyce a také vhodnější vazbě ke zkomolené verzi „Karolína“, se kterou si ji lidé pletou, protože i v knize je tato špatná verze jména hlavní hrdinky přeložena s dlouhým i (viz. např. Gaiman, 2014: 15). Zároveň se také domnívám, že většina čtenářek a čtenářů mé práce bude blíže seznámena právě s filmovou verzí, která je značně populární a modernější, než Gaimanova původní novela.

2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA

Pro pochopení konkrétních analytických postupů užitých v rámci mé práce je klíčové porozumění pojmům, na kterých výchozí teorie staví, a se kterými tedy v práci budu nakládat. Nejprve se proto zaměřím na feminismus jako ideologii, jako způsob nahlížení na svět, protože právě tato perspektiva rámuje celou práci. Mým cílem nicméně není podat přehlednou historii feministického hnutí, ač se logicky jedná o proces významně se podílející na formování feministického myšlení. Vzhledem k rozsahu textu proto pouze odkazuji například na text Hany Havelkové či úvodní kapitolu publikace *Dívčí válka s ideologií*, v této práci mnohokrát skloňované, které se tomuto tématu věnují a vhodně doplňují dobové souvislosti (viz. Havelková, 2004; Oates-Indruchová, 1998). Dále se v této kapitole věnuji funkci jazyka, významu literatury se zaměřením na dětskou literaturu a metodám feministické literární a filmové analýzy.

2.1 Vymezení základních pojmů – feminismus, gender, patriarchát

Neexistuje jednotný feminismus (Renzetti, Curran, 2003: 30). Jeho definicí je proto mnoho, dalo by se skoro až říci tolik, kolik je feministek a feministů¹. Základním předpokladem feministického myšlení je skutečnost, že původ nerovnosti mezi ženami a muži pramení z rozdílů pohlaví, která ale není výsledkem biologického determinismu – vzniká na základě kulturní interpretace těchto rozdílů (Morris, 2000: 11). Tato teze provází feministické hnutí od jeho počátků na konci 18. století (Havelková, 2004: 169) až do jeho dnešních podob – plurál v této větě používám záměrně, neboť jednotlivé proudy feministické teorie se od sebe liší (Morris, 2000: 15), a to mnohdy natolik, že již není vhodné mluvit o feminismu jako o jednotném proudu myšlení, ale spíše jako o platformě, v rámci níž probíhá barvitá a zajímavá diskuse. Vnitřní rozmanitost této platformy je měřítkem stupně jejího rozvoje (Renzetti, Curran, 2003: 30). Všechny teorie vycházející z feministických stanovisek se ovšem obecně snaží o analýzu a porozumění důvodům těchto zmíněných nerovností a následně o zformování strategií vedoucích k jejich odstranění (Lips, 2018: 34). Zjednodušeně řečeno se jakákoli feministická teorie, ať se jedná o odnož feminismu liberálního či radikálního, snaží o přechod do spravedlivé společnosti, či alespoň o přiblížení se takové podobě společenství.

1 Odkaz na výrok Jean-Paul Sartra o existencialismu.

Z povahy mé práce, jež je zakotvená někde na pomezí literární vědy a sociálních věd, vyplývá, že klíčovým prvkem bude kulturní rozměr rozdílů mezi pohlavími, nikoli biologie. Tuto kulturní, společenskou sféru pohlaví nazýváme gender². Jako pojem bývá v akademickém prostředí gender užíván v různých významech a s odlišnými záměry, nicméně primárně je navázán na sociální konstrukce pohlaví, které jsou reprezentovány femininními a maskulinními znaky (Krinjen, Bauwel, 2022: 3). Zjednodušeně řečeno se tedy jedná o společenskou kategorii, kterou lidé konstruují na základě biologické danosti pohlaví (Renzetti, Curran, 2003). Předpoklady s genderem spojené slouží jako základ pro odlišný přístup k osobám mužského a ženského pohlaví, a to jak institucionálně, tak v každodenních interakcích (Ibid.). Pro přehlednost budu nadále (po vzoru literární kritičky Pam Morris, viz. Morris, 2000) v této práci používat ve vztahu k biologickému pohlaví pojmy ženský a mužský, v souvislosti s kulturním chápáním pohlaví potom budu pracovat s pojmy femininní a maskulinní.

Zatímco pohlaví je kategorie víceméně univerzální³, tedy nemění se podle času a místa, je gender variabilní nejenom v různých společnostech, ale i v různých sociálních skupinách (Oates-Indruchová, 1998: 11). Z této charakteristiky mimo jiné vyplývá, že se jedná o kategorii „intersekcionalní, diskurzivní a fluidní“ (Knotková-Čapková, 2010: 8). Její multidimenzionální podstata spočívá v tom, že do sebe pojímá nejen identitu jako určitou identifikaci jedince s rolí přisuzovanou tomu či onomu pohlaví, ale i tyto role samotné (Lips, 2018: 3). Feministický přístup je typický tím, že gender do každého zkoumání zahrnuje jako klíčovou analytickou kategorii, protože vnímá porozumění genderovým vztahům ve společnosti jako předpoklad pochopení všech společenských vztahů (Renzetti, Curran, 2003).

V současné diskuzi, především v souvislosti s texty Judith Butler, se vnímá gender nikoli jako pomocná charakteristika, ale jako akt uvádějící v existenci to, co pojmenovává, tedy v našem kontextu maskulinního muže a femininní ženu (viz. Knotková-Čapková, 2010; Butler, 2014). Tyto přívlastky označuje ve svém textu, který se stal klasickým textem feminismu, Kate Millett jako „stereotypní šablony kategorie pohlaví“ (Millett, 1998: 75). Je to pořád stejné – jakmile vykazuje člověk ženské znaky, automaticky od něj společnost očekává femininní chování, vyjadřování a celkově prezentaci. Millett dodává, že tyto šablony jsou formovány

² Někdy se v publikacích v českém jazyce také používá verze rod či rodovost (viz. Knotková-Čapková, 2010: 8), nicméně v rámci své práce budu používat původní verzi pojmu.

³ Na tomto místě bych ráda citaci poupravila – vhodnější definicí vzhledem k současnému stavu poznání by bylo spíše konstatování, že pohlaví jedince se nachází někde v rámci spektra mezi ženským a mužským (Krinjen, 2022: 3).

vždy na základě potřeb a hodnot určité ve společnosti dominantní skupiny (Ibid.). Koralína se s tím potýká v tak vyhocené podobě, že je svou druhou matkou uvězněna v místnosti za zrcadlem, dokud se z ní nestane „milující dcera“ (Gaiman, 2014: 84). Ve filmu je pokyn pozměněn na „hodnou dcerku“ (Selick, 2009) – v obou případech se jedná o femininní kvality, které se u děvčat očekávají a vyžadují.

Femininní a maskulinní jsou potom také zároveň termíny vyjadřující kulturní hodnoty, které napomáhají udržovat mocenské struktury ve společnosti (Lips, 2018: 13). A společenské uspořádání, které je založené na mocenských strukturách, v rámci kterých jsou zájmy žen podřizovány zájmům mužů, se nazývá patriarchát (Morris, 2000: 14), který někdy bývá označován také jako mužský řád či mužská nadvláda (Bourdieu, 2000)⁴. Kromě toho, že je v tomto systému mužům vyhrazeno nadřazené postavení vůči ženám, jsou výše hodnoceny i činnosti a vlastnosti, které společnost vnímá jako mužské (Renzetti, Curran, 2003: 22). Ve své teorii pohlavně/genderového systému (*sex/gender system*) Gayle Rubin takový systém definuje jako mechanismus, pomocí něhož společnost transformuje sexualitu do produktů lidské aktivity – v rámci kterého je „syrový biologický materiál“ tvarován na základě společenských zásahů (Rubin, 1975: 158). Patriarchát potom vnímá jako jednu z možných praktických variant tohoto systému (Ibid.). Tento systém je zahrnut nejen v komunikaci jednotlivců mezi sebou, ale je silně vepsán také do strukturální úrovně společnosti – jeho vzorce jsou zakotveny v institucích jako jsou vzdělávací a politický systém nebo náboženství (Renzetti, Curran, 2003: 21).

Pokud gender budeme skutečně vnímat jako performativní akt (Butler, 2014), nutně dojdeme k závěru, že i zmíněné genderové stereotypy samy sebe aktivně utvářejí a reprodukují – jakmile se jedinec socializuje (chcete-li je donucen se socializovat) a zjistí, jak performovat očekávání svázaná s jeho pohlavní identitou, vnitřně si je v sobě internalizuje a začne se podle nich prezentovat, posiluje tím tato očekávání a pomáhá je udržovat (Lips, 2018: 13). Tento proces je nevyhnutelný a týká se všech, dospělých i dětí, protože genderována jsou všechna těla, a to již od počátku své sociální existence (Butler, 2014) a zároveň je socializace nikdy nedokončený, celoživotní proces (Renzetti, Curran, 2003: 93). Byla by ale chyba tvrdit, že tento proces vždy probíhá vědomě – sociolog Pierre Bourdieu vidí problém v tom, že si každý člověk podvědomě osvojil schémata vnímání a hodnocení řádu, ve kterém žije, a proto

4 Jako důležitý dodatek ovšem nutno zmínit, že v rámci patriarchálního systému nejsou všichni muži zvýhodněni stejnou měrou, stejně jako jsou jisté skupiny žen znevýhodněny více, než jiné (Renzetti, Curran, 2003).

existuje nebezpečí toho, že se i v rámci uvažování o jakýchkoli problémech uchýlíme ke způsobu myšlení, který vládnoucí systém vyprodukoval (Bourdieu, 2000: 9). Genderová socializace může mít podobu vědomého úsilí, které se váže na systém odměn a trestů za naplnění genderových očekávání, ale zároveň může probíhat také skrytě (Renzetti, Curran, 2003: 93). Přenášena může například být ve způsobech, jakým spolu komunikují dospělí či děti mezi sebou i navzájem (Ibid.).

Tato podkapitola poskytuje pojmové zázemí pro další uvažování. V další části práce se zaměřím na to, jakou roli hraje v rámci feministické teorie literatura a film při zkoumání genderu, jeho projevů a formování. Ačkoliv se v práci primárně věnuji literární předloze, vizuální médium je natolik specifickým prostorem, že je třeba uvést některé jemu vlastní teorie, které postihují i aspekty jdoucí za hranice literatury – jako je například to, jakou roli v *Koralině* adaptované pro film hraje to, že se najednou objevuje postava Hubíka, která v knižní verzi neexistuje. Pomocí filmové teorie je možné analyzovat to, do jaké míry se jedná pouze o vyprávěcí nástroj nezbytný kvůli odlišnosti obou nosičů, a do jaké míry se jedná o problematický zásah do myšlenky a děje příběhu.

2.2 Feminismus a literatura

V následující podkapitole, která je věnována literatuře, nejdříve obecně promluvíme o jazyce, dále o významu a funkci literatury ve feministicky rámovaném bádání, přičemž se zaměřím blíže na dětskou literaturu a její specifika, a nakonec přiblížím konkrétní postupy feministické literární analýzy, které budu v rámci analytické části své práce uplatňovat.

2.2.1 Význam jazyka a literatury ve feministickém bádání

„Literární teorie a kritika byla jedním z prvních oborů, kde se feministické zkoumání rozvíjelo.“ (Knotková-Čapková, 2010: 11). Proč se ale feministické badatelky a badatelé soustředili právě na tuto oblast kultury a přikládali jí takový význam? Nejdříve je třeba pojednat o povaze samotného jazyka a jeho roli ve společnosti.

Jazyk není jen formální a neutrální systém určený k popisu našeho okolí, jeho role je v lidských životech mnohem výraznější – je prostředkem socializace (Renzetti, Curran, 2003: 174). Osvojujeme si ho v rámci osobnostního i společenského vývoje velmi brzy a ve chvíli,

kdy se naučíme jazykem uchopit představu o sobě samých i o světě kolem, začneme všechno vnímat skrze hodnoty, které obsahují námi používaná slova – přitom nepochybujeme o tom, že tyto hodnoty obsahují právě samy věci, na které ukazujeme (Morris, 2000: 18). V tom se skrývá důvod, proč je jazyk klíčový v utváření způsobu, jakým nahlížíme na život – jedná se o hlavní nástroj, skrze který jsou pěstovány kulturní hodnoty (Ibid.). Když se jako děti učíme jazyk své kultury, zároveň se učíme také jak jako člen této kultury myslet a jak se chovat (Renzetti, Curran, 2003: 174). Tento význam jazyka zkoumá podrobněji disciplína feministická filosofie jazyka.

V kontextu tématu práce je důležité si uvědomit, že tento princip je nutné uplatnit také na genderové identity. Protože jsou konstruované a následně také reprodukovány v rámci jazyka, nemůže žádná genderová identita jazyk předcházet (Černošková, 2010: 41). V praxi to funguje tak, že pokud sami sebe vnímáme jako „dívku“, přijímáme tím za své všechny kulturní významy, které to slovo obsahuje (Morris, 2000: 18). Jinak řečeno, naše genderová identita byla vytvořena tak, že jsme si skrze jazyk osvojili, co je dívka, a sami jsme na sebe potom tento soubor atributů s tím označením spojených uplatnili. V *Koralíně* je tento aspekt identity problematizován při prvním rozhovoru hlavní hrdinky a postavy kocoura. V knize je genderován jako kočka, ovšem mluvící mužským hlasem (Gaiman, 2014: 43), zatímco ve filmu je k němu odkazováno jako ke kocourovi, což samo o sobě nabourává klasickou binární opozici. Když jej Koralína ve snaze porozumět mu konfrontuje a zeptá se na jméno, odpoví jí, že žádné nemá, „protože ví, kdo je“ (Ibid.: 45) – jeho/její postava je možná tajemná z části právě proto, že nikdy neuvede, jak se s ohledem na gender identifikuje, třebaže je gender ústřední kategorie identity.

Pokročíme tedy k literatuře. Slovem literatura v této práci míním soubor textů s určitými estetickými hodnotami (Morris, 2000: 17). Tyto hodnoty ovšem nelze vnímat jako univerzální, neboť jsou určovány historickými, ekonomickými, morálními a dalšími kontexty (Knotková-Čapková, 2010: 11). Žádné vědecké poznatky, žádné teorie, ani žádné názory nevznikají a nestojí ve vzduchoprázdnu. Vše se vždy formuje na určitém pozadí, v současném poznání neexistuje nic takového, jako pozitivistická objektivita a nezájatost. Feministické teorie proto odmítají představu genderově neutrálních a patriarchálních ideologií nezátížených estetickými normami (Robinson, 1985 in Knotková-Čapková, 2010: 11).

Díky tomu, že literatura pomocí slov utváří obraz skutečnosti, panuje názor, že její tvůrčí formy mohou napomoci k lepšímu pochopení společenské reality a každodenní lidské zkušenosti (Morris, 2000: 17). Je ale třeba si uvědomit, že symboly, kterými jsou ženy v patriarchálním mocenském uspořádání popisovány, si nevyvinuly samy – tyto myšlenky utvářející obraz ženy v rámci kultury jsou mužského původu (Millett, 1998: 85). Jak mohou potom literární díla odrážet realitu, když naprosto opomíjejí náhled na skutečnost jedné poloviny lidské populace? Žitá realita žen proto zůstává opomíjena a literární díla tak vytváří falešný dojem, pouhý stín skutečnosti. Literatura ovšem nejenom odráží každodennost světa, ale jako kulturní produkt se na formování společenských norem také významným způsobem podílí, což tento problém činí ještě daleko palčivějším.

Na stejný problém narážíme i u literární teorie a interpretací literárních děl, protože mnoho teoretických literárních pojmů, které byly považovány za univerzální, popisuje skutečnost pouze mužskou perspektivou, a proto zkresluje kontext, v rámci kterého literatura nejen vzniká, ale v němž je i čtena (Showalter, 1998: 214). Kritička Annette Kolodny tematizuje tento poslední rozměr problému, když označuje čtení a interpretační techniky uplatňované na text jako historicky podmíněné a genderované (Kolodny, 1985 in Knotková-Čapková, 2010: 14). Pokud je tedy ideologicky zatížena nejen tvorba literárních děl, ale také jejich čtení a interpretace, je třeba se z těchto výchozích paradigmat vymanit a na texty nahlížet zcela jinak. Byla by ale chyba v tuto chvíli zatratit všechnu literaturu psanou mužskými autory – vždyť i Koralína je dílem muže, ale jak uvidíme, daří se jí genderové stereotypy subvertovat a rozbítet v mnoha ohledech, a nejen tím, že ve filmu nosí kalhoty.

Právě tyto důvody vedly k tomu, proč se literatura ocitá v centru feministického bádání již v jeho samém začátku. Literatura je ze své podstaty politická (Fetterley, 1978: 492) a teoretičky a kritičky zkoumají, jak se může podílet na tvorbě významů a hodnot, obhajují nerovné postavení žen, odkrývají způsoby, jak se v obrazech ženství skrývá patriarchální ideologie, či zjišťují, zda existuje prokazatelný rozdíl mezi literaturou psanou ženskými a mužskými autory (viz např. Morris, 2000; Knotková-Čapková, 2010).

2.2.2 Specifika literární tvorby pro děti

Předchozí podkapitola kladla důraz na to, jakými způsoby literatura ovlivňuje náš každodenní život ve společnosti a naši žitou zkušenost. Vzhledem k tomu, že tato práce analyzuje

konkrétně dílo řazené do kategorie dětské literatury, zaměřím se v následující části textu na její specifika.

Dětství jako sociální instituce utváří životy dětí (Nosál, 2004). V každém aspektu lidského vývoje, a v dětství a dospívání potom obzvláště, spolupracují dvě síly, které nemohou být v rámci tohoto procesu odděleny, a sice příroda a výchova (Lips, 2018: 3). Kvůli povaze mého oboru se budu věnovat spíše druhému v pořadí, tedy společenskému rozměru utváření jedince. Právě literatura může a mnohdy také hraje v tomto procesu významnou roli. Silný výchovný potenciál mají pochopitelně kromě jiného i pohádky, jejichž příběhy a ponaučení jsou dítěti jakýmsi pomocníkem a průvodcem na jeho životní cestě (Běťák, 1998). Děti se v nich zároveň také učí rozdíl mezi dobrem a zlem a objevují víru v dobré konce (Jarkovská, 2004). Otázky po jejich vlivu na formování genderové identity jedince se tak stávají o to naléhavějšími, protože jsou tato díla zaměřená na děti a mladistvé – vyobrazení genderu v těchto dílech může být obzvláště silné pro jedince, jejichž genderová identita je teprve v začátcích procesu svého formování (Clasen, 2016: 17). Proto je třeba si uvědomit, že většina tradičních pohádek kromě prvního kontaktu s rozlišením dobrého a zlého čtenářkám a čtenářům zprostředkovává také vyobrazení tradičních genderových rolí (Jarkovská, 2004: 57). Síla kulturních předobrazů je drtivá, dnes mnohem silněji než dříve, protože je nám skrze média prezentován nepřetržitý tok genderovaných očekávání a představ, které bychom měli v ideálním případě napodobit (Lips, 2018: 11). Tento aspekt osvojování si identity zároveň posiluje fakt, že podle psychologů děti aktivně vyhledávají podněty, které jim pomohou se chovat a prezentovat v souladu s genderovými stereotypy (Ibid.). Nejsou tedy pouze pasivními příjemci podnětů, které by přijímaly naprosto bez kontextu a slepě, ale ze své povahy je aktivně objevují.

