

Bakalářská práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**POSTAVA OSUDOVÉ ŽENY A OSUDOVÉHO MUŽE V LITERATUŘE
18. A 19. STOLETÍ**

Vedoucí práce: Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

Autor práce: Kristina Pundová

Studijní obor: Estetika

Ročník: 3.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 23. července 2010

Kristina Pundová

Děkuji panu Mgr. Janu Staňkovi PhD. za vedení mé bakalářské práce. Velmi si vážím času a trpělivosti, které mi poskytl a cenných rad, jenž mi věnoval.

Anotace

Postava osudové ženy a osudového muže v literatuře 18. a 19. století

Bakalářská práce si klade za cíl představit nejvýznamnější literární ztvárnění typu „osudové ženy“ a „osudového muže“ zejména v takzvané *Gothic fiction* druhé poloviny 18. a v 19. století. Zvláštní pozornost bude věnována anglickému gotickému románu (Lewis, Maturin, Brontëová); horní časovou hranici zkoumání bude představovat literatura *fin de siècle*. Díky komparaci vybraných děl bude možné sledovat, v jakých obměnách se tento typ postavy u jednotlivých autorů vyskytuje a pochopit jeho vývoj v kontextu estetiky romantismu a dekadence. Záměrem práce je formulovat případné posuny v pojmání a využívání dotyčného literárního typu.

Annotation

The Character of *Femme Fatale* and *Homme Fatal* in 18th and 19th Century Literature

The aim of this Bachelors thesis is to introduce the most well known literary renditions of male and female predestined protagonistic types, specifically focusing on gothic fiction of the second half of the eighteenth and nineteenth centuries. Unique attention will be paid to the English gothic novels (Lewis, Maturin, Brontë); with an upper limit in regard to era defined by *fin de siècle*. The comparison of the chosen works discussed allows for the observation of the developmental changes and maturation of these characters for each individual author in context to esthetics of romanticism and decadence. Overall the aim of this work is to formulate and address the changes, if any, in the perception of the above mentioned character types, including their roles in English gothic literature.

Obsah:

<i>Úvod</i>	9
<i>1 Postava osudového muže a osudové ženy v kontextu estetiky 18. a 19. století</i>	12
1.1 Romantická estetika 18. a 19. století: Nové pojetí vznešena a umění, zobrazující vnitřní svět člověka	12
1.2 Teorie krásy, spojená s hrůzou a strachem, láska a vášeň; principy transgrese a rozkoš z násilí	16
1.3 Spojení krásy se smrtí – obraz upíra	19
1.4 Gotický román	24
<i>2 Postava osudového muže a osudové ženy v konkrétních dílech</i>	28
2.1 Úvod k vybraným románům	28
2.2 Ambrosio a Matylda	30
2.3 Melmoth a Isidora - Imálí	38
2.4 Heathcliff a Kateřina.....	44
2.5 Dracula a jeho tři přízračné ženy	49
<i>3 Závěr</i>	54
3.1 Shrnutí prvního okruhu	54
3.2 Shrnutí druhého okruhu	55
Seznam použité literatury	57

Úvod

Postavy osudových mužů a žen se vyskytují v umění odedávna, stejně jako se objevují v životě každého člověka. Čas od času nám zkříží cestu někdo, na koho nelze zapomenout, neboť podstata jeho duše se stihne hluboce dotknout naší existence. Může ovlivnit náš život dvěma způsoby. Tím dobrým, kdy nám poskytne pomoc, útěchu, naději anebo lásku, která přesahuje rámec běžných lidských potřeb. Takovému člověku se říká *světec*. Druhý způsob, ten, který nás bude po všechny další kapitoly zajímat, je samozřejmě ten špatný. Taková osoba naplní náš život utrpením. Není podstatné, zda je toto utrpení způsobené vášní, bolestí, smrtí anebo neštěstím, vždy to bude velice intenzivní a nezapomenutelné. Proč? Z důvodu, že se to bude dotýkat elementů, které jsou v našem životě nejpodstatnější – zrození (obsaženo v lásce) a smrti. Zkušenosti s láskou a smrtí se žádný člověk nevyhne a proto naplňují naši mysl očekáváním a obavami z neznámého zároveň.