Paralela mezi prožíváním dětství a vlastní genderové identity je v určitém smyslu nepřehlédnutelná – obojí je určováno praxí omezování či zákazů (Long, 2017: 291). Děti reagují na odměny a tresty od rodičů, učitelů nebo přátel, na základě nichž získávají zpětnou vazbu, pomocí které formují své chování v souladu s genderovými normami (Lips, 2018: 10). Dětské čtenářky a čtenáři – a přeneseně také hrdinky a hrdinové příběhů pro ně napsaných – se tak učí kým jsou na základě toho, že zjišťují, kým být nemohou (Long, 2017: 291). I v případě Koralíny je toto napětí zřejmé, neboť není ve svém příběhu omezena pouze tím, že je dívkou, ale také tím, že je mladou dívkou – dítětem (Ibid.). U mladých dívek je vytváření

vzorů komplikovanější než u malých dětí, protože nabízené vzory přijímají kritičtěji a zároveň jsou citlivé na moralizování (Jarkovská, 2004: 63).

Dětská literatura funguje jako prostor, v němž jsou prosazovány standardní genderové konstrukce, ale může zároveň fungovat jako prostor, kde jsou tyto konstrukce podryvány a přestavovány (Long, 2017). Zajímavou roli v takové dekonstrukci zaujímá fantasy tvorba, kam spadá i většina tvorby Neila Gaimana, autora Koralíny. Díky překročení hranice mezi reálným a fantaskním mohou hrdinové těchto příběhů získat volnost k tomu, aby prozkoumali svou identitu, tedy i její genderový rozměr, bez omezení reálného světa, ve kterém žijí jejich čtenáři (Ibid.). Literatura pro děti často kopíruje hierarchické rozložení společnosti – a právě ve fantasy žánru vzniká prostor, v rámci kterého může být zpochybněno vše, tedy i gender (Ibid.).

Literární tvorba pro děti a mladistvé mezi lety 2006 a 2012 zaznamenala nárůst prodeje téměř o 150 % a ideologický i materiální dopad tohoto skoku je důležitý (Clasen, 2017: 16). Z již řečeného plyne, že kulturní vzory jsou pro děti a dospívající vlivným aspektem genderové socializace. Z těchto důvodů narostl také počet kritické reflexe těchto děl, která se zaměřila mimo jiné především na otázky identity, psychoanalýzu a další fenomény (Ibid.), a dětská literatura se tak stala plnohodnotnou součástí diskurzu literární teorie. Smyslem prohlédnutí genderových stereotypů, které pohádky obsahují, proto není již existující pohádky zatratit a programově vytvořit jejich genderově korektní verze – je třeba tento jejich aspekt využít při práci s texty a filmy pro děti (Jarkovská, 2004). Protože pohádky neexistují ve vzduchoprázdnu, ale existuje možnost o nich s jejich příjemkyněmi a příjemci diskutovat a promýšlet poselství, která předávají (Ibid.).

2.2.3 Feministická literární analýza

V této podkapitole představuji konkrétní postupy feministické literární analýzy, které v analytické části práce využívám. Jedná se primárně o metodu vzdorného čtení a o archetypální analýzu.

Feministického zkoumání literatury se dá dosáhnout pomocí mnoha analytických přístupů, které se liší v teorii i metodologii, neboť, jak již bylo řečeno, tato dvě hlediska v literární vědě oddělit nelze (Knotková-Čapková, 2016: 8). Jednou z těchto metod je vzdorné čtení, v rámci

kteřeho se čtenářky a čtenáři rozhodnou zaujmout takovou čtenářskou pozici, která vědomě usiluje o reflexi v textu skrytých patriarchálních významů (viz. Knotková-Čapková, 2010, Fetterley, 1978). Při takovém způsobu kritického nahlížení na text je třeba stát se nezaujatou čtenářkou či čtenářem, který je při čtení schopen si vytvářet protichůdná vypravěčská stanoviska, a přitom zpochybňovat hodnoty v textu obsažené (Morris, 2000: 43). Jinak se tento přístup označuje také jako čtení jako žena, přičemž číst z pohledu ženy znamená číst proti samotné podstatě textu (Ibid.). Zaujetí takové pozice je možné nezávisle na biologickém pohlaví osoby, ale je navázáno na kritické nahlížení genderových nerovností (Knotková-Čapková, 2010: 13).

Takovému druhu analýzy, ve kterém se čtenářky a čtenáři zaměřují na hledání a rozpoznávání genderových stereotypů, se říká genderová analýza (Knotková-Čapková, 2016), kterou jsem si i já zvolila k analýze *Koralíny*. Otázky, které se s tímto přístupem k textu pojí, se týkají nejčastěji toho, jak v textu fungují genderové role – zda jsou reprodukovány tradičně, v souladu s většinovým nastavením patriarchální společnosti, případně jakými způsoby jsou modifikovány nebo dokonce subvertovány (Ibid.: 9). Vhodným příkladem je stav rodinné hierarchie v Koralínině obyčejné i knoflíkové rodině. Zajímavým aspektem je v nich obrácení klasické dominance a submise v rámci rodičovských rolí, kdy se ovšem s matčinou dominantní rolí pojí také to, že je zápornou postavou, kdežto submisivní otec zastává roli slabého, ale hodného. Další důležitý aspekt zkoumání pro genderovou analýzu je samotná konstrukce genderu v textu – v pohádkách konkrétně bývá gender prezentován jako fixní a binární kategorie, nemusí tomu ale tak být vždy (Ibid.).

Způsob analýzy literárních děl vycházející z psychologie Karla Gustava Junga, který rozpracovala především feministická kritička Annis Pratt (1982) (ale také další autorky a autoři, jako například v souvislosti s pohádkovým žánrem Marie-Louise von Franz [1998]), se nazývá archetypální analýza. Pojem archetyp pochází z řeckého *archetypos* a označuje pravzory či předobrazy, které pocházejí z kolektivního nevědomí (Knotková-Čapková, 2010: 18). Pro feministickou literární kritiku je důležité, že tyto kategorie nejsou fixní, ale naopak jsou nutně a bez výjimek fluidní v tom smyslu, že se liší nejen v rámci různých kultur, ale také u každého jedince (Pratt, 1982). Tato rozmanitost archetypů v různých kulturách, u různých autorek a autorů je důležité mít při analýze na paměti, protože je zde riziko, že analytička či analytik nechají své vlastní předsudky a svou situovanost zasáhnout do vlastní interpretace, čímž jí zkreslí (Ibid.).

Jungovo rozlišení archetypů na animus a animu je ovšem v mnohém omezující a úzké. Animus funguje jako logický, silný a kreativní pravzor mužství, zatímco anima je erotický a emocionální předobraz ženství (Knotková-Čapková, 2010: 18). Není to ovšem tak, že by přiřazoval každý archetyp výlučně osobám mužského či ženského pohlaví – jeho možná nejdůležitější přínos v tomto směru je rozpoznání skutečnosti, že plně rozvinutý charakter musí nutně překračovat hranice jednoho genderu (Pratt, 1982). „Přehnanou“ maskulinitu či femininitu dokonce označuje za nejen psychologický, ale také sociologický problém, který dle jeho názoru stojí za konflikty ve společnosti (Ibid.).

Feministická literární kritika si pro své účely vytvořila vhodnější archetypální kategorizaci. Přední myslitelkou je v tomto směru Annis Pratt, která rozlišuje tři základní archetypální modely, a sice deméterovské mýty, artušovské legendy a čarodějnictví (Knotková-Čapková, 2016: 10). Deméterovské mýty v sobě nesou paradigma (předpatriarchální) matriarchální společnosti a jsou silně svázány s přírodou a cyklickým prožíváním času (Pratt, 1982: 170). Další dva modely jsou již zasazeny do patriarchálního vzorce a jejich hlavním aktérem je muž (Ibid.). Vzhledem k povaze analyzovaného textu je pro tuto práci nejdůležitější kategorie třetí, tedy případ žen-čarodějníc. Jedná se o ženy neposlušné androcentrickému řádu, ženy s určitou mocí, které jsou (částečně i díky tomu) vykresleny jako negativní, záporné postavy, které mají v rámci příběhu v drtivé většině špatný konec (Knotková-Čapková, 2016: 10). Čarodějnice mohou disponovat doslovnou magickou mocí, ale také mohou být jen nespravedlivé a kruté – do této kategorie spadají i zlé macechy (Ibid.: 11). V případě obou matek Koralíny, ač u té doslova druhé (tedy knoflíkové) z nich je to vygradováno do extrému, můžeme pozorovat obě tyto roviny – druhá matka nejen, že má jakousi nadpřirozenou moc, ale je také, jak se později ukáže, krkavčím rodičem. Hluběji v analýze se ukáže, že splňuje i další charakteristiky typické archetypální čarodějnice, jako je například fyzická degradace dalších osob jako trest, či slabý partner (Ibid.). V tvorbě pro děti a mladistvé obecně působí identifikace s těmito kategoriemi poměrně snadně, a to nejspíš proto, že pohádky jako žánr zobrazují archetypy v jejich „nejjednodušší, nejnutnější a nejpřesnější podobě“ (Franz, 1998: 15).

Toto shrnutí analytických postupů uzavírá kapitolu věnující se literární vědě skrze feministickou perspektivu. Pojednává o tom, proč se feminismus literaturou začal zabývat již v začátcích formování své teorie, jakou funkci má ve společnosti i v životech jedinců jazyk, a nakonec konkrétními analytickými směry. Na těchto základech stojí ty části práce,

kde je analyzována novela *Koralína*. Další kapitola se již zabývá feministickou teorií filmu, která je později uplatněna na adaptaci novely, animovaný film *Koralína a svět za tajnými dveřmi* z roku 2009.

2.3 Feminismus a film

V následující části práce se zabývám filmem, na který nahlížím feministickou perspektivou. Mým cílem není analyzovat technické aspekty filmu, ale věnovat se postavám a jejich charakteristikám a funkcím, které ve filmu v rámci příběhu plní. Proto se v této teoretické části nezabývám teorií práce kamery, zvuku atd., ale naopak pracuji s teoriemi Teresy de Lauretis (viz de Lauretis, 1987) či Laury Mulvey (viz Mulvey, 1998), které zkoumají film z hlediska spíše naratologického.

V rámci analýzy se do hloubky věnuji dvěma rozměrům filmu *Koralína a svět za tajnými dveřmi*, a to sice postavám Hubíka a kocoura ve vztahu ke Koralíně. Kromě postavy otce se jedná o dva hlavní maskulinně se prezentující společníky hlavní hrdinky – slovu mužské se vyhýbám schválně, kvůli problematice zvířecích postav a jejich zařazení v rámci binárního pohlavního systému, které je prostor vyhrazen v analytické části práce. Důležitý pro tuto práci je gender takovým způsobem, jak je to již nastíněno v předchozí kapitole, je tedy zkoumán co se týče jeho konstrukce, manifestace i stereotypizace. K těmto otázkám mohu přistupovat například díky kritickému náhledu na takzvaný mužský pohled (*male gaze*) problematizovaný teoretičkou Laurou Mulvey, jež formuje nejen jak film vzniká, ale také jak ho jako diváci vnímáme a přijímáme (Mulvey, 1998: 130).

Při filmové analýze je výchozím bodem pozorování způsobu, pomocí kterého daný film odráží, odhaluje či vsází na společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví i na ni navázaných nerovností (Ibid.). V obecném měřítku by se tento opakující se vzorec dal zjednodušeně formulovat tak, že mužský pohled je nadřazený tomu ženskému, a proto se postavy žen stylizují tak, aby jednaly a/nebo vypadaly v souladu s mužskými fantaziemi – u ženských hrdinek tak není důležité přímo to, co skutečně konají, ale spíš to, co představují, tedy k jakým akcím dovede jejich láska a jiné emoce jejich mužského společníka (Ibid.: 123). Podobný princip funguje i v případě literatury a dalších uměleckých forem, ovšem

v kinematografii je pohlavní nerovnost vidět nejsilněji, neboť je snaha ženy objektivizovat jako těla pro pohled v tomto vizuálním prostoru snazší (de Lauretis, 1984).

V reakci na mužský pohled, dominující nejen za kamerou, ale také při pohledu na plátno (Ibid.: 37), feministické filmařky a filmové teoretičky zformovaly praxi ženského pohledu (*female gaze*), který velmi silně koresponduje s v rámci předchozí kapitoly zmíněnou metodou čtení (či psaní) jako žena. Takový způsob tvorby a sledování i následné interpretace filmu se snaží oprostít od internalizovaného mužského pohledu (Dirse, 2013: 16).

Pozdější feministické myslitelky proti teorii mužského pohledu argumentují tak, že sice můžeme přijmout ideu mužského pozorovatele jako primární v rámci filmové tvorby, ale nic to nezmění na tom, že každá divačka i divák takzvaně přijdou do kinosálu vyzbrojeni vlastními vědomostmi a zkušenostmi s nerovnostmi a útlakem založenými na pohlaví a genderu, ale také etnické nebo třídní příslušnosti (Saxton, 1989: 710). Jednou z těchto teoretiček je i Teresa de Lauretis, která sledování filmu vnímá jako interaktivní proces utváření a vyjednávání mezi filmem a divačkou či divákem (de Lauretis, 1987). Podle ní filmová teorie příliš dlouho předpokládala, že obrazy a motivy jsou divačkami a diváky absorbovány bez jakékoli interpretace a bez ohledu na okolnosti, a zároveň také počítala s publikem, které je pouze jakýsi přijímač, který existuje ve světě bez sociálních norem a diskurzů (de Lauretis, 1984: 38). Ve svých textech tento princip rozvádí především v souvislosti s genderem, který je výsledkem mnoha aspektů, sociálních i biologických, mezi něž řadí právě také film, ale i institucionalizované diskurzy nebo každodenní zkušenosti (de Lauretis, 1987). Otázky s vlivem kinematografie na formování genderové identity spojené jsou potom například: jak film oslovuje konkrétní divačku a diváka? Jakým způsobem jsou její a jeho identifikace strukturované v rámci konkrétního filmu? Jak to celé souvisí s genderem? (Ibid.: 13)

V *Koralíně* se s tímto zásadním rozměrem genderu setkáváme ve chvíli, kdy se ve filmu objevuje Hubík a v rozhodujících momentech se stává tím, kdo hýbe dějem, ačkoliv v knižní verzi k tomu nebyl zapotřebí. Například Koralíně daruje panenku, hračku typicky genderovanou pro děvčátka, která jí vláká do pasti druhého světa, nebo na konci filmu přijede na své motorce a odvrátí hrozbu, kterou by jinak Koralína možná sama nevyřešila. Je v tomto případě důležité, že je Hubík muž, nebo by ho mohla nahradit dívka? Tím, že je příběh narušován mužskou postavou je umenšována Koralínina nezávislost, čímž film ztrácí v knize

přítomnou feministickou podstatu celého dobrodružství, které Koralína zažije (Curtis, 2016: 2).

3. KONTEXT TVORBY AUTORA

V této kapitole se zabývám osobou autora knihy *Koralína*, Neila Gaimana, a jeho další tvorbou v širším kontextu. Nejprve zde zmiňuji základní biografické informace a poté problematizuji otázku feminismu v jeho dílech. Dále se věnuji jeho tvorbě pro dětské čtenářky a čtenáře, následně komiksové tvorbě, a nakonec zfilmovaným knihám, mezi které patří i *Koralína*. Díky porozumění kontextu Gaimanovy tvorby bude možné Koralínin příběh lépe interpretovat – důležitá je například znalost toho, že Gaiman se ve své tvorbě dlouhodobě věnuje klasickým pohádkovým a mýtickým motivům, jejichž ozvěny či subverze se v *Koralíně* objevují, jak demonstruji v analytické části.

3.1 Neil Gaiman

Neil Gaiman je současný britský autor žijící ve Spojených státech, původně novinář (Neil Gaiman, 2001). Na svých oficiálních webových stránkách⁵ uvádí, že se jako dítě inspiroval autory, jako jsou například Edgar Allan Poe, C.S. Lewis nebo J.R.R. Tolkien, jejichž knihy v dětství přečetl. Mezi Gaimanova nejznámější díla patří například *Američtí bohové* (2001), *Severská mytologie* (2017) nebo *Oceán na konci uličky* (2013). Pro jeho tvorbu je typické, že již etablované, často hororové příběhy a motivy zasazuje do současnosti (Becher, 2016: 92). Známy je mezi svými čtenářkami a čtenáři také svou schopností vytvářet silné a nezávislé ženské postavy (Prescott, Drucker, 2012: 1), což můžeme pozorovat právě i u hlavní hrdinky zkoumaného materiálu Koralíny, která bojuje jak sama za sebe – v mnoha liniích významu –, tak později i za svou rodinu a další (ztracené) děti.

Hledání feministického postoje v Gaimanově tvorbě je ovšem problematictější. První otázkou, kterou je třeba si položit, je nejspíš tato: může být mužský autor vůbec považován za feministického? Pokud vezmeme v úvahu fakt, že ne každá ženská autorka je autorkou feministickou, odpověď bude pravděpodobně ano, ovšem s důležitým dodatkem – je třeba mít na vědomí skutečnost, že muž hlásící se k feministickým ideálům je vždy v odlišné pozici než žena, která je feministka (Morris, 2000; 12). Ve veřejném diskurzu existuje debata o tom, zda je možné Neila Gaimana považovat za feministu – na to některé autorky odpovídají tvrzením, že veškerá feministická agenda, jež je v jeho textech přítomná, se odehrává pouze na poli fantazie (Parsons, Sawers, Mcinally, 2008: 372). V případě *Koralíny* je tento argument

⁵ Viz. www.neilgaiman.com

snadno demonstrován na postavách obou matek, které jsou v příběhu demonizovány, a druhá z nich musí být poměrně explicitně svržena, aby mohl přijít „šťastný konec“, čímž tento text přispívá k posílení tradičních femininních rolí a heterosexuálních očekávání (Ibid: 371.). Na druhou stranu ovšem tím, že se Gaiman rozhodl do popředí svého příběhu zasadit vztah matky a dcery, jako to udělal nejenom v *Koralíně*, ale také například ve filmu *Maska zrcadla* (2005), ke kterému psal scénář, zdůraznil důležitost a komplexnost těchto ženských spojenectví anebo i naopak rozkolů, jaký prožívají například královna a princezna v povídce *Sníh, zrcadlo, jablka* (Gaiman, 2003), o které se zmiňují v následující podkapitole (viz. 3.2 *Pohádková tvorba*). S tím souvisí také to, že ve svých dílech místy výrazně subvertuje klasická genderová očekávání a nabourává sociální normy týkající se mužství a ženství – příkladem je nejenom průzkumnice Koralína, ale třeba také právě statečná Helena z *Masky zrcadla*.

Feministické myslitelky a myslitelé se ovšem shodnou na tom, že je Neil Gaiman výjimečným a znamenitým vypravěčem (Ibid.: 372). Je tedy především tím, spíše než feministou – zůstává věrný takovému vyprávění, jaké si zrovna pro svůj příběh zvolí (Prescott, Drucker, 2012: 2). Svými vyprávěcími způsoby hraje na literárním poli hry, které jsou v jiných případech často umlčené požadavky nakladatelství a marketingu kapitalistické ekonomie (Parsons, Sawers, Mcinally, 2008: 372). Například když Gaiman začal spolupracovat s nakladatelstvím DC Comics, bylo mu řečeno, že jeho příběh, ve kterém byla hlavní postavou žena, by nikdo nekoupil, protože takové knihy se prostě neprodávají – on ale příběh napsal a pokračuje v psaní příběhů o ženách i dál (Martin, 2012: 11). Ačkoli mu tedy nelze upřít, že je v jeho tvorbě k nalezení mnoho zástupkyň z řad ženských hlavních postav (Prescott, Drucker, 2012: 2), jeho největší silou zůstává způsob, jakým své příběhy předává čtenářkám a čtenářům – vhodným příkladem může být to, že vypráví klasické příběhy z nečekaných perspektiv, než jak je tomu v originálních textech, čímž otevírá prostor, v rámci kterého se může vyjádřit i dříve nevyslyšená postava, právě jako to dopřál zlé královně z pohádky *O Sněhurce* ve své povídce *Sníh, zrcadlo, jablka* (Gaiman, 2003).

3.2 Pohádková tvorba

Značnou část bibliografie Neila Gaimana tvoří pohádkové příběhy pro dětské a dospívající čtenářky a čtenáře (Neil Gaiman, 2001). Mezi známější z nich lze zařadit například převyprávění pohádky o Šípkové Růžence, *Spáčka a vřeteno* (2015), příběh adaptující severskou mytologii *Odd a mraziví obři* (2018) nebo povídková kniha *Kouř a zrcadla* (2003),

ve které se nachází také povídka subvertující pohádku O Sněhurce, *Sníh, zrcadlo, jablka*⁶, na které bych ráda přiblížila Gaimanův osobitý přístup ke klasickým příběhům.

Svět pohádek je prostorem symbolů (Law, 2012: 177). Ačkoliv je hlavní dějová linka poměrně zachovaná, jediné, v čem se Gaimanova povídka *Sníh, zrcadlo, jablka* shoduje s původní pohádkou bratří Grimmů, jsou právě symboly (Teichmanová, 2016: 131) – jejich interpretace je ovšem diametrálně rozdílná. V této verzi klasického příběhu je vypravěčkou a hlavní postavou královna, která si vzala Sněhurčina otce (Ibid.). Toto narativní rozhodnutí je o to zajímavější, když si jako čtenářky a čtenáři uvědomíme, že původní pohádku nevypráví Sněhurka, ale neosobní vypravěč ve třetí osobě – proto se v originální verzi pohádky například nikdy nedozvíme, co si Sněhurka přesně myslela o tom, že má začít bydlet se sedmi muži-trpaslíky uprostřed lesa (Ibid.: 140). Sněhurka je potom v příběhu oslovována nikoli jménem, ale pouze zájmeny či popisy jako „princezna“ nebo „dítě“ (Law, 2012: 179), což tvoří zajímavý kontrast k oslovování v *Koralíně*, kde je důležité, že Koralínu spousta dospělých v jejím okolí oslovuje jiným, pozměněným jménem – tedy Karolínou. Tento opakující se motiv evokuje, že oslovování postav je pro Gaimana v rámci příběhu důležitým nástrojem jejich identifikace a vlastního vyprávění.

V povídce *Sníh, zrcadlo, jablka* je Sněhurka upírkou, která zabije svého otce a královna je tou, která jedná v zájmu království (Teichmanová, 2016: 133). Gaiman tedy v rámci pohádky převrací polohu dobra a zla, čímž klasický příběh subvertuje (Ibid.: 135). Zároveň ale nedělá z královny bezchybnou a čistou světicí, která by byla bez viny – královna coby nespolehlivá vypravěčka nás při svém vyprávění nutí pochybovat o tom, jestli mluví pravdu, což čtenářky a čtenáře nutí ke kritickému přemýšlení o daném textu (Ibid.: 141).

Dalším důležitým prvkem v povídce je vztah ženské sexuality ke královnině morální dobrotě. Královna je sankcionována za to, že při sexuálním styku s princem projevila vlastní prožitek a slast (Gaiman, 2009: 280), zatímco Sněhurka je jako chladná a nehybná ideální milenkou (Teichmanová, 2016: 134). Skrze postavu princezny proto Gaiman poukazuje na limity patriarchální společnosti omezující ženy, ale současně se skrze postavu královny snaží ukázat možnost systému kompletně odlišného (Law, 2012: 181) – možná takového, v rámci kterého by ženy mohly vládnout a projevovat svou sexualitu svobodně, aniž by za to byly upalovány – jako je na konci povídky *Sníh, zrcadlo, jablka* upálena královna - a nenáviděny. Právě v tom

6 někdy překládáno také jako *Sníh, sklo, jablka*, viz Teichmanová, 2016.

je dle mého názoru obsažen důvod, proč je Gaimanův přístup k příběhům obecně, ale také k ženským postavám v nich, výjimečný a někdy pokládán právě za feministický.

3.3 Komiksová tvorba

Jedním z děl, které Neila Gaimana jako autora proslavilo, je komiksová série *Sandman*, která vycházela v českém překladu od roku 2002 do roku 2016, a čítá celkem třináct knih a jednu povídkovou sbírku (Databáze knih, 2008). Stejně jako v předchozí kapitole, i v tomto případě si zvolil za svého hlavního hrdinu někoho, kdo byl původně jen nepopulární postavou v superhrdinském universu DC komiksů, Sandmana, a přetvořil ho v komplexní a elegantní postavu krále snů (Prescott, Drucker, 2012: 4).

Gaiman komiksy pouze píše a na ilustracích spolupracuje s různými umělci, přičemž jedním z nich je P. Craig Russell, který s ním pracoval na komiksově verzi *Koralíny*⁷ (česky nevyšlo, v originále 2008). Kvůli rozsahu bakalářské práce není možnost se této komiksově adaptaci věnovat tak do hloubky, jako té filmové, ale přesto je pro úplnost nutné se o ní alespoň zmínit.

Grafický román se věrně drží knižní předlohy co se týče děje a charakteristiky postav (Harris-Fain, 2015: 335). Zásadní rozdíl ale nabízí vizuální zpracování, a to jak oproti původní knize, tak proti filmové adaptaci (Ibid.: 337). Novela obsahuje ilustrace Davea McKeana, který s Gaimanem spolupracoval na mnoha dalších projektech, jako je například film *Maska zrcadla*, o kterém bude řeč v následující podkapitole. McKeanův styl je jak na obálce knihy, tak na ilustracích doplňujících příběh poměrně nerealistický, možná až lehce karikující, stejně jako působí nerealisticky animované loutky ve filmové adaptaci (Ibid.). Zpracování Russella je v kontrastu k tomu velmi realistické, a to jak v případě postav, tak i prostředí, v němž se pohybují (Ibid.). To jednak způsobuje, že Koralína působí starší, než jak je znázorněna v ilustracích McKeana a v Selickově loutkové verzi, kterou natočil v roce 2009 a kterou budu v rámci analýzy komparovat s původní knihou, ale také to dle mého názoru otevírá příběh starším čtenářům – komiks se nebojí adaptovat i některé pasáže, které se film rozhodl vypustit, jako je například konfrontace Koralíny s druhým otcem ve sklepě v závěru jejího dobrodružství.

⁷ V anglickém originále vychází grafický román pod názvem *Coraline*

Grafické zpracování novely bylo očekávaným krokem proto, že Neil Gaiman není ve světě komiksu nováčkem, ale působí v něm již od roku 1986 (Ibid.: 335) – první adaptace *Koralíny* tak vychází po šesti letech od vydání původní novely a odsud už je to jen krok k tomu, aby se statečná hrdinka o rok později rozběhla po filmovém plátně.

3.4 Zfilmovaná tvorba

Další médium, v rámci kterého se Gaiman jako tvůrce objevuje, je film. Existují v prvním případě filmové adaptace jeho knih, jako je kromě *Koralíny* z roku 2009 taky *Hvězdný prach* (2007) adaptující jeho stejnojmennou knihu (2006). Zajímavým počinem je ale film *Maska zrcadla* (2005), k němuž psal Gaiman scénář, a na němž spolupracoval s právě v minulé podkapitole zmíněným ilustrátorem *Koralíny*, Davem McKeanem, který film režíroval (Neil Gaiman, 2001).

Jen málo dvojic autorek a autorů dokázalo prodchnout příběhy dětských hrdinek a hrdinů takovou temnotou a psychologickou komplexitou jako právě Gaiman a McKean (David, 2008: 1). Jejich příběhy jsou děsivé a znepokojivé jak pro děti, tak pro dospělé čtenářky a čtenáře (Ibid.). Obě hrdinky z uvedených filmů, Koralína a Helena, mají kromě temné krajiny, která je většinu času obklopuje, společnou ještě další věc – obě poznají nebezpečí, která skrývá mateřská láska, pokud je příliš majetnická (Russell, 2012: 162).

Helena z *Masky zrcadla* se stejně jako Koralína vydá do jiného světa, ve kterém je konfrontována s jinou matkou, ovšem s jistými změnami (Ibid.). V jejím příběhu existuje bílá královna, která reprezentuje její nepřítomnou nemocnou matku, a černá královna, jež zosobňuje matčiny negativní aspekty (David, 2008: 2), podobně jako druhá matka v *Koralíně*. Zároveň se ale taky setkává s druhou verzí sebe samé, temnou princeznou, která je vším, čím Helena nechce být – kouří cigarety a hádá se se svým otcem (Parsons, Sawers, Mcinally, 2008: 374). Aby zachránila bílou královnu, musí získat zpět ukradenou masku zrcadla, která ji probudí ze spánku (David, 2008: 2).

Na rozdíl od *Koralíny*, jejíž příběh je vyprávěn sice z jejího úhlu pohledu, ale ne jejím hlasem, vypráví Helena svůj příběh sama. Tato schopnost přivlastnit si vlastní příběh (podobně jako královna z povídky *Sníh, zrcadlo, jablka*) by mohla společně s tím, že Helena v rámci svého příběhu řeší také vztah s chlapcem, který jí pomáhá, být ukazatelem, že se ve skutečnosti

jedná o stejnou dívku v různých fázích sexuálního vývoje, kdy Koralína reprezentuje období více dětské a Helena se přesouvá dále, už do pozdějšího období puberty (Parsons, Sawers, Mcinally, 2008: 375). Tato teorie je zajímavá hlavně v případě, že vezmeme v potaz filmovou verzi Koralíny, ve které se také objevuje postava Hubíka, tedy chlapce-pomocníka, ovšem v jejich vztahu chybí explicitní romantický rozměr.

Helena stejně jako Koralína svou matku nakonec zachrání, ale kromě toho také navíc přemůže svou temnou verzi, čímž je osvobodí obě. Když se teď v následující části práce věnuji Koralínině příběhu, je otázkou, zda se v ní budou zrcadlit střípky Heleny.

4. ANALYTICKÁ ČÁST

V následující kapitole analyzuji novelu *Koralína* (Gaiman, 2014) a její filmovou adaptaci *Koralína a svět za tajnými dveřmi* (Selick, 2009). Využívám k tomu teoreticko-metodologické zázemí představené ve druhé kapitole a také již existující studie pojednávající o těchto dílech. V rámci analýzy postupuji chronologicky po ději knihy a filmu a analyzuji obě nosná média zároveň, přičemž zvláštní důraz je kladen na rozdíly mezi nimi.

4.1 Titulková scéna

Prvním rozdílem, který Henry Selick jako scénárista a režisér filmu *Koralína a svět za tajnými dveřmi* (2009) přináší, je hned úvodní scéna. Divačkám a divákům tak zážitek otevírá panenka, jež je přešívána dvěma rukama – nikoli ovšem s lidskými prsty, nýbrž prsty tvořenými jehlami. Ani jeden z těchto elementů se v knižní předloze nevyskytuje, i pro poctivého čtenáře je tak začátek filmu zahalen tajemstvím.

Bytost, jejíž kovové ruce v této scéně pozorujeme, je druhá matka, tedy hlavní antagonistka příběhu (Torres-Fernández, 2021: 22). Prsty tvořené jehlami jsou zde zvoleny příhodně, neboť „předení, tkaní a pletení jsou přímo archetypálními atributy femininity, které se objevují průběžně v mnohých pohádkách“ (Knotková-Čapková, 2016: 15). Jelikož jako divačky a diváci v tuto chvíli nevíme, že se jedná o postavu zápornou, může takové vyobrazení evokovat příjemné asociace, protože šití je typické pro kladné hrdinky (Ibid.). Tato intence se shoduje s vystupováním druhé matky ve zhruba první polovině příběhu, kdy se prezentuje jako milující a pečující rodič, než později odhalí své pravé úmysly a svou podstatu.

Předmětem, kterému se jehlové prsty věnují, je panenka. Když se objeví, má na sobě růžové šaty a na hlavě hnědé copy. Co je ale nejdůležitější, namísto očí jejímu látkovému obličejí vévodí dva černé knoflíky. A právě knoflíky jsou v Koralínině příběhu důležitým prvkem, protože odlišují bytosti fikčního lidského světa od těch, které žijí ve světě druhém, kam se Koralína dostává neznámou chodbou. Použití kulatých knoflíků jako náhrady za oči by mohlo napovědět, že ve druhém světě není něco v pořádku – kruh jako symbol dokonalosti je v

tomto případě narušen dírkami ve svém středu, které evokují nedokonalost, nebo minimálně narušují iluzi bezchybnosti (Vargas, Vargas, 2014: 90).

Během toho, co druhá matka panenku přešívá a plní pískem (či písku podobnou substancí) se na obrazovce objevují úvodní titulky. Když se po pár minutách panenka promění v modrovlasé děvče ve žluté pláštěnce, jedná se o první pohled na hlavní hrdinku příběhu, Koralínu Jonesovou. Je na ní ale v této hadrové podobě s knoflíky něco nepřírozeného a zlověstného, když letí oknem pryč, směrem ke hvězdné obloze (Torres-Fernández, 2021: 29).

4.2 První setkání

Kniha i film si v prvních momentech dávají velmi záležet na tom, aby byli čtenářky a čtenáři seznámeni se všemi postavami, které se v příběhu objeví. A je to právě skrze tyto interakce, jak je nám odhalena i Koralína, jejíž příběh sledujeme. Je proto důležité těmto prvním setkáním věnovat dostatečnou pozornost, neboť konstruují základní dynamiku postav a problémy, na které postupně narážíme v průběhu celé analýzy. Konkrétním příkladem může být důraz, jaký je kladen na téma jmen a oslovení, který je nejvíce patrný právě ve vztazích a rozhovorech, jaké má Koralína se svými sousedy.

4.2.1 Sousedí a problém jména

V Růžovém paláci, jak se jmenuje dům, do kterého se Koralína se svými rodiči právě přistěhovala, jsou další dva obsazené byty. V jednom z nich žijí dvě postarší ženy a ve druhém muž. Dámy ze sklepního bytu se jmenují slečny Spinková a Forciblová a jsou to divadelní herečky v důchodu, které chovají psy, což Koralíně samy řeknou už na první stránce knihy (Gaiman, 2014: 15). Zároveň se již při tomto rozhovoru objevuje téma, které zásadně prostupuje celý děj, a sice problém týkající se jmen. Konkrétní manifestaci nabývá skrze to, že kromě jejích rodičů Koralínu nikdo z jejího okolí neoslovuje jejím jménem – pro všechny je to Karolína (viz. Ibid.: 15, 16, 25, 26), a to i přesto, že se je ve většině případů snaží opravit (viz. Ibid.: 16). Její úsilí je ale marné a pro své okolí zůstává Karolínou, přičemž nejvýrazněji se frustrace z toho odrazí v prvním rozhovoru s Hubíkem, o kterém budu pojednávat později (viz. kapitola 4.2.2 *Studna a Hubík*), v rámci něhož Koralíně Hubík odepře možnost konat „neobyčejné věci“ kvůli jejímu „obyčejnému jménu“ (Selick, 2009).

Naléhavost tohoto tématu je vyjádřena tím, že v klíčových momentech je Koralína konfrontována s postavami, které její nejistoty a úzkosti ohledně identity (kterou vnímá právě přeneseně skrze své jméno), dodávají nový kontext. Konkrétně zde narážím na zásadní rozhovory s kocourem (viz. Gaiman, 2014: 43) a s dětskými dušičkami (viz. Ibid.: 85), které později v rámci analýzy podrobněji rozvedu (viz. kapitoly 4.5.2 *Promluvy* a 4.6 *Genderově neutrální oběti a mužský zachránce*). Důležité nicméně je, že otázka jmen a pojmenování se v příběhu neustále vrací, stále se stejnou urgencí. V knize je tato úzkost vyjádřena jasněji díky možnosti nahlédnutí do Koralíniých myšlenek prostřednictvím vnitřních monologů. Jedním z momentů, kdy dá Koralína jasně najevo, že svou identitu ztotožňuje se svým jménem, je tento:

„V prvním okamžiku nevěděla, kde je. A nejen to, nebyla si ani úplně jistá, kdo je. ... Teprve když jí někdo poklepal na rameno, vracela se z nejvzdálenějších dálek a ve zlomku vteřiny si musela uvědomit, kdo je, jak se jmenuje, a vůbec, že tam je. Teď právě jí na obličej svítí slunce a ona byla Koralina Jonesová. Ano.“ (Gaiman, 2014: 73)

Po probuzení v cizím prostředí hledá hlavní hrdinka jistotu právě v tom, že se snaží vzpomenout si na to, jak se jmenuje. Koralíniina cesta, kterou během svého dobrodružství absolvuje, by se proto dala interpretovat také jako cesta k porozumění identitě a úskalím toho, když se ztotožňuje se jmény – díky tomu, že se ocitne v neznámém, podivném světě zjistí, že jména nejsou univerzálními charakteristikami, ale že se jejich význam mění podle věci, kterou právě označují (Palkovich, 2015: 183). Naznačeno to je již při Koralíniých prvních průzkumných výpravách v okolí nového bydliště, při kterých nachází kůži z hada, ale samotného hada nikoli, nebo také kámen, který vypadá jako žába a ropuchu, která zase připomíná kámen (Gaiman, 2014: 17).