Láska a smrt jako dvě entity mají své hranice a v jejich rámci je můžeme zakoušet. Onu rozkoš anebo bolest, která se nás tolik dotýká, nám poskytuje právě zkušenost hranice¹. A funkcí společnosti je, aby nastavila hranice těchto entit a ušetřila tak člověka nelehkého rozhodování nad tím, kdy už se blíží překročení určité dané hranice a kdy nikoli. Bohužel pro společnost, každý člověk spatřuje smysl zkušenosti hranice v něčem jiném – někoho naplňuje její dodržování a jiného naopak její překračování. Další problém spočívá v situaci, kdy je hranici nutné překročit i přes následky, které to bude pro společnost mít anebo v okamžiku, kdy se pro člověka hranice ztrácí. Dokonce je možné sledovat stav zmatení nebo převrácení hranic. Najednou se pojmy, které stály proti sobě, zdají být spojenými, nebo to, co se zdálo být jasné je mlhavé. To, co bylo dobré je špatné a naopak. Stírá se rozdíl mezi realitou a iluzí. Vzhledem k tomu, že jeden běžný lidský život neumožňuje poznat ani polovinu možných hranic, natož je překročit (ve většině případů by to totiž znamenalo jeho ohrožení), musí člověk stvořit prostor, ve kterém bude možné hranice zakoušet bez omezení a tyto zkušenosti zároveň přenášet tak, aby další lidé poznali následky bez nutnosti se jich přímo dotknout a zároveň se díky zprostředkované zkušenosti hranice

¹ Termín „zkušenost hranice“ jsme si vypůjčili z knihy *Romantismus a romantismy* od Zdeňka Hrbaty a Martina Procházky. (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 123)

posouvat dál v objevování světa i vlastního, často proměnlivého nitra. Takovým prostorem, ve kterém je toto všechno možné se stává literatura.

Podle Maria Praze „*literatura, dokonce i ve svých nejvíce umělých formách, reflektuje do nějakého rozsahu aspekty soudobého života*“². Pokud bychom se tímto tvrzením inspirovali doslova, připadal by nám život v 18. a 19. století (soudě dle vybraných děl, kterými se budeme v této práci zabývat) zřejmě nebezpečný, naplněný hrůzou a perverzními představami nebo šílenstvím. Ovšem aplikujeme-li představu literatury, jako experimentálního prostoru, potom nám myšlenkové ovzduší a estetické cítění autorů z dané doby bude mnohem snadněji připadat originální, vzrušující a velmi zajímavé.

Cílem této práce je postihnout podstatu literárního typu osudového muže a osudové ženy právě v kontextu estetiky 18. a 19. století, která se opírá o intenzitu a diferenci³. Na základě textů Zdeňka Hrbaty, Martina Procházky, Maria Praze a Umberta Eca se pokusíme nejprve nastínit literárně-estetické souvislosti a následně na příkladech konkrétních děl ukážeme, jakými způsoby autoři zkoumaný literární typ využívali a případně k jakému posunu v jeho užívání došlo. Ve vzájemném napětí různorodých pojmů, jakými jsou například krása, hrůza, smrt nebo láska vznikají zvláštním způsobem silné vztahy, které se dostávají do popředí zájmu filozofů a umělců. Literární díla, kde se objevují osudové postavy zmítané vášněmi a vnitřním neklidem, které ovlivňují životy ostatních, jsou výsledkem specifického přístupu v užívání takových pojmů a právě jakýmsi experimentálním prostorem, přičemž i ve svých extrémních polohách reflektují skutečnost života.

Práce je rozdělena na dva velké okruhy. První okruh se snaží zachytit daný literární typ, ukotvit jej v kontextu estetiky romantismu a načrtnout principy vztahů mezi klíčovými pojmy – krása, hrůza, smrt a láska. Zároveň je zde jedna celá část věnována žánru gotického románu, o který se budeme převážně zajímat. Jak již bylo řečeno, budeme vycházet především z knihy Maria Praze *Romantic Agony*, z literárněvědných teorií Zdeňka Hrbaty a Martina Procházky, obsažených v knize *Romantismus a Romantismy* a z *Dějiny krásy* Umberta Eca. V kapitole o spojení krásy a smrti bude brán zřetel na myšlenky Montague Summerse. Z dalších důležitých pramenů, které pomohly dotvořit výsledný obraz prvního okruhu, můžeme jmenovat

² Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 206

³ Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 11

knihy *Gothic and Gender* Donny Heilandové, *Fatal Women of Romanticism* Adriany Craciun nebo *Gothic fiction* J. E. Hogle. Jedním ze základních kamenů estetiky romantismu, který zmiňujeme, je teorie vznešena Edmunda Burkeho, obsažená v jeho knize *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. V druhém okruhu budeme všechna načrtnutá schémata aplikovat a rozvíjet na příkladech konkrétních děl. Každá kapitola bude