Tento problém, jež celý příběh prostupuje, by se dal interpretovat jako manifestace teorie jazyka podle Ferdinanda de Saussura, která tvrdí, že mezi světem reality a jazyka se klene propast (Morris, 2000: 116). Kdyby byl mezi znaky a označovaným nutný vztah, potom by muselo být každé věci přiřazeno jedno konkrétní, jedinečné označení (Ibid.). Tak jazyk ovšem nefunguje, jak vhodně ilustruje právě předchozí příklad s hadem a žábou.

Zajímavá situace nastává v případě souseda z horního bytu, který tvrdí, že secvičuje s myším cirkusem představení. V knize se jeho jméno neobjeví až téměř do úplného konce (což se ukáže jako klíčové), ale ve filmu už v při prvním rozhovoru víme, že se jmenuje Bobinsky. Koralíně totiž řekne, že jí jeho myšky posílají vzkaz, aby nechodila „těmi dveřmi“ (Gaiman, 2014: 27) - čímž odkazuje ke dveřím, za nimiž se skrývá průchod do druhého světa – přičemž si zároveň stěžuje, že myšky pletou její jméno a říkají jí Koralína namísto Karolína, jak on považuje za správné (Ibid.). Nyní je jasné, jak důležitá tato drobnost je, protože se jedná o první náznak toho, že myši budou v příběhu hrát poměrně signifikantní roli. Další věc, kterou se o myškách od pana Bobinského dozvíme, je to, že stále nejsou na vystupování před lidmi připravené, protože nejsou dostatečně vycvičené a odmítají hrát jeho písničky, které pro ně napsal (Ibid.: 16). A protože jsou to právě ony, které jako jediné Koralínu oslovují správně, je mezi nimi a hlavní hrdinkou cítit určité napojení – i ona by do určité míry mohla být právě malou neposlušnou myškou, která nehraje podle not, které jí dospělí vnucují, ale podle svých vlastních. Tato vzpurnost, či jenom svéhlavost hlavní hrdinky je dobře patrná v následující situaci týkající se studny.

4.2.2 Studna a Hubík

Koralína se již druhý den po nastěhování vydává na průzkum (Ibid.), což je, jak zjistíme, její základní charakteristikou. Svě okolí probádává v knize, ale i ve filmu, kde je nám poprvé představena právě na cestě ke studni. V knižní verzi se tam vydá po tom, co jí slečny Spinková a Forciblová varují, jak moc je studna nebezpečná, a ona se jí rozhodne najít, „aby věděla, kde je, a mohla se jí vyhnout“ (Ibid.: 17). Pomocí průzkumných výprav dodává sama sobě odvalu a bere situaci do vlastních rukou, stejně jako když později v knize v krizový moment sama sebe přesvědčuje, že musí pokračovat dál:

„Jsem průzkumník⁸, říkala si v duchu. A musím znát co nejvíc cest, abych se odtud dostala. Proto musím jít dál.“ (Ibid.: 77)

Koralína ale neprozkoumává pouze v geografickém smyslu, své prozkoumávání orientuje také dovnitř sebe – vytváří příběh, v rámci kterého je definována svou statečností (Long, 2017:

⁸ Rozhodnutí překlada využít generické maskulinum v tomto případě podrývá feministický rozměr vyznění textu. Vhodnější by dle mého názoru bylo, pokud by o sobě Koralína mluvila jako o *průzkumnici*, což dokazuje i pasáž, ve které hlavní hrdinka svůj vnitřní hlas vědomě genderuje jako ženský, a sice v protikladu ke kocourově hlasu, když tvrdí, že zvíře zní jako hlas, „kterým mluvila v duchu, ale nebyl to holčičí hlas“ (Gaiman, 2014: 43). Pravděpodobně by se tedy jednalo o verzi více se shodující s celkovým tónem originálního Gaimanova textu.

281). Metafora průzkumu je pro Koralínin příběh důležitá, a to zvláště díky tomu, že se velká část jejího dobrodružství odehrává ve fantazijním světě, ve kterém je pro ni možné překračovat hranice identity a genderu (Ibid.). Podrobněji se těmito hranicím a jejich manifestaci budu věnovat v části pojednávající o přechodu mezi světy (viz. kapitola 4.3 *Přechod mezi světy*).

Při scéně, ve které najde Koralína studnu, se objevují zásadní rozdíly mezi knižní a filmovou verzí příběhu. Zatímco knižní hrdinka studnu objeví sama bez jakékoli pomoci, ve filmovém zpracování se v tomto momentu poprvé objeví postava Hubíka – chlapce v Koralínině věku, který byl do filmového narativu přidán.

Jeho představení je poměrně symbolické, když za zvuku hromu přijíždí na motorce v děsivé masce a černém plášti. Z jeho nástupu je vcelku jasné, že se Koralínu snaží vyděsit, a film nám dokonce dopřeje pohled na hlavní hrdinku jeho očima, tedy skrze masku, kterou má právě na sobě – dříve, než je nám tedy ukázán jeho obličej, vidíme způsob, jakým se dívá na Koralínu. Tento motiv koresponduje s teorií mužského pohledu (*male gaze*) filmové teoretičky Laury Mulvey, podle které je ženská hrdinka izolovaná a vystavená na odiv mužskému divákovi, kterým je v tomto případě Hubík (Mulvey, 1998: 125). Kromě toho, že Koralínu vidíme rámovanou kulatým objektivem, který svým tvarem nápadně připomíná knoflíky, jimiž bude pozorována později při konfrontaci s druhým světem, je tento moment ukázkou toho, jak je mužský pohled a to, že si mužští diváci a protagonisté skrze něj do ženských postav promítají své fantazie, v rámci filmové tvorby určující. Ženská postava je zde objektifikována (Ibid.: 123).

Dalším důležitým elementem, který film v této scéně přidává oproti knize, je využití magického proutku. Ten Koralína nachází na zahradě u domu a snaží se pomocí něho starou studnu objevit, v určitý moment dokonce pronáší zaklínadlo. Tato praxe byla používána k lokalizaci vodních zdrojů v zemi (Maier, 2021: 175) a tím, že film Koralíně přidal navíc tento magický prvek proutkaření, otevírá dveře novým interpretacím. To, že Koralína praktikuje tento starý zvyk by mohlo odpovídat návratu ke kořenům matriarchální moci tak, jak ji charakterizuje teoretička Annis Pratt (1982: 171). Tento s přírodou spojený rituál spadající do deméterovského archetypu ženství by Koralínu charakterizoval jako mocnou ženskou hrdinku, která je v příběhu vykreslena kladně (Knotková-Čapková, 2016: 10). Zároveň by ale proutkaření mohlo evokovat praxi čarodějnictví, které je v patriarchální společnosti

hodnoceno záporně, neboť bylo dlouhou dobu vyhrazeno společenským vyvrhelům, nejčastěji queer ženám (Maier, 2021: 172).

Kromě proutku Koralína v průběhu děje interaguje i s dalšími kouzelnými předměty, nejvýznamněji s kamínkem s dírou uprostřed, který ji dají slečny Spinková a Forciblová (Gaiman, 2014: 31), které ji také věští budoucnost z čajových lístků a upozorní ji, že je v nebezpečí (Ibid.). Tyto dvě ženy tedy v příběhu plní role vědmy a rádkyně, nepochybně zařaditelné do deméterovského archetypu (Knotková-Čapková, 2016: 10).

Hubík si tento nadpřirozený element v podobě proutkaření v konverzaci s Koralínou evidentně uvědomuje (Maier, 2021: 176). Když ji označí jako „proutkařku“ nebo o proutku mluví jako o „obyčejné větvi“ (Selick, 2009), nevykazuje vůči nadpřirozeným prvkům obdiv, jaký by odpovídal deméterovskému mýtu, ale pohrdání typické pro archetyp čarodějnice (Knotková-Čapková, 2016: 10). Když konečně odhalí svůj obličej, Koralíně se posmívá a prohlašuje, že na proutkaření nevěří. Zároveň jí také upozorní, že proutek, který si vybrala, je jedovatý a zesměšní tak Koralíninu autoritu a schopnosti. A je to taky on, kdo Koralíně studnu nejenom ukáže, ale také otevře, čímž jí upře možnost dokázat, že je průzkumnicí, jak o sobě často prohlašuje (Curtis, 2016: 2). Ačkoli se tato změna může zdát nepodstatnou, filmová Koralína je kvůli ní připravena o svou feministickou agentnost a celý feministický narativ Gaimanovy knihy je takovou konstrukcí filmu oslaben⁹ (Ibid.). Tento moment totiž předznamenává stále se opakující situace, ve kterých bude filmová Koralína méně schopná než knižní Koralína, a to primárně proto, aby mohla být svým aktivním mužským společníkem zachráněna (Ibid.: 4).

Při jejich vzájemném představení se dozvíme, že Hubík nemá rád své jméno a mluví o tom, že se mu tím jeho rodiče pomstili¹⁰. Když se mu představí Koralína, pořádně jí neposlouchá a

9 Aby taková interpretace fungovala, je třeba prozkoumávání vnímat jako účelovou, lineární činnost, která směřuje k nějakému cíli, a proto se řídí racionálními postupy, aby bylo cíle dosaženo. V tomto případě by se jednalo spíše o maskulinní chápání činnosti prozkoumávání. Pokud bychom se ale rozhodli vnímat prozkoumávání jako nelineární, spíše cyklickou činnost, kde je účelem už prozkoumávání samotné a nikoli nutně nacházení a dosažení cíle, Koralína by zůstala skvělou průzkumnicí i v případě, kdy jí studnu ukáže Hubík. Samotný akt průzkumu by totiž v takovém případě byl podstatnější než cíl, k jakému vede – už zvědavost hlavní hrdinky jako taková stačí k tomu, aby mohla být průzkumnicí. Takové pojetí prozkoumávání by vyhovovalo genderovým asociacím spojeným s femininitou.

10 Hubíkovo jméno má zajímavou souvislost s knihou – na konci příběhu se slečna Spinková zmíní, že než se do bytu nastěhovala Koralína a její rodina, bydlel v něm pan Lovat (Gaiman, 2014: 152). A právě tak se Hubík jmenuje – Hubert Lovat.

stejně jako všichni ostatní jí oslovuje jako Karolínu. Pronese dokonce, že „od lidí s obyčejným jménem jako Karolína se prý nedají čekat neobyčejný věci“ (Selick, 2009).

Je důležité si uvědomit, jakou roli v této situaci hraje gender. Při hlubším zamyšlení nutně vyvstává otázka po tom, zda je Koralína přehlížena a její snahy o přivlastnění si vlastního jména ignorovány kvůli tomu, že je dívkou. Ačkoli tento aspekt roli nepochybně hraje, není omezena pouze svým genderem, ale také svým věkem – dospělí jí vnímají jako dítě, které je neustále potřeba nějak zabavit, ale také v určitých chvílích umlčovat (Long, 2017: 286). O to paradoxnější se situace stává, když její jméno nevysloví správně ani (zatím) jediné další dítě v příběhu figurující, a to Hubík. Jejich situace je jako jediných dvou dětí v okolí poměrně podobná, nicméně určitý rozdíl mezi nimi existuje. Oba prozkoumávají okolí a tráví čas venku, ale Hubíka hlas jeho babičky¹¹ vždycky zase zavolá zpátky domů (Batkin, 2021: 212). A i když v knize Koralínina skutečná matka projeví starost o to, kam jde a kdy se vrátí (Gaiman, 2014: 18), filmová hrdinka po Hubíkově odchodu zůstává sama a její rodiče ji domů nevolají.

Je to také právě Hubík, kdo ke Koralíně dostane panenku, kterou jsme měli možnost vidět v úvodní scéně filmu, a rozpojuje tak události zásadní pro Koralínin příběh.

4.2.3 Skuteční rodiče

První setkání s Koralíninými rodiči je v knize i filmu zasazeno do podobných situací, které čtenářkám a čtenářům rychle odhalí další problém, kterému Koralína čelí, stejně jako Helena na začátku svého příběhu, a to je osamělost.

Matka i otec jsou zaměstnaní a oba pracují na počítači, takže jsou většinu času doma – v knize má každý z nich svou pracovnu, ve filmu má pracovnu pouze otec a matka pracuje na počítači v kuchyni. Ačkoli kniha v tomto ohledu nediskriminuje žádného z rodičů, rozhodnutí ve filmu přesunout matku z pracovny do kuchyně vyznívá velmi stereotypně. V kombinaci se skutečností, že domácí práce jsou rozděleny mezi rodiče rovnoměrně, tedy otec vaří a matka

¹¹ Hubíkova babička hraje ve filmu poměrně důležitou roli, protože v průběhu děje zjistíme, že jedna z dětských duší, které druhá matka uvěznila a s nimiž se Koralína setká, je její dvojče, které zmizelo, když byly obě malé děti – babička proto zakazuje Hubíkovi do Růžového paláce chodit, protože je podle ní to místo „nebezpečné“ (Selick, 2009). Po téměř celou stopáž filmu vystupuje pouze jako hlas, který volá Hubíka domů a setkáváme se s její postavou až v poslední scéně, kdy společně přijdou na zahradní slavnost, kterou Koralínini rodiče uspořádají.

uklízí, působí tato změna ještě bizarněji. To, že je Koralína s tímto rozdělením rolí v domácnosti nespokojena, je ve filmu několikrát artikulováno skrze jídlo. Její otec vaří „recepty“ (Ibid.: 21), které Koralíně nechutnají a odmítá je jíst. Zatímco ve filmu se rozhodne večeři nesníst a jít spát, v knize vezme iniciativu do svých rukou a udělá si mraženou pizzu a hranolky (Ibid.). Tím se opět dostáváme k tomu, že knižní Koralína je mnohem samostatnější postavou než její filmový odraz.

Ačkoli jsou s ohledem na emancipaci rodičů obě verze příběhu poměrně pokrokové tím, že jsou oba rodiče pracující, film neustále dělá ústupky patriarchálním genderovým stereotypům, ať už zasazením pracovního prostředí matky do kuchyně nebo tím, že je Koralíně upřena schopnost postarat se o svou večeři sama, namísto toho, aby byla plně odkázána na svého otce.

Co se ale ve filmu nemění je to, že na Koralínu nemá ani jeden z jejích rodičů čas. Oba ji téměř neposlouchají a posílají ji pryč. Rodina působí velmi rozfragmentovaně, s každým členem nacházejícím se v jiném pokoji prostorného bytu. (Batkin, 2021: 213). Oba rodiče jsou velmi zaneprázdnění svou prací na zahradním katalogu, který společně vytváří a když například Koralína přijde za svým otcem do pracovny, ani se na ni neotočí – ve filmu ji dokonce pozoruje pouze přes její odraz v monitoru počítače. V těchto rozhovorech, které se svými rodiči Koralína vede, je také dána jasně najevo matčina dominantní role v rozhodování. Když Koralíně zakáže, aby šla ven, zkusí se dcera zeptat otce, který reaguje takto:

„Co na to říká maminka?“

„Říká v tomhle počasí ven nepůjdeš, Koralino Jonesová.“

„Takže ne.“ (Gaiman, 2014: 19)

Ve filmu je dokonce slovo „maminka“ nahrazeno slovem „šéfová“ (Selick, 2009), což toto rozdělení na dominantního a submisivního rodiče jen umocňuje. S tím souvisí taky fakt, že z knihy vyplývá, že Koralína ke svému otci chová velmi silné pozitivní city. Dobrým příkladem podporujícím toto tvrzení je historka o útoku vos, kterou v knize Koralína vypráví kočce (Gaiman, 2014: 63). Pojednává o tom, že když vzal jednou otec Koralínu prozkoumávat na skládku a jeden z nich omylem šlápl na vosí hnízdo, nechal se popíchat, aby měla Koralína čas mezitím utéct. Tenhle příběh si Koralína připomene ve chvíli, kdy potřebuje dodat odvalu. V kontrastu k tomu se v knize objevuje i jedna vzpomínka na zážitek s matkou, který

je ale mnohem negativnější – když si Koralína ublíží, vzpomíná na to, že podobnou bolest zažila, když jí „maminka sundala pomocná kolečka z kola“ (Ibid.: 122).

4.3 Přejít mezi světy

Nyní bych se ráda věnovala motivu dveří a tunelu a jejich možných funkcí a významů v rámci příběhu. Pro analýzu jsou tyto motivy důležité, protože skrze tyto původně ukryté dveře a za nimi následujícím tunelem se Koralína dostane ke druhé rodině, což je zásadním prvkem zápletky.

Koralína zamčené dveře objeví poté, co ji její otec pošle prozkoumávat dům (Ibid.: 19). V knize jsou to „velké, vyřezávané dřevěné dveře v zadním koutě salónu“ (Ibid.: 20), kdežto ve filmu jsou dveře maličké a zatapetované. Ve filmu si jich Koralína proto sama nevšimne, ale dovede ji k nim panenka, která se ve vhodné chvíli ztratí a objeví právě u malých dvířek.

Co se týče tunelu, který je za dveřmi ukrytý, i ten vykazuje rozdíly v obou verzích. Když Koralína v knize poprvé do tunelu vstoupí, vypadá jako tmavá chodba, ze které navíc vychází „studený, zatuchlý pach“ (Ibid.: 37). Knižní tunel je navíc v mnoha případech personifikován jako něco živého a velmi děsivých rozměrů tato životnost nabývá při závěrečném útěku skrze něj:

„Stěna, které se dotýkala, byla nyní teplá a poddajná, vypadalo to, jako by se dotýkala jemné kožešiny. Dokonce sebou pohnula, jako když se zvíře nadechuje ... znovu se opřela rukou o zeď. Tentokrát se dotkla něčeho horkého a mokrého, jako by dala ruku do něčích úst.“ (Ibid.: 134)

Ve všech čtyřech případech, kdy Koralína tunelem v knize prochází, je tento zážitek nepříjemný a děsivý. Naproti tomu filmové zpracování se rozhodlo pro veselejší estetiku. Když Koralína tunel poprvé objeví, hraje odstíny fialové a modré a celou scénu podkresluje příjemná hudba, a celá scéna tak připomíná spíš prolézačku na dětském hřišti. Takové zpracování podporuje Koralíninu zvědavost. Když později hrdinka tunelem prochází, jeho vzhled se ovšem změní – tunel je najednou plný prachu, pavučin a různého haraburdí a je v něm tma. I když na rozdíl od knihy není naznačeno, že by tunel jako takový byl živou bytostí, úzkost z

něj pramení také. Filmový tunel je stejně jako dveře na jeho okrajích mnohem menší, takže skrze něj Koralína musí prolézat po kolenou.

Vzhledem k tomu, že na konci tunelu čeká druhá, zpočátku lepší verze její matky, mohla by cesta tunelem symbolizovat splnění podvědomé fantazie o návratu do dělohy, tedy cestě na teplé a komfortní místo, kde čeká milující matka (Herhuth, 2021: 202). Stejně jako při předchozí ukázce popisující tunel jako něco živého, poddajného a teplého (Gaiman, 2014: 134), se symbolika porodu i v případě filmového zpracování přímo nabízí. Knižní popis i stísněný filmový průchod silně připomínají porodní cesty. Koralíny útěk pryč by se potom dal interpretovat jako odtržení se od majetnické matky a získání vlastní autonomie, která se pojí s novým, poučeným životem.

Zároveň je také možné tunel vnímat jako metaforu pro strach z dospívání (Torres-Fernández, 2021: 35). V tom případě by průchod reprezentoval Koralínino podvědomí, přičemž s každým dalším krokem do neznáma by se stával stále děsivějším (Ibid.).

Poslední možnou interpretací, kterou bych ráda zmínila, je chápání tunelu jako fyzického překročení hranice svazující Koralínu s jejím genderem (Long, 2017: 281). Tím, že se skrz tunel přemístí do jiného světa, kde čas plyne jinak¹² a přírodní zákony mají jiná pravidla, dostane hlavní hrdinka možnost osvojit si svůj gender bez klasických překážek tím, že překoná všechny hranice, které by jí v normálním světě mohly omezovat (Ibid.). To, že tímto přemostěním světů překročí limity skutečného a přesune se do fantazijního je proto zásadním faktorem pro rozvoj její (genderové) identity v procesu dospívání (Ibid.: 287). To, že ji druhý svět umožní bojovat s příšerami a zachraňovat jiné bytosti i sebe samotnou, ji zároveň umožní také zjistit, kým sama je a kam až sahají její schopnosti.

4.4 Představení druhého světa

Do druhého světa v knize Koralína cestuje pouze dvakrát – poprvé, aby ukojila svou zvědavost, a podruhé z nutnosti, aby zachránila své rodiče. Ve filmu se tam podívá čtyřikrát, protože první návštěva je rozdělena do tří kratších. V této části se tedy věnuji událostem prvního knižního a prvních tří filmových navštívení druhého světa.

¹² Ve filmu je pokaždé, když je Koralína ve druhém světě, noc, i když v knize tomu tak není (viz. Gaiman, 2014: 43).

4.4.1 Druzí rodiče

Není náhodou, že s druhou matkou se Koralína poprvé setkává v kuchyni. Když proleze tunelem do druhého světa, dostane výborné jídlo, které neuvařil druhý otec, ale právě knoflíková verze její matky. V tento moment vychází najevo, že ačkoli její skutečná rodina neodpovídá té tradiční, ve které je práce v domácnosti jasně genderovaná, ve fantazijním světě, který se snaží Koralínu nalákat svou dokonalostí, se setkáváme s tradičním rozdělením genderových rolí na matku-pečovatelku a otce-pracujícího, a Koralína si takovou dynamiku užívá (Batkin, 2021: 211). To, že její pracující rodiče v reálném světě mají problém držet rodinu pohromadě, způsobuje, že Koralína prochází krizí toho, kam patří (Ibid.: 213). Útěchu proto hledá v genderově stereotypním rodinném uspořádání.

Ačkoli se druhá matka na začátku příběhu prezentuje jako kladná postava, poměrně brzy jsou odhaleny její temné úmysly – o možnosti přišítí knoflíků místo očí se Koralíně zmíní v knize už při její první návštěvě (Gaiman, 2014: 53). V několika místech je odkazováno na její fyzickou podobnost s antickou Medúzou:

„Její nová matka se zářivě usmála a vlasy se jí kolem hlavy vznášely jako rostliny v moři.“ (Ibid.: 54)

„Černé, jakoby mokré vlasy se jí [druhé matce] vznášely kolem hlavy jako tykadla nějakého stvoření z hlubin oceánu.“ (Ibid.: 68)

„Lesklé černé vlasy se jí [druhé matce] kroutily a proplétaly na krku a na ramenou. Jako by je nadzvedával nějaký vítr, který Koralína necítila.“ (Ibid.: 83)

Ve filmu tento aspekt jejího vzhledu zcela chybí – má krátké vlasy přitisklé k hlavě. Nezůstane ale jen u vizuální podoby, v textu se totiž objevuje i problematický vztah druhé matky a zrcadel:

„Nebyla jsi v zrcadle,“ řekla Koralína.

Druhá matka se usmála. „Zrcadlům nemůžeš věřit.“ (Ibid.: 82)

Tato souvislost je zajímavá vzhledem k symbolice postavy Medúzy pro feministickou teorii – ve svém klíčovém textu *Smích Medúzy* ji například využívá francouzská myslitelka Helene

Cixous (1995). Pojednává v něm o nutnosti obrody literatury, konkrétně literatury ženské, ve které bude žena psát ženu (Ibid.: 13) a použije v něm metaforu právě Medúzina příběhu: „Chcete-li spatřit Medúzu, stačí jen pohledět jí v tváři v tvář: a neusmrcuje. Je krásná a směje se.“ (Ibid.: 16). Ve svém příběhu nakonec Medúza také zkamení, když svůj odraz spatří v Perseově štítu – právě na tento aspekt antického mýtu by mohla výše zmíněná věta druhé matky odkazovat.

Zrcadlo je ale také motiv vlastní klasickým pohádkovým příběhům, ve kterých ho využívají především zlé královny či přímo macechy, jako ve Sněhurčině příběhu, se kterým je Gaiman nepochybně dobře seznámen, jak dokazuje dříve zmíněná povídka *Sníh, zrcadlo, jablko* (Gaiman, 2003), která je podvratným převyprávěním této pohádky. Narážíme v tomto případě tedy na klasický aspekt spadající pod archetyp čarodějnice podle typologie Annis Pratt (1982: 171). Pokud tento motiv ale vztáhneme ne k postavě druhé matky, ale ke Koralíně, mohlo by se v tom případě jednat o radu dospělé ženy k prepubescentní dívce, která si právě prochází přechodem z dětství do dospívání. Replika „zrcadlům se nedá věřit“ by potom mohla narážet na toxické nároky společnosti na vzhled dívek, se kterými by se Koralína mohla začít v každodenním životě potkávat.

Co se týče druhého otce, je jeho role v příběhu podstatná spíše v jeho druhé části. Je představen jako veselejší a ke Koralíně pozornější odraz jeho protějšku ze skutečného světa. Když za ním například Koralína poprvé přijde do pracovny, hned se na ní otočí a mluví s ní otočený čelem k ní (Gaiman, 2014: 38), namísto toho, aby jako její pravý otec ke Koralíně zůstal otočený zády.

4.4.2 Knoflíkoví sousedi a němý Hubík

Při návštěvách druhého, knoflíkového světa neinteraguje Koralína pouze s druhou verzí svých rodičů, ale také druhou verzí svých sousedů. V případě souseda z horního bytu, pana Bobinského a jeho knižního protějšku mistra Bobo, je mezi těmito setkáními velký rozdíl.

V knize se s druhým sousedem Koralína setká ve svém pokoji, kam jí druhá matka pošle si hrát s krysami (Ibid.: 39). To, že jsou krysy v knižní verzi příběhu považovány za zvířata, se kterými si chodí děti hrát, působí poměrně zlověstně. Když na Koralínu její druhý soused promluví, osloví ji jejím pravým jménem, což je něco, co skutečný mistr Bobo existující

mimo knoflíkový svět udělá až v úplném závěru knihy. Ačkoli by se proto dalo předpokládat, že bude Koralíně sympatický, není tomu tak – právě naopak, je evidentní, že v ní vzbuzuje nepříjemné pocity. Když jí například pozve, aby se šla dívat, jak křasy jedí, Koralína odmítne, protože z toho má „divný pocit“ (Ibid.). V očích mu při této nabídce totiž svítilo „cosi hladového“ (Ibid.).

Ve filmové verzi je druhý pan Bobinský nejenom veselý a hodný, ale také své křasy při prvním setkání s Koralínou maskuje jako myši. Nepřijde za ní domů, ale Koralína jde naopak za ním, aby se podívala na představení jeho myšího cirkusu, které secvičili speciálně pro ni, podobně jako ji druhý otec zahraje písničku na klavír, když se poprvé setkají. Oproti jeho temné knižní předloze je tedy druhý pan Bobinský mnohem vstřícnější a Koralína při setkání s ním necítí strach, ale radost. Opět tu narážíme na skutečnost, že ačkoli v knize je Koralína ke druhému světu skeptická od začátku a cítí, že se nejedná o místo, na kterém by se cítila příjemně (Torres-Fernández, 2021: 25-26), ve filmu ji musí temnou podstatu toho místa ukázat jiná postava – v tomto případě se jedná o kocoura, který Koralíně odhalí, že myši jsou ve skutečnosti křasy, které jsou špióny pro druhou matku. Toto rozhodnutí má genderové konotace. Když Koralína ve filmu potřebuje dopomoc, je najednou méně nezávislá, než v knize – jedná se tedy o další ukázkou, která z Koralíny dělá slabší postavu, než jak ji Gaiman původně vykreslil, což je pochopitelně škoda – když totiž vezmeme v úvahu to, že filmové médium funguje jako nástroj, skrze který se ženy, stejně jako všichni lidé, identifikují a konstruují jako sociální bytosti (de Lauretis, 1984: 37), je takové zredukování schopnosti kritického myšlení hlavní hrdinky problematické. Speciálně významné je to v případě mladých dívek, neboť gender jedince je ovlivněn mimo jiné také jeho konstrukcí ve filmech, které sleduje (de Lauretis, 1987: 13). A v mladém věku je člověk ke vzorům, jež jsou mu v kultuře předkládány, velmi citlivý (Lips, 2018: 10-11).

Stejně jako v normálním světě, i v tom druhém se objevuje navíc postava Hubíka, přesněji řečeno její knoflíková verze. Koralína ho „dostane“ od druhé matky jako kamaráda na hraní, ovšem s jednou zásadní změnou – druhý Hubík nemůže mluvit. I jako němý společník je ale pro děj důležitý, protože, jak později zjistíme, sehraje klíčovou roli v Koralíně osvobození. A právě s ním Koralína navštíví nejprve Bobinského myší cirkus, a později i divadelní představení druhých slečen ze suterénního bytu, kde v obou případech funguje jako průvodce novými zážitky.

Divadlo, které společně s Koralínou zažijeme, je poměrně metaforické, a dotýká se tématu genderu a identity více, než by se na první pohled mohlo zdát. Stejně jako v knize, i ve filmu je byt sousedek proměněn v divadelní sál a Koralíně v něm dělá společnost celé obecnstvo psů – ve filmu jim ovšem oproti knize není dopřána schopnost řeči. Kromě Koralíny proto v hledišti sedí jen štěkající psi a němý Hubík. Takové rozhodnutí je klíčové pro celou pasáž, protože hlavní myšlenka je v knize vyjádřena právě skrze rozhovor Koralíny s jedním ze psů. Když se ho totiž dívka zeptá, jak dlouho divadlo potrvá, odpoví jí následovně:

„Pořád,“ vysvětlil jí pes. „Nemá to konec.“ (Gaiman, 2014: 52)

Toto prohlášení bych ráda interpretovala skrze teorii performativity genderu podle Judith Butler (viz. Butler, 2014), o které jsem se zmínila v teoretické části mé práce. Gender bychom podle ní měli chápat jako kategorii, která se utváří opakovanou performancí aktů, které danou genderovou identitu konstruují (Butler, 2014: 192) – nejedná se o kategorii fixní a neměnnou, ale je vytvářena v čase (Ibid.). A právě metafora divadla na tuto teorii reaguje vhodně.

Film dovádí tuto myšlenku do důsledku hned několika rozhodnutími – v první řadě je třeba zmínit, že slečny Spinková a Forciblová nejsou ve filmu obyčejnými herečkami, ale burleskami. Když se Henry Selick pro tuto změnu rozhodl, mohl by tím signalizovat, že obě přítelkyně nesplňují klasické heteronormativní normy (Maier, 2021: 181) – součástí kultury burlesky je totiž také drag vystupování a obecně parodování klasických genderových stereotypů, jakož i částečná hypersexualizace těla (Ibid.). Jejich vystoupení je ve filmu tedy pozměněno, a je naznačeno, že Koralína je z toho nesvá. Když se na pódiu objeví staré dámy ve spodním prádle a zpívají o tom, jak jsou svůdné, Koralína si zakrývá oči a třese druhému Hubíkovi loktem. Tento strach z porušení heteronormativních vzorců v kombinaci s úzkostí ze zobrazování nahoty a ženského těla se objeví v knize i filmu ještě jednou, když bude Koralína hledat dětská srdce, či v případě filmu oči.

V čem se ale kniha i film v tomto momentě zásadně liší je volba recitace, kterou druhé slečny Spinková a Forciblová předvádí na pódiu. V knize se v jejich variaci na Romea a Julii¹³ objeví slavný verš „Co růží zvou, i zváno jinak vonělo by stejně“ (Gaiman, 2014: 52). Vracíme se tím opět k již zmíněnému aspektu jmen, který je pro Koralínu zásadní – tím, že ji lidé kolem

13 viz. SHAKESPEARE, William. Romeo a Julie [online]. Přel. Josef Václav Sládek. V MKP 1. vyd. Praha : Městská knihovna v Praze. Dostupné z WWW: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/54/27/71/romeo_a_julie.pdf.

ní oslovují jako Karolínu, je demonstrována její nejistota ohledně vlastní identity a úzkost z přehlížení a ignorování ze strany jejích blízkých. Film se ale rozhodne ztvárněné dílo změnit na Hamleta¹⁴, a knoflíkové ženy tak polemizují nad podstatou člověka pomocí veršů jako „jaké mistrovské dílo je člověk, jak vznešený rozumem“ (Selick, 2009), čímž je motiv jmen z příběhu odstraněn. Podobná změna se týká také závěrečného rozhovoru Koralíny a Bobinského, kterému se budu věnovat později (viz. kapitola 4.9 „Koralíno“) – ať už to byl ovšem záměr či nikoli, ve filmu je problém jmen a identity výrazně upozaděn.

4.5 Kocour a jeho funkce v příběhu

V této části práce se soustředím na postavu kočky (či kocoura) a její (či jeho) roli v příběhu. Stěžejní pro mě jsou rozhovory, které s Koralínou vede při jejích návštěvách druhého světa, společně se způsobem, jakým kniha i film přistupují k jejímu (či jeho) genderu.

4.5.1 Kočka nebo kocour?

Nejdříve je třeba zamyslet se nad genderem tohoto zvířecího pomocníka. V českém překladu knihy je oslovován jako kočka, což se v průběhu děje nezmění. Gramatický rod je ale dle mého názoru pouze jednou z možností, jak k genderu této postavy přistupovat. V originálním znění knihy (viz. Gaiman, 2003) je ke zvířeti po celou dobu příběhu odkazováno pomocí neutrálního zájmena *it*, což stavba českého jazyka v tomto případě neumožňuje. Variantou středního rodu by mohlo být identifikování zvířete jako kotěte, s čímž by ale nekorespondovaly jeho promluvy o identitě a životních zkušenostech, a proto bylo třeba při překladu učinit rozhodnutí – k postavě se proto přistupuje jako ke kočce, neboť v originálním textu je také označována jako *cat* (viz. např. Gaiman, 2003: 14), a nikoli *tomcat*, což je v doslovném překladu *kocour*. Důležitý moment se ale objeví při prvním rozhovoru Koralíny a knižní kočky, který vedou, když se potkají ve druhém světě:

„Její [kočky] hlas zněl jako ten hlas, co měla Koralina vzadu v hlavě, ten, kterým mluvila v duchu, ale nebyl to holčičí hlas, byl mužský.“ (Gaiman, 2014: 43)

14 viz. SHAKESPEARE, William. Hamlet [online]. Přel. Josef Václav Sládek. V MKP 1. vyd. Praha : Městská knihovna v Praze, 2011. Dostupné z WWW: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/54/32/10/hamlet.pdf>.

Z této věty se mimo jiné dozvídáme, že Koralína si je vědoma svého vypravěčského hlasu, kterým přemýšlí, a který identifikuje v protikladu k mužskému hlasu, jímž promlouvá zvíře, jako femininní (Long, 2017: 302), ale má i jinou informační hodnotu – tím, že je již při této první přímé konfrontaci naznačeno, že se jedná o hlas hrdince velmi blízký, by se mohlo jednat o určitou, možná potlačenou část jí samé, která je skrze kočku verbalizována. Pokud celý příběh interpretujeme jako metaforu pro zkoumání a osvojení si vlastní genderové identity, mohl by mužský hlas kočky reprezentovat jakousi maskulinní část samotné Koralíny, která působí jako tzv. „hlas rozumu“. Tato její část by potom spolupracovala s tou femininní, jež se výrazněji projeví například v závěrečné konfrontaci u studny (viz. Gaiman, 2014: 154). Tento způsob znázornění konfliktu identity by odpovídal fantasy žánru, do kterého Gaimanova kniha i Selickův film spadají, protože v rámci něj se často otevírá prostor, v rámci něhož může být gender zpochybněn mnohem snadněji, než v reálném světě (Long, 2017: 306). Mohlo by tak tedy být znázorněno, jak Koralína prozkoumává obě stránky své osobnosti a zároveň by to znamenalo, že femininní složku má hlavní hrdinka internalizovanou a plně ji přijala za svoji, tudíž ji reprezentuje hlas „kterým mluvila v duchu“, zatímco maskulinní složka k ní promlouvá zvnějšku, skrze jinou, od Koralíny odosobněnou figuru zvířete.

Rozdělení maskulinní a femininní části Koralíniny osobnosti tímto způsobem by také korespondovalo s rozlišením archetypů na animus a animu podle Junga (viz. Knotková-Čapková, 2010) – mužský hlas kočky, která je zároveň Koralíniným průvodcem na cestě příběhem, odpovídá animu jako logickému a silnému pravzoru mužství, zatímco Koralínin ženský hlas, kterým přemýšlí, by reprezentoval animu jako emocionální předobraz ženství.

Filmové zpracování se ale naopak rozhodne zvíře genderovat po celou dobu jako kocoura. Když se s ním setkáváme poprvé, jedná se o stejnou scénu u studny, v níž se poprvé objevuje i Hubík. Koralína kocoura identifikuje jako Hubíkova, a přestože ten to popírá, v další scéně jsou opět přítomni spolu, kocour se tentokrát dokonce schovává v chlapcově bundě. Tím, že tyto dvě postavy přiřadila k sobě, začne kocoura automaticky genderovat jako jedince mužského pohlaví, a to ještě předtím, než ho uslyší poprvé mluvit. Když se ale později kocour a Koralína poprvé potkají ve druhém světě, je pro hlas kocoura vybrán mužský dabér, což nejasnost ohledně genderu zvířete efektivně odstraní a není během celého snímku zpochybněn.

Obě nosná média proto musí učinit rozhodnutí, jaký gender zvířeti přidělit – český překlad knihy kvůli stavbě českého jazyka a filmová adaptace kvůli reálnému hlasu, jakým kocour ve snímku promlouvá. Tato rozhodnutí, byť nevyhnutelná, tedy potlačují nejasnost genderové identity, jakou Gaiman v původním textu vytvořil. Ve zbytku práce budu pro přehlednost zvíře v obecných promluvách genderovat v mužském rodě¹⁵ a v případech, kdy budu chtít poukázat na rozdíl mezi knižní a filmovou verzí příběhu, bude knižní verze této postavy genderována v ženském rodě.

4.5.2 Promluvy

V příběhu vystupuje kocour jako průvodce a rádce hlavní hrdinky Koralíny, který jí pomáhá nejenom tím, že přímo útočí na její nepřátele, jako to udělá například s krysou, kterou zakousne, aby pomohl Koralíně získat dětské srdce (viz. Gaiman, 2014: 123) či ve filmové verzi oko, ale také jí pokládá otázky, díky kterým Koralína překoná strach a postaví se svým nepřítelům sama (Torres-Fernández, 2021: 37). Díky tomu, že kocour mluví pouze ve druhém světě, se tyto důležité rozhovory odehrávají právě tam.

Když se Koralína vydává navštívit divadelní představení svých knoflíkových sousedek, potkává černé zvíře, které knoflíky v očích nemá. Již první promluva se v knize odlišuje od filmového zpracování – když se totiž Koralína otočí, promluví kočka jako první:

„„Dobré odpoledne,“ pozdravila kočka.“ (Gaiman, 2014: 43)

Genderově ambivalentní kočka si tedy bere iniciativu do své režie a Koralínu na sebe upozorní zakašláním a následným pozdravem. Naproti tomu filmový kocour s prvními slovy vyčkává, dokud ho Koralína sama neosloví, a až potom promluví. Tato zdráhavost by se na první pohled mohla jevit jako ostych, ovšem z následného tónu, v jakém rozhovor probíhá, je zřejmé, že kocour se cítí být rozumnější než Koralína, a proto se z jeho strany jedná spíše o promyšlený způsob, jak dát najevo svou nadřazenost. V obou verzích se nicméně na Koralínu rozzlobí poté, co ho označí za druhého kocoura (ve smyslu, že stejně jako všichni kolem pochází ze druhého světa), když zjistí, že umí mluvit:

„Kočka zavrtěla hlavou. „Ne. Já nejsem nic druhého. Já jsem já.““ (Ibid.)

15 Toto rozhodnutí je založené na mém předpokladu o tom, že většina čtenářek a čtenářů této práce je seznámena primárně s filmovým zpracováním *Koralína a svět za tajnými dveřmi* (Selick, 2009).

Kromě Koralíny se tedy jedná o jedinou postavu, jež se v příběhu vyskytuje pouze v jedné, skutečné podobě. Tento fakt by mohl podpořit dříve zmíněný argument, že kocour je pouze personifikace maskulinní části Koralíniny osobnosti – společně s tím, že se zvířetem v průběhu knihy nikdo jiný ze skutečného světa žádným způsobem neinteraguje. Taková funkce kocoura by vysvětlovala i to, s jakou nenávisť o sobě on a druhá matka navzájem mluví, a to jak v knize, tak ve filmu (viz. *Ibid.*: 79, 127). Když chce druhá matka z Koralíny vytvořit „hodnou dcerku“ (Selick, 2009), myslí tím poslušnou, krotkou a snadno ovládnutelnou figuru – snaží se tedy přemoci tu dívčinu část, která je rozumná, cynická a statečná. A právě tyto hodnoty bývají genderovány častěji jako maskulinní. Když při střetu s druhou matkou Koralína kocoura doslova hodí do obličeje své protivnice, vzniká tím zajímavá interpretace použití násilí jakožto maskulinně genderovaného prostředku k vynucení moci, které Koralína ale zároveň efektivně spojí s léčkou, která je naopak častěji připisována femininním hrdinkám.¹⁶

Ve filmu se následně Koralína pídí po tom, jak se kocour do druhého světa dostal a tato rozmluva pozvolna pokračuje k otázkám o celkové povaze tohoto místa, ale v knize se Koralína kočky předtím ještě zeptá na další, velmi podstatnou otázku, díky které se znovu vrátíme k tomu, jak důležité pro hrdinku příběhu je její jméno:

„„Pěkně prosím. Jak se jmenuješ?“ chtěla vědět [Koralína]. „Podívej, já jsem Koralína, jo?“

... „Kočky nemají jména,“ řekla konečně.

„Opravdu?“

„Opravdu. To jen vy [uvozovky autora] lidé máte jména. Protože nevíte, kdo jste. My víme, kdo jsme, tak nepotřebujeme jména.““ (Gaiman, 2014: 45)

V tento moment je tak Koralína poprvé přímo konfrontovaná s informací, že jméno a objekt, jež jméno označuje, nejsou v přirozeném vztahu (Morris, 2000: 116). Později, když se s kočkou potká znovu, přijde na toto téma opět řeč, a kočka své předchozí prohlášení zdůrazní větou „Jména nejsou nutná“ (Gaiman, 2014: 71), čímž Koralíně připomíná, že jméno zdaleka není nejdůležitější aspekt její identity (McQuinn, 2020: 17). Touto radou děvče osvobozuje a

¹⁶ Nutno ovšem dodat, že možnost takové interpretace je ve filmové verzi narušena rozhodnutím přidat do příběhu Hubíka, který s kocourem interaguje téměř v každé scéně, v níž se objeví.

dává mu volnost prozkoumávat vlastní osobnost nezávisle na kategoriích, které jsou Koralíně společensky přidělené a ve skutečném světě ji omezují. Tato volnost ale Koralínu zpočátku děsí, což je reprezentováno jednak celým dobrodružstvím, které ve druhém světě zažívá s druhou matkou, jednak skrze motiv mlhy, který je hojně využíván v knize¹⁷ - ve svém prozkoumávání sebe samé se Koralína metaforicky ztrácí, jako by bloudila mlhou.

4.6 Genderově neutrální oběti a mužský zachránce

Tato podkapitola práce pojednává o setkání, které Koralína zažije v místnosti za zrcadlem, kde pozná tři duchy dětí, které tam druhá matka uvěznila. Rozhovor, který spolu vedou, je důležitý, neboť se mimo jiné dotýká témat genderu a identity, jež jsou pro genderovou analýzu stěžejní.

Když se druhá matka na Koralínu rozzlobí poté, co se vůči ní dívka poprvé vymezí a dožaduje se svých skutečných rodičů, zavře ji v místnosti za zrcadlem, a tak se poprvé objeví v příběhu duchové děti, kterým druhá matka přišla knoflíky místo očí a ukradla jim jejich životy (jejichž symbolem jsou výše zmíněná srdce). Jedním z nich je také ztracené dvojče Hubíkovy babičky, která dříve žila v Růžovém paláci.

Kromě toho, že Koralínu požádají, aby našla jejich srdce (či ve filmové verzi oči) a vysvobodila je, jsou také dalšími postavami, které s Koralínou přemítají o jménech. Když se jí Koralína na ta jejich zeptá, odpoví duchové následovně:

„„Jména, jména, jména,“ ozval se ten druhý hlas, vzdálený a ztracený. „Jména jsou to první, co se ztratí, když odejde dech a srdce přestane bít.“ (Gaiman, 2014: 87)

17 Poprvé se tento motiv mlhy objevuje, když se znučená Koralína pokouší kreslit obrázek na papír. V českém překladu má po deseti minutách jen prázdný papír, na němž jsou rozházená písmena M L H A (Gaiman, 2014: 28), ale v originální anglické verzi, pracující se slovem MIST, jsou M S T v jedné rovině, zatímco I (tedy anglicky Já) je jako jediné v jiné úrovni (Gaiman, 2003: 26), což by se dalo interpretovat jako pocit ztracenosti hlavní hrdinky, která neví, kdo je a kam patří. Když později prozkoumává druhý svět, v neznámých částech nachází „jen mlhavou, mléčnou bělost“ (Gaiman, 2014: 77). Znovu se tento motiv objevuje při rozhovoru s dětskými dušemi, které Koralínu varují před druhou matkou slovy: „Vezme ti tvůj život a všechno, co jsi a co je ti drahé, a nechá ti jen mlhu, hustou bílou mlhu.“ (Ibid: 90) – v souvislosti s tím, že si nevzpomínají na svá jména ani genderovou identitu, se opět jedná o ukazatel ztracenosti. Při finální konfrontaci s druhou matkou, skrze kterou Koralína finálně definuje sama sebe, je „oknem vidět jenom mlha“ (Ibid.: 128). Film potom mlhu využije pouze ve scéně, kde Hubík hledá slimáky a Koralína ho přitom přistihne, což by mohlo naznačit, že Hubík se ztrácí v mlze stejně jako ona.

Stejně jako kocour tedy konfrontují Koralínu se skutečností, že jména nejsou nejdůležitější při cestě za vlastní identitou. Když Koralína jednoho z duchů chytí za ruku a zeptá se ho, zda je dívka nebo chlapec, protože to z jejich vzezření nemůže vyčíst a svá jména si duchové nepamatují, pokračuje rozhovor takto:

„Chvíli bylo ticho. „Jako dítěti mi dávali šatičky a nechávali mi dlouhé kudrnaté vlásky,“ řekl ten stín váhavě. ... „jednoho dne mi šatičky sundali, navlékli mi kalhoty a ostříhali mě na krátko.“

„Takovými věcmi se nezabýváme,“ ozval se ten první hlas.

„Takže možná chlapec ... Myslím, že jsem kdysi býval chlapec.“ A trošičku víc se [hlas] ve tmě komůrky rozzářil.“ (Ibid.: 88)

Tato druhá část rozhovoru se ve filmové adaptaci nenachází, a ta kvůli tomu ztrácí důležitý ukazatel Koralíniných úzkostí, které se ve druhém světě zhmotňují. Koralína duchy lituje a soucítí s nimi, protože je pro ni představa toho, že by si nemohla vzpomenout na své jméno nebo svůj gender, děsivá. Tím, že svou otázkou děti povzbudí, aby si samy sebe znovu představily v rolích dívek a chlapců, jim zprostředkuje něco podobného, co ona sama prožívá skrze své dobrodružství ve druhém světě – nechá je, aby se samy identifikovaly s genderovou konstrukcí odpovídající jejich vlastní imaginaci a tím mohly samy sebe definovat (Long, 2017: 288-289). Stávají se v ten moment průzkumnicemi a průzkumníky svých genderů stejně jako Koralína. Ta tak činí, jak popisuji níže, když například na konci knihy porazí ruku druhé matky ve finální konfrontaci pomocí performativního ztvárnění dívčího pikniku s panenkami, který předstírá, aby ruku ošálila a nalákala ji do pastí v podobě hluboké studny (viz. Gaiman, 2014: 154-155). Když duchové Koralínu pošlou získat jejich srdce, mohlo by to proto znamenat, že teprve po opětovném spojení duší s jejich genderovanými těly si mohou doopravdy plně vybavit, kým dříve byly (Long, 2017: 289). Toto tvrzení ilustruje věta, kterou jeden z duchů Koralíně pošeptá poté, co najde jeho srdce:

„Vskutku, paní, už si vzpomínám. Pořádně jsem se nad tím zamyslel a vím naprosto jistě, že jsem *byl* [uvozovky autora] chlapec.“ (Gaiman, 2014: 100)

Zatímco kočka funguje v knižním příběhu jako genderově poměrně neutrální postava, dětské dušičky naopak ukazují, že kategorie genderu mohou být při formování identity velmi nápomocné. Film tuto otázku genderu dětských duchů naprosto opomíjí, stejně jako u

kocoura, čímž oslabuje myšlenku původního textu. Dokonce se rozhodne jít proti této emancipační lince tím, že Koralínu z místnosti za zrcadlem vysvobodí knoflíkový Hubík, který jí vzápětí umožní i útěk tunelem do „bezpečí“ skutečného světa.

Druhý Hubík se objeví, skrytý pod látkovou maskou, právě když je hlavní hrdinka v nesnázích a pomůže jí z druhého světa utéct – stejnou věc udělá jeho skutečná verze při závěrečné konfrontaci u studny, kterou analyzují v pozdější kapitole (viz. kapitola 4.8 *Finální konflikt*). V tomto případě se jedná o finální oběť, kterou pro Koralínu vykoná, protože když se hrdinka později do druhého světa vrátí, namísto jejího pomocníka na ni čekají jen Hubíkovy šaty hrozivě zavěšené na štítu domu.

Zatímco (zpočátku) genderově neutrální dětské duchové jsou v příběhu vykresleni jako bezmocné postavy, které pasivně čekají na zachránce, Hubík se stává aktivním hybatelem děje, bez kterého by filmová Koralína možná nebyla schopná uprchnout. Problematické tedy je, že ačkoliv myšlenka významnosti genderové identity pro tvorbu osobnosti, zvláště u malých dětí, z filmu kvůli upravení dialogů mizí, naopak se objevuje postava hrdinného mužského aktéra, který se v nejvíce vhodný moment objeví na scéně a vše zachrání. Takové zeslabení samostatnosti nejenom dětských duchů, ale i Koralíny, pouze podporuje klasický motiv prince na bílém koni, který přijíždí zachránit pasivní princeznu z nesnází, a tím filmová adaptace příběhu přispívá ke stereotypnímu a šovinistickému patriarchálnímu standardu slabých ženských postav. To jde přímo proti myšlence Gaimanovy novely, kterou je třeba číst právě jako emancipační příběh pro mladé děti, především dívky, které se v Koralíně a její statečnosti mohou shlédnout.

4.7 Hra „na hledání“

Tato část práce se zabývá hrou, ke které Koralína druhou, knoflíkovou matku vyzve, když zjistí, že unesla její skutečné rodiče a hrozí jim podobný osud jako Koralíně samé, tedy uvěznění společně s dříve unesenými dětmi. To, že činnost, kterou si Koralína zvolí jako nástroj k porážce druhé matky, je právě hledání, podtrhuje motiv prozkoumávání a objevování, který je přítomný v celém příběhu – tím, že Koralína najde srdce ztracených dětí a své rodiče, najde v podstatě sama sebe a je tak schopna se druhé matce postavit a konfrontovat ji. Když se dohodnou, že Koralína bude hledat srdce či oči dětských duchů a své

skutečné rodiče, aby je mohla všechny osvobodit, musí za cenu toho nabídnout druhé matce, že pokud neuspěje, zůstane s ní ve druhém světě navždy a nechá si přišít knoflíky místo očí.

4.7.1 Konfrontace s druhými sousedy

Dvě ze tří srdcí ztracených dětí nachází Koralína v bytech u druhých verzí svých sousedů.

Jako první navštěvuje byt knoflíkových verzí slečen Spinkové a Forciblové, a znovu tak zavítá do divadelního burleskového sálu. Je v něm ale tentokrát tma a u stropu visí tvorové, které Koralína označí za „psonetopýry“ (Gaiman, 2014: 102). Na pódiu nachází vak podobný pavoučímu kokonu, ve kterém jsou ukryté právě její sousedky, ovšem propletené do sebe tak, že vypadají „jako by někdo smotal dohromady dvě postavy z plastelíny, smáčkl je a udělal z nich jednu věc“ (Ibid.: 103). Takové fyzické splynutí dvou osob by za jiných okolností mohlo být označeno za milostné, ale Koralínu vzniklá „stvůra“ (Ibid.) děsí a nechce se jí dotýkat – takový popis by mohl opět naznačovat, že obě herečky se provinily proti heteronormativním očekáváním a za svou homosexualitu či obecněji queer identitu jsou sankciovány (Maier, 2021) – stává se z nich zlá entita, na kterou Koralína poštvě zmíněné psonetopýry, a když od ní/nich získá dětské srdce, zanechá ji/je napospas. Koralíny zděšení ovšem může pramenit z toho, že je dítě, které není ještě plně seznámeno s tělesností a sexem jako takovým, a proto je jí propletení a blízkost těl jejích druhých sousedek nepříjemné – nikde jinde v textu se totiž neobjevují náznaky homofobie z její strany, pravděpodobně se proto jedná o úzkost pramenící z toho, že ačkoli již nejspíš ve svém věku tuší, že něco jako sex existuje, nebyla dosud konfrontována s jeho reálnou podobou.

Film obě ženy neumísťuje do pavoučího kokonu, ale do velkého papírového bonbónu, čímž činí celou scénu méně strašidelnou, ovšem mohlo by se také jednat o odkaz na nebezpečí, jež bonbóny od cizích lidí mohou ukrývat – to by odpovídalo úpravě celého filmu pro mladší divačky a diváky, než pro jaké Gaimanův příběh adaptuje například komiksová verze příběhu (Gaiman, 2008). Dalším rozdílem, jímž film zpřístupňuje Gaimanovo dílo mladšímu obecnstvu je například změna místa a celkového tónu, v němž se odehrává konečný střet s druhým otcem, o kterém pojednává následující podkapitola (viz. kapitola 4.7.2 *Konfrontace s druhými rodiči*).

Jako druhý navštívuje Koralína byt v půdním prostoru domu, kde žije pan Bobinský a jeho myši – v této fázi příběhu jsou ale myši proměněny v krysy i ve filmové verzi. Koralína nejprve mluví s postavou souseda, která je ukrytá ve stínech. Pan Bobinský je ze všech postav (mimo druhou matku) jediný, kdo se Koralínu snaží přesvědčit, aby ve druhém světě zůstala – jako argument použije skutečnost, že v reálném světě ani neznají Koralíny jméno (Gaiman, 2014: 119). V tuto chvíli se ale ukáže, že hlavní hrdinka prošla jako osobnost vývojem a taktika týkající se jména, které pro ni bylo tak důležité, selhává – tento moment je proto klíčový, neboť Koralína si již uvědomuje, že její jméno nedefinuje to, kým je, a díky tomu si je sama sebou jistější a dokáže vzdorovat přesvědčování a zároveň čelit svým protivníkům.

I přes to, že Koralína demonstruje svůj pokrok, není ovšem schopna poslední srdce ani oko získat. Když už si myslí, že hru prohrála, objeví se kocour s mrtvou krysou, jež poslední část potřebnou k výhře nesla, a Koralínu (potažmo i děti) tak zachrání. Poprvé tak vystupuje z role pozorovatele a rádce a vyřeší za Koralínu jeden z jejích úkolů namísto toho, aby ji k řešení pouze navedl. Přesně to ostatně udělal, když dívce doporučil, aby druhou matku vyzvala ke hře, ve které se osvobodí a získá zpátky své skutečné rodiče (Ibid.: 71).

4.7.2 Konfrontace s druhými rodiči

Jeden z momentů, ve kterých se filmová a knižní verze Koralínina příběhu odlišují nejvíc, je konfrontace s druhým otcem v rámci hry na hledání s druhou matkou.

Ve filmu se s knoflíkovým rodičem Koralína střetne v zahradě, kde druhý otec rád trávil čas – dokonce se v závěru filmu začne postupně měnit v něco, co připomíná spíše dýni, než člověka. Je přidělaný ke svému zahradnickému vozítku, které má podobu kudlanky, což je vzhledem k dynamice mezi oběma rodiči zajímavá symbolika. Důležité je ale to, že ačkoli se jeho mechanické rukavice, kterými je k vozítku připoutaný, snaží Koralínu zasáhnout a ublížit jí, druhý otec se z nich po krátkém souboji vysvlékne a podá hrdince první z dětských očí, které ve filmu nahrazují srdce. Těsně po tom, co jí takto pomůže, se propadne do rybníčku, ve kterém nadobro zmizí. Opakuje se tu tedy motiv zničení mužské postavy, která Koralíně pomůže, jako jsme to viděli u druhého Hubíka, když jí pomohl z místnosti za zrcadlem. Tím, že Koralíně její druhý otec pomohl, je za trest druhou matkou, která tento svět ovládá, odstraněn, čímž je mimo jiné završena ona symbolika s kudlankou.

Knižní konfrontace s druhým otcem je mnohem děsivější a úzkostnější. Odehrává se ve sklepním prostoru prázdného bytu v Růžovém paláci, ke kterému jí dá v průběhu hry druhá matka klíč. Druhý otec se tam nachází jako hromada hmoty, která jen vzdáleně připomíná člověka a také silně zapáchá (Ibid.: 111). I když se ho Koralína nejprve lekne, po chvíli se její reakce vůči němu promění:

„Koralině bylo toho stvoření skoro líto. *Je to odporné*, myslela si, *ale taky nešťastné* [kurzíva autora]“ (Ibid.: 112)

I přesto, že na Koralínu v tomto zpracování příběhu později zaútočí, cítí k druhému otcovi lítost, protože si uvědomuje, že je pouze nástrojem v rukou druhé matky, která ho používá k tomu, aby jí pomohl vlákat Koralínu do pasti. Takové nahlížení na postavu otce odpovídá interpretaci druhé matky jako čarodějnice, která má v moci muže ve svém okolí a (symbolicky) je kastruje (Knotková-Čapková, 2016: 11) – přesně to dělá v případě druhého otce, z něhož se postupně stane pouze něco, co připomíná lidskou bytost, nebo druhého Hubíka, ze kterého zůstanou pouze šaty.

Vnímání druhé matky jako postavy spadající do archetypální kategorie čarodějnice podle kategorizace Annis Pratt (1982) umocňuje také její podoba, kterou na konci příběhu nabude. Ve filmu se v závěru příběhu podobá pavoukovi, s velkým počtem nohou, jehlovými prsty a prasklinkami na obličejích, které připomínají pavučiny – v knize se nad Koralínou pouze začne tyčit více do výšky ve chvíli, kdy se odhalí její zlé úmysly (Gaiman, 2014: 84). Motiv trýznění těla a ztráty krásy se v případě čarodějnic objevuje v příbězích často (Knotková-Čapková, 2016: 11) a druhá matka není výjimkou. Když při střetnutí s kocourem krvácí, teče jí z obličeje místo krve „tmavá, jako dehet černá a hustá tekutina“ (Gaiman, 2014: 132).

Démonizace mateřské figury, jakou můžeme u druhé matky pozorovat, je ve své podstatě anti-feministická, ovšem Gaiman tento stereotyp z klasických mýtů a pohádek převrací. Koralínina skutečná matka není pouze obětavý rodič bez vlastních zájmů – pracuje na volné noze, neplní sama všechny domácí práce a Koralině dává prostor objevovat a prozkoumávat bez větších omezení. Je to naopak druhá matka, která spadá do genderově stereotypních kategorií tím, že na rozdíl od své skutečné verze nosí šaty, vaří výborné večeře a vybírá Koralině, s kým se bude kamarádit. Když je na konci příběhu svržena, nejedná se o zapuzení emancipované a silné ženské postavy na úkor slabší a poslušnější, ale naopak díky tomu

vyniká Koralíny skutečná matka jako mnohovrstevnatá ženská postava, která dělá chyby, ale snaží se být dobrou matkou. Když si tuto skutečnost Koralína uvědomí, kniha to ilustruje následujícím momentem:

„... hlas, který zněl jako hlas její maminky – její vlastní maminky, skutečné, úžasné, rozčilující, k zešílení, skvělé maminky – řekl jen: „Šikovná holka, Koralino,“ a to stačilo.“ (Ibid.: 133)

4.7.3 Kocourova pomoc

Poté, co kocour Koralíně pomohl získat poslední ze tří srdcí potřebných k osvobození dětských duší od krys, se dynamika mezi dívkou a jejím zvířecím přítelem promění. Zatímco doteď byl on tím, kdo Koralínu prováděl nástrahami druhého světa, nyní se on začne bát toho, co je čeká:

„Koralina se sklonila a pohladila ji [kočku, v souladu s překladem]. Cítila přitom, jak prudce zvířeti buší srdce. Třásla se jako suchý list za bouře ... Popošla zpátky ke schodům, ale kočka se nehýbala. Vypadala nešťastná a jaksi menší. ... Vrátila se a zvedla kočku do náručí. Kočka se nevzpouzela. Jen se třásla. Koralina jí držela jako malé dítě ...“ (Gaiman, 2014: 125)

Zvíře, které vystupovalo v obou verzích příběhu jako rádce a hlas rozumu, se bojí a nechá se od Koralíny utěšit – v knize vezme zvíře do náručí a ve filmu jí skočí do tašky, kterou má Koralína přes rameno. Tato skutečnost prezentuje jistotu, kterou hrdinka příběhu sama v sobě našla, a díky které se teď může starat i o ty, kteří jsou jí blízcí. Zároveň se ale můžeme vrátit k tomu, že kocour zobrazuje její maskulinní část, která nyní může dát najevo svou zranitelnost a strach, protože Koralína je již ve své identitě natolik sebevědomá, že nepotřebuje ochránce v podobě manifestace svých hrdinských vlastností – přijala sama sebe takovou, jaká skutečně je, a našla v sobě sílu.

Tato emancipace Koralíny jako hlavní hrdinky ve filmové verzi ale nevydrží celistvá příliš dlouho – zatímco v knize Koralína svou deduceí sama zjistí, kde jsou ukrytí její skuteční rodiče, film nechá kocoura, aby jí sněžítka, do něhož je knoflíková matka zavřela a ukryla,

ukázal on (Curtis, 2016: 4). Poměrně účinně tím podryvá velké poselství předchozí scény, ve kterém se hlavní hrdinka dokázala o svého pomocníka postarat, čímž mu splatila všechny rady, které jí během příběhu poskytl, a získala tak postavení jeho přítelkyně, namísto jakési svěřenkyň. Rovnocenný vztah, který je mezi Koralínou a kočkou v knize implikován, film podryvá. Tím, že kocoura film opět staví do vedoucí pozice je Koralínina autonomie umenšena – finálně ji potom film zeslabí tím, jak pozmění události odehrávající se u studny v závěru příběhu.

4.8 Finální konflikt

Poté, co se Koralíně podaří uprchnout z druhého světa a osvobodit dětské duchy i své skutečné rodiče, čeká ji ještě poslední zkouška – ruka nestvůrně se proměňujícího těla druhé matky se dostala do reálného světa společně s ní a snaží se získat zpátky klíč, kterým se dveře vedoucí ke druhé matce odemykají. Původní novela a filmová adaptace se ale k závěrečným událostem staví odlišně.

Závěrečná lest, kterou si Koralína pro druhou matku připraví, svědčí o tom, jak moc se změnila a dospěla v důsledku dobrodružství, které zažila (Torres-Fernández, 2021: 37). Když si všimne, že se ruka knoflíkové matky v jejím světě objevila, vymyslí plán, jakým se této hrozby zbaví – využije k tomu informace, které viděla v televizním pořadu o zvířatech (Gaiman, 2014: 18). Dozvěděla se v něm, že existuje něco, čemu se říká ochranné zbarvení, a zvířata to používají, aby „unikla věcem, které jim mohly ublížit“ (Ibid.: 19). Rozhodne se tuto techniku použít a obelstít tak ruku druhé matky, aby se propadla do studny, kterou objevila na začátku příběhu.

Koralína vymyslí plán, který spočívá v tom, že vezme panenky a uspořádá s nimi piknik na otevřené studně, přes kterou natáhne ubrus a doprostřed položí právě onen klíč ke dveřím v salóнку (Ibid.: 150). Pro mou práci je důležité, že si k této léčce vybere právě panenky. Když se skutečná matka podiví, že si s nimi Koralína pořád hraje, odpoví jí její dcera:

„„Nehraju,“ připustila Koralína. „Jsou ochranné zbarvení.““ (Ibid.)

To, že si mladá dívka vybere panenky, tedy hračku genderovanou stereotypně jako dívčí, aby s nimi sehrála divadlo, které druhou matku a její fragmentární ruku obelstí, značí, že díky svým zkušenostem, které v příběhu získala, překročila hranice limitující genderové kategorie. Koralína si v tento moment s panenkami nehraje z toho důvodu, že je dívka, ale protože se jí to právě hodí. Je si ve své identitě natolik jistá, že si může dovolit performovat svůj gender pro ostatní tak, jak potřebuje – přesně jako to dělaly slečny Spinková a Forciblová ve druhém světě. Přesvědčí tak druhou matku, že hra je skutečná a její ruka se i s klíčem zřítí do studny ve chvíli, kdy se klíč snaží uchopit.

Filmová Koralína o tom, že se do jejího světa dostala ruka druhé matky, vůbec netuší. Ve skutečnosti jí ve snu duchové děti, které zachránila, musí před svým konečným odchodem symbolizujícím osvobození upozornit, že je třeba se zbavit klíče, protože se ho druhá matka bude snažit získat.¹⁸ Když se proto vydá hodit klíč do studny a zbavit se ho, ruka druhé matky ji zaskočí nepřipravenou a začne jí tahat zpátky k dvířkům do druhého světa a chce se jí znovu zmocnit.

Koralínu přijede na své motorce zachránit Hubík – později se dozvíme, že ho na pomoc přivolal kocour. Scéna připomíná tu ze začátku filmu, v rámci které se seznámili. Opět se objevuje náhle a zachrání Koralínu z bezprostředního nebezpečí. Tentokrát se ovšem nejedná o riziko pádu do studny, ale sebere ruku druhé matky z dívčina krku, aby se Koralína přestala dusit. Následuje velmi improvizovaná situace, při které musí zase ona pomoci Hubíkovi, ale nakonec je to on, kdo ruku definitivně zničí tím, že na ní hodí kámen.

Stejně jako když druhý, knoflíkový Hubík raději zničí sám sebe, což je demonstrováno jednak tím, že ve filmu zjistíme, že je jeho tělo tvořené pískem, jednak jeho prázdnými šaty vystavenými pro Koralínu jako výhružka, aby jí pomohl, i nyní je to on, i když bez knoflíků, kdo hlavní hrdince poskytne záchranu, kterou v knize Koralína nepotřebuje díky svým schopnostem.

Tím, že Koralínu učiní nepřipravenou na hrozící nebezpečí a zároveň upřednostní Hubíka jako toho, kdo druhou matku nakonec zničí, spadá filmový konec Koralínina příběhu pod paradigma klasické pohádky, ve které princ zachraňuje princeznu (Torres-Fernández, 2021: 37). To, co mělo být vyvrcholením cesty hlavní hrdinky a ukázkou toho, že získala autonomii

¹⁸ V knize Koralínu pouze upozorní, že ještě není po všem (Gaiman, 2014: 143).

a poznala sama sebe, se tak stává pouze stereotypním zakončením dobrodružného vyprávění. Takové rozhodnutí eliminuje silnou finální myšlenku Gaimanovy novely a stáčí pozornost na přátelství (a potenciálně možný romantický heterosexuální vztah) mezi Hubíkem a Koralínou.

4.9 „Koralíno“

Závěrečné vyjádření toho, že Koralína dospěla a získala autonomii ve svém životě, je způsob, jímž se završí problém s oslovováním Koralíny nesprávným jménem.

Ve filmu je ukazatelem této změny Hubík, který jí při jejich prvním setkání oslovuje jako Karolínu, a dokonce si z ní na základě této zkomoleniny jejího pravého jména utahuje. Když ji zachrání, omluví se jí, že jí nevěřil a použije poprvé její pravé jméno, tedy „Koralíno“ (Selick, 2009). Když se ovšem na konci filmu setká Koralína se svými sousedy na zahradní slavnosti a povídá si s panem Bobinským o jeho myším cirkusu, oslovuje jí pořád stejně špatně.

V knize se Koralína dočká správného oslovení právě od svého souseda – nestane se tak ale dříve, než se ona sama jeho jméno dozví od slečny Spinkové (Gaiman, 2014: 152). Když ho poté poprvé sama osloví „Mistře Bobo“ a opraví ho ohledně svého jména, i on jí tentokrát osloví správně (Ibid.: 156). Oba si tím projevují vzájemný respekt.

Zároveň se od svého souseda dozví, že jeho myši jí rády zahrají představení, které cvičí. Na to Koralína odpovídá následovně:

„„To by se mi moc líbilo,“ řekla Koralína. „Až si budou jisté.““ (Ibid.: 157)

Tato věta je demonstrací toho, že Koralína si je již sama sebou jistá a zjistila v rámci svého dobrodružství, kým skutečně je. Jedná se o odkaz na začátek knihy, kdy jí mistr Bobo nejenom oslovuje jako Karolínu, ale také si stěžuje, že „myšky ještě nejsou dost vycvičené a připravené“ (Ibid.: 16) – stejně jako Koralína na začátku příběhu nebyla připravená porozumět sama sobě a dospět. Nyní je tedy již schopna vyjádřit respekt k lidem okolo sebe stejně, jako ho oni vyjadřují k ní, když ji konečně oslovují správným jménem.

Když je tedy ve filmu nakonec oslovena správně pouze dalším dětským hrdinou Hubíkem a nikoli dospělými ve svém okolí, ztrácí se ukazatel Koralíny jako sebejisté mladé dívky, která si našla své místo ve světě dospělých. Možnost tuto skutečnost vynahradit se objevila v postavě Hubíkovy babičky, kterou s sebou chlapec přivedl na zahradní slavnost, a jejíž dvojče v podobě ducha Koralína zachránila a osvobodila. Film této příležitosti však bohužel nevyužívá, a i když babička Koralínu přímo neosloví špatným jménem, nepoužije ani to správné – řekne pouze „ahoj“ (Selick, 2009).

Co se týče Koralíniných rodičů, jsou jejich finální momenty v rámci příběhu odlišné v obou verzích. V knize Koralínu matka při opětovném shledání ve skutečném světě pevně obejmě (Gaiman, 2014: 137) a její otec poté, co mu Koralína vyspěle a rozumně vysvětlí, že se jí po něm stýská, vypne počítač s prací a zvedne „Koralínu do náručí, což neudělal už hrozně dlouhou dobu“ (Ibid.: 139), čímž je demonstrováno, že Koralínini rodiče ke své dceři cítí lásku a věnují se jí tak, jak potřebuje, na rozdíl od začátku příběhu, kdy ji kvůli práci přehlíželi.

Filmoví rodiče v závěru příběhu také vykazují posun ve vztahu k jejich dceři a jsou láskyplnější. Poprvé jsou oba u toho, když se Koralína ukládá ke spánku. Její otec předvádí divadlo s plyškem, kterým chce Koralínu rozesmát, což odkazuje k dřívější situaci, kdy svou dceru chytil za nos a ona se otráveně ohradila se slovy „už mi není pět!“ (Selick, 2009), zatímco teď se jeho pokusu rozveselit jí směje – to znázorňuje, že Koralína je v tento moment již dostatečně vyspělá na to, aby pochopila, že jí tímto způsobem dává její otec najevo lásku, a ocenila to. Matka Koralíně těsně před odchodem z pokoje daruje rukavice, které jí předtím nechtěla při nákupu pořídít, ačkoli si je Koralína moc přála, čímž dává najevo, že bere její touhy vážně a respektuje snahu své dcery o sebevyjádření skrze barevné rukavice, kterými se Koralína chce odlišit od ostatních spolužáků ve shodných uniformách, jak jí při nakupování marně vysvětlovala.

V případě rodičů tak dochází v knižní verzi k procítěnějšímu a uspokojivějšímu uzavření s otcem, kterému je Koralína schopná artikulovat své pocity a on jí poprvé doopravdy naslouchá, zatímco ve filmové adaptaci je rodičem, který si své pochybení uvědomí spíše matka, která pochopí, jak důležitá je pro Koralínu její identita a jedinečnost.

5. ZÁVĚR

Tato bakalářská práce se zabývá novelou autora Neila Gaimana s názvem *Koralina* (2014) a její filmovou adaptací *Koralína a svět za tajnými dveřmi* (Selick, 2009). Za použití nástrojů feministické literární a filmové analýzy provádím genderovou analýzu obou děl a zároveň porovnávám rozdíly mezi oběma verzemi, neboť mají radikálně odlišná vyznění co do významu genderové identity a výstavby narativu.

Po obecném teoretickém uvedení se v práci nejprve věnuji autorovi novely *Koralína* Neilu Gaimanovi a kontextům jeho tvorby. V této části problematizuji otázku feminismu v Gaimanových dílech a blíže se věnuji jeho pohádkové tvorbě, jejíž specifika demonstruji na povídce *Sníh, zrcadlo, jablka* (2009), komiksové tvorbě a zfilmovaným dílům, kde zmiňuji film *Maska zrcadla* (2005).

V analytické části chronologicky analyzuji děj knihy a filmu a primárně se věnuji otázkám genderu, zvláště shodám a rozdílům v jeho konstrukci a manifestaci v obou podobách příběhu.

Jako důležité téma identifikuji otázku jména a skrze interakce, které má Koralína v průběhu děje s ostatními postavami konstruuji, jak se její postoj k tomuto problému mění – nejprve je frustrovaná z okolí, které jí neustále nazývá Karolínou, ale po formativních rozhovorech s kocourem a duchy dětí dochází k porozumění tomu, že jméno je pouze jeden z aspektů její identity a nezakládá se na něm celá její osobnosti. Tento problém spojuji s teorií Ferdinanda de Saussura, tak jak o ní píše Morris (2000: 116), která vztah mezi označovaným a znakem nevnímá jako nutný a vidí mezi světem reality a jazyka propast.

Pečlivě se věnuji postavě Hubíka, který je přidán do filmové adaptace, a pomocí metody vzdorného čtení identifikuji, že kvůli jeho přítomnosti je Koralína v klíčových momentech jako protagonistka oslabena ve prospěch jeho účasti na chodu děje. Nejlépe je tato situace vidět u závěrečné konfrontace u studny, v rámci které funguje jako záchrana, která dorazí na poslední chvíli, zatímco v knize Koralína celou situaci vyřeší sama. Jedná se právě o tento motiv mužského aktéra zachraňujícího pasivnější ženu, který filmovému zpracování ubírá na feministické myšlence a celý film tak působí méně emancipovaně než kniha.

U Koralíniých skutečných rodičů rozpoznávám emancipaci, která se projevuje v rovnocenné dělbě domácích prací mezi nimi a také v tom, že společně na volné noze píší katalog. Opět se zde objevuje oslabení agendy filmové Koralíny, která například odchází do postele bez večeře poté, co její otec vaří něco, co nechce jíst, zatímco v knize si je schopna večeři obstarat sama.

Pomocí vzdorného čtení interpretuji tunel mezi skutečným a druhým světem jako přechod mezi prostorem, ve kterém je gender ohraničený, do prostoru, ve kterém je Koralína jako hlavní hrdinka volná zkoumat svou identitu bez zábran skutečného světa. Skrze konflikt, který musí ve druhém světě řešit, je jí jako hlavní postavě umožněno poznat svou vlastní osobnost a emancipovat se.

Druhou, knoflíkovou matku kategorizuji jako čarodějnicí z archetypálních mýtů podle Annis Pratt (1982) kvůli tomu, že vládne magickou mocí, kterou využívá ve svůj prospěch, zároveň vládne mocí nad minimálně dvěma muži ve druhém světě – knoflíkovým otcem, který se na konci příběhu proměňuje v amorfni hmotu, a knoflíkovým Hubíkem, ze kterého zůstane pouze oblečení – které trestá, když neuposlechnou její příkazy a pomáhají Koralíně v cestě domů a osvobození duchů a skutečných rodičů. Její čarodějnictví je také manifestováno její postupně se ztrácející krásou a špatným koncem.

Filmového kocoura a knižní kočku vnímám jako průvodce na Koralíniě cestě za vlastní identitou, kteří jí skrze jejich rozmluvy otevírají nové interpretace světa kolem. Zároveň se zamýšlím nad tím, zda je zvíře nutně mužem nebo ženou a docházím k tomu, že v původní novele se jedná o genderově neutrální figuru. V tomto případě je třeba vzít v potaz nutnost rozhodnutí o genderu postavy zvířete kvůli gramatice a větné stavbě českého jazyka, jenž se od angličtiny v mnohém liší – proto je v českém překladu zvíře genderováno v ženském rodě, což odpovídá gramatickému rodu, jenž přísluší českému překladu anglického slova *cat*, tedy kočka. Pokouším se také tuto postavu interpretovat jako součást Koralíniiny identity, skrze kterou komunikuje se svou maskulinní částí, se kterou není plně sžitá a postupně si k ní během příběhu nachází cestu – což je demonstrováno, když kocoura ochrání poté, co jí pomůže získat poslední dětské srdce.

Skrze analýzu celkově knihu i film hodnotím jako feministická díla, přičemž ovšem mnoho z emancipačních snah Gaimana je ve filmu buď ignorováno, jako v případě zkoumání genderu

u dětských duší, kterému v knize věnujeme celou kapitolu, ale ve filmu se vůbec neobjeví, nebo přímo převráceno, jako je tomu v případě, kdy Koralína sama zjišťuje, kde jsou její skuteční rodiče, ale ve filmu jí to ukáže kocour. Ačkoli tedy Koralína není připravena o svou účast v příběhu úplně, je ve filmu znatelně pasivnější, než v Gaimanově knize.

V případě Koralíny se Neil Gaiman ukazuje jako autor písíci cíleně feministický příběh o emancipaci mladé dívky, která se nachází na předělu mezi dětstvím a dospíváním. Filmová adaptace jde ale v mnoha případech přímo proti této snaze a velkou část feministické agentnosti Koralíně upírá z důvodu odlišné narativní konstrukce. Když Hubík Koralínu na několika místech zachraňuje, jako je tomu v závěrečné konfrontaci u studny, při které právě on zasadí finální ránu do jehelnaté ruky druhé, ohrožující matky kamenem, nebo Koralínu ji vytáhne z místnosti za zrcadlem, do které hrdinku její knoflíková matka zavřela, oslabuje emancipační myšlenku, kterou Gaiman knihou vyjadřuje tím, že se knižní Koralína s těmito situacemi vypořádá sama, namísto toho, aby byla zachraňována mužským společníkem.

Obzvláště zásadní je změna v rámci poslední konfrontace u studny. Koralínina lest, již připraví pomocí panenek jakožto stereotypně dívčí hračky, a pomocí níž úspěšně porazí druhou matku, je důkazem toho, že díky získaným zkušenostem překročila hranice, jež limitují její genderovou identitu a může nyní svůj gender performovat tak, jak sama chce, aniž by byla jakkoliv omezena. Tato silná, pro původní novelu zásadní myšlenka, je ve filmu ignorována a nahrazena improvizovanou situací, v rámci které se Hubík objeví jako hrdina právě ve chvíli, kdy je nejvíc potřeba a problém vyřeší. Tato skutečnost zásadně mění vyznění celého filmového příběhu.

Není to ale pouze Hubík, kdo oslabuje Koralíny samostatnost. Postava kocoura je v knižní verzi mnohem aktivnější, co se týče zprostředkovávání informací pro hlavní hrdinku. Filmová adaptace dělá z Koralíny záměrně naivnější postavu ve prospěch jejích mužských zachránců, a proto jí musí kocour odhalit, že myšky jsou ve skutečnosti krysy, anebo ji upozornit na temnou povahu druhého světa, zatímco v knize si tuto skutečnost Koralína uvědomuje od začátku.

Co zůstává ve filmové adaptaci relativně shodné s knižní předlohou je postava druhé matky, která by mohla nepozorným okem být čtena jako stereotypní silná ženská postava, jež je přemožena, aby mohl zavládnout mír. Skutečnost je ale taková, že tento motiv se stává

feministickým díky tomu, že knoflíková matka je ženou, která zapadá do genderově stereotypních kategorií mnohem více, než Koralínina skutečná matka, která díky svržení druhé matky v závěru příběhu vyniká a je Koralínou i čtenářkami a čtenáři oceněna jako komplexní, uvěřitelná ženská postava, která sice nevaří skvělé večere a dělá chyby, ale i tak je Koralíně dobrou matkou s vlastními komplexními tužbami, prací a sny.

BIBLIOGRAFIE

BATKIN, Jane, 2021. The wandering child and the family in crisis in Henry Selick's Coraline. In: MIHAILOVA, Mihaela. Coraline: A Closer Look at Studio LAIKA's Stop-Motion Witchcraft. London: Bloomsbury Publishing, s. 207-223. ISBN 9781501347863.

BECHER, Dominik. Neil Gaiman's Ghost Children. Ghosts - or the (Nearly) Invisible [online]. Peter Lang, 2016, 9, 91-105 [cit. 2023-01-24]. ISBN 9783631665664. Dostupné z: doi:10.3726/978-3-653-05962-5

BĚŤÁK, PhDr. Ludvík, 1998. Předmluva k českému vydání. In: VON FRANZ, Marie-Louise. Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie. Praha: Portál, s. 7-9. Spektrum (Portál). ISBN 80-7178-260-2.

BOURDIEU, Pierre. Nadvláda mužů. Praha: Karolinum, 2000. ISBN 80-7184-775-5.

BUTLER, Judith a Jana JURÁŇOVÁ. Trampoty s rodom: feminizmus a podrývanie identity. Druhé, revidované vydanie. Bratislava: Záujmové združenie žien Aspekt, 2014, 268 stran : ilustrace ; 20 cm. ISBN 978-80-8151-028-1.

CLASEN, Tricia. a Holly. HASSEL. Gender(ed) identities: critical rereadings of gender in children's and young adult literature. New York: Routledge, 2017, 1 online resource (294 p.). ISBN 1-317-43071-9. Dostupné z: doi:10.4324/9781315691633

CIXOUS, Hélène, 1995. Smích Medúzy. Aspekt. 2(3), 12-19.

CURTIS, James. Why Were You Born?: An Analysis of the Anti-Feminist Implications of the Film Adaptation of Coraline. Gender forum [online]. Köln: Prof. Dr. Beate Neumeier, 2016, (57), N_A [cit. 2023-01-24].

ČERNOHORSKÁ, Vanda, 2010. Feministická filosofie jazyka: Svěbytný teoretický směr zakládající požadavek genderově senzitivního vyjadřování. In: Tváří v tvář: gender jako

metodologická kategorie literárních analýz. Praha: Gender studies, s. 31-46. ISBN 978-80-86520-34-6.

DAVID, Danya. Extraordinary Navigators: An Examination of Three Heroines in Neil Gaiman and Dave McKean's *Coraline*, *The Wolves in the Walls*, *MirrorMask*. *Looking glass* (Blacksburg, Va.) [online]. 2008, 12(1) [cit. 2023-01-24]. ISSN 1551-5680.

DIRSE, Zoe, 2013. Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera. *Journal of Research in Gender Studies* [online]. 3(1), 15-29 [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://www.ceeol.com/search/viewpdf?id=175505>

DRUCKER, Aaron, 2012. Empowering Voice and Refiguring Retribution: Neil Gaiman's Anti-Feminism Feminist Parable in *The Sandman*. In: PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER. *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose*. Jefferson: McFarland & Company, s. 3-8. ISBN 978-1-4766-0092-5.

FETTERLY, J. *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978. ISBN: 0-253-31078-4.

FRANZ, Marie-Louise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Praha: Portál, 1998. Spektrum (Portál). ISBN 80-7178-260-2.

GAIMAN, Neil, 2009. *Kouř a zrcadla: smyšlenky a iluze*. Vyd. 2. Přeložil Ladislava VOJTKOVÁ, přeložil Petr CAHA, přeložil Richard PODANÝ. Frenštát p. R.: Polaris. ISBN 978-80-7332-132-1.

GAIMAN, Neil, 2003. *Coraline*. London: Bloomsbury. ISBN 978-0-7475-6210-8.

GAIMAN, Neil. *Koralina*. Vyd. 4., dopl. autorem. Ilustroval Dave MCKEAN, přeložil Ladislava VOJTKOVÁ. Frenštát p.R. [pod Radhoštěm]: Polaris, 2014. ISBN 978-80-7332-211-3.

GAIMAN, Neil a P. Craig RUSSELL, 2008. Coraline. New York: HarperCollins Publishers. ISBN 978-0-06-082545-4.

HARRIS-FAIN, Darren. PUTTING THE GRAPHIC IN GRAPHIC NOVEL: P. CRAIG RUSSELL'S ADAPTATION OF NEIL GAIMAN'S "CORALINE." *Studies in the novel* [online]. DENTON: Johns Hopkins University Press, 2015, 47(3), 335-345 [cit. 2023-01-24]. ISSN 0039-3827. Dostupné z: doi:10.1353/sdn.2015.0042

HAVELKOVÁ, Hana, 2004. První a druhá vlna feminismu: podobnosti a rozdíly. In: *Abc feminismu*. Brno: Nesehnutí, s. 169-182. ISBN 80-903228-3-2.

HERHUTH, Eric, 2021. Becoming-puppet: Failed interpellation and the uncanny subjection in Coraline. In: MIHAILOVA, Mihaela. *Coraline: A Closer Look at Studio LAIKA's Stop-Motion Witchcraft*. London: Bloomsbury Publishing, s. 189-206. ISBN 9781501347863.

JARKOVSKÁ, Lucie. Role pohádek a dětské literatury v reprodukci genderových nerovností. Igor Nosál (ed.). In NOSÁL, Igor. *Obrazy dětství v dnešní české společnosti. Studie ze sociologie dětství*. Brno: Barrister&Principal, 2004. s. 42-52, 10 s. Sociální studia. ISBN 80-86598-80-2.

KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka, 2016. Úvod: Obrazy genderu jako pohádkové i nepohádkové představy, utopie, masky, sny a fantazie. In: KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka a Tereza JIROUTOVÁ KYNČLOVÁ. *Gender v textu a obraznosti: představa, utopie, maska, sen a fantazie*. Praha: Gender Studies, s. 7-16. ISBN 978-80-86520-51-3.

KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka, Tereza JIROUTOVÁ KYNČLOVÁ a Jan MATONOHA, 2010. ÚVOD: GENDER JAKO METODOLOGICKÁ KATEGORIE LITERÁRNÍCH ANALÝZ. In: KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ, Blanka. *Tváří v tvář: gender jako metodologická kategorie literárních analýz*. Praha: Gender studies, s. 8-30. ISBN 978-80-86520-34-6.

KRIJNEN, Tonny a Sofie van BAUWEL. *Gender and media: representing, producing, consuming*. Second edition. London: Routledge, 2022, 1 online resource (251 pages). ISBN 1-000-46353-2.

DE LAURENTIS, Teresa, 1984. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan. ISBN 978-0-333-38288-2.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Houndmills: Macmillan, 1987, xi, 151 s. ISBN 0333486870.

LAW, Elizabeth, 2012. *The Fairest of All: Snow White and Gendered Power in "Snow, Glass, Apples"*. In: PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER. *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose*. Jefferson: McFarland & Company, s. 177-191. ISBN 978-1-4766-0092-5.

LIPS, Hilary M. *Gender: The Basics*. Second edition. Boca Raton, FL: Taylor and Francis, an imprint of Routledge, 2018, 1 online resource (310 pages). ISBN 1-351-71276-4.

LONG, Rebecca, 2017. *Freedom in Fantasy?: Gender Restrictions in Children's Literature*. In: CLASEN, Tricia a Holly HASSEL. *Gender(ed) identities: critical rereadings of gender in children's and young adult literature*. New York: Routledge, s. 281-294. ISBN 1-317-43071-9.

MAIER, Kodi, 2021. *The Other Maiden, Mother, Crone(s): Witchcraft, queer identity and political resistance in LAIKA's Coraline*. In: MIHAILOVA, Mihaela. *Coraline: A Closer Look at Studio LAIKA's Stop-Motion Witchcraft*. London: Bloomsbury Publishing, s. 171-187. ISBN 9781501347863.

MARTIN, Rachel R., 2012. *Speaking the Cacophony of Angels*. In: PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER. *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose*. Jefferson: McFarland & Company, s. 11-31. ISBN 978-1-4766-0092-5.

MCQUINN, Kristen. *Not at Home*. *Mallorn: The Journal of the Tolkien Society* [online]. Tolkien Society, 2020, (60), 14-18 [cit. 2023-01-24]. ISSN 0308-6674.

MILLETT, Kate, 1998. *Sexuální politika*. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 74-88. *Studijní texty (Sociologické nakladatelství)*. ISBN 80-85850-67-2.

MORRIS, Pam, Renata KAMENICKÁ a Marian SIEDLOCZEK. Literatura a feminismus. Brno: Host, 2000, 232 s. ISBN 80-86055-90-6.

MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998, s. 113-131. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-85850-67-2.

NOSÁL, Igor. Obrazy dětství v dnešní české společnosti: studie ze sociologie dětství. Brno: Barrister & Principal, 2004, 203 s. ISBN 80-86598-80-2.

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora, 1998. Feminismus, a ještě k tomu jeho druhá vlna... In: Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 9-16. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-85850-67-2.

PALKOVICH, Einat Natalie. The "Mother" of All Schemas: Creating Cognitive Dissonance in Children's Fantasy Literature Using the Mother Figure. Children's literature in education [online]. Dordrecht: Springer Netherlands, 2015, 46(2), 175-189 [cit. 2023-01-24]. ISSN 0045-6713. Dostupné z: doi:10.1007/s10583-015-9252-4

PARSONS, Elizabeth, Naarah SAWERS a Kate MCINALLY. The other mother: Neil Gaiman's postfeminist fairytales. Children's Literature Association Quarterly [online]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008, 33(4), 371-389 [cit. 2023-01-21]. ISSN 0885-0429. Dostupné z: doi:10.1353/chq.0.1873

PRATT, Annis, 1982. Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 0253202728.

PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER, 2012. Introduction. In: PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER, ed. Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose. Jefferson: McFarland & Company, 2012, s. 3-8. ISBN 978-1-4766-0092-5.

PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER, 2012. Preface. In: PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER, ed. *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose*. Jefferson: McFarland & Company, 2012, s. 1-2. ISBN 978-1-4766-0092-5.

RENZETTI, Claire M., Lukáš GJURIČ a Daniel J. CURRAN. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003, 642 s. ISBN 80-246-0525-2.

RUBIN, Gayle, ed., 1975. *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*. In: REITER, Rayna R. *Toward an Anthropology of Women*. 1. USA: Monthly Review Press New York and London, s. 157-210. ISBN 0-85345-372-1.

RUSSELL, Danielle, 2012. *Unmasking M(other)hood: Third-Wave Mothering in Gaiman's Coraline and MirrorMask*. In: PRESCOTT, Tara a Aaron DRUCKER. *Feminism in the Worlds of Neil Gaiman: Essays on the Comics, Poetry and Prose*. Jefferson: McFarland & Company, s. 161-176. ISBN 978-1-4766-0092-5.

SAXTON, Christine, 1989. *Feminist Intervention: Film Practice and Theory*. *NWSA Journal*. 1(4), 697-712.

SHOWALTER, Elaine, 1998. *Pokus o feministickou poetiku*. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 212-234. *Studijní texty (Sociologické nakladatelství)*. ISBN 80-85850-67-2.

TEICHMANOVÁ, Klaudia, 2016. *Sníh, sklo, jablka: Tak trochu jiný příběh O Sněhurce. Z mýtů vyrůstají nové příběhy*. In: *Gender v textu a obraznosti: představa, utopie, maska, sen a fantazie*. Praha: Gender Studies, s. 131-142. ISBN 978-80-86520-51-3.

TORRES-FERNÁNDEZ, J. Javier. *The Story of Coraline(s): A Gothic Coming of Age*. *REDEN. Revista Española de Estudios Norteamericanos* [online]. 2021, 3(1), 20-40 [cit. 2023-01-24]. ISSN 2695-4168. Dostupné z: doi:10.37536/reden.2021.3.1423

VARGAS, José Roberto Saravia a Juan Carlos Saravia VARGAS. *A Girl in the Dark with Monsters: The Convergence of Gothic Elements and Children's Literature in Neil Gaiman's*

Coraline. Revista de lenguas modernas [online]. San José: Universidad de Costa Rica, 2014, (21), 77 [cit. 2023-01-24]. ISSN 1659-1933.

Další zdroje

Coraline [česky Koralína a svět za tajnými dveřmi] [film]. Režie Henry SELICK. USA: Focus Features, 2009.

Databáze knih [online], 2008. Praha [cit. 2023-04-05]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz>

Neil Gaiman [online], 2001. Los Angeles: The Blank Corporation [cit. 2023-04-20]. Dostupné z: <https://www.neilgaiman.com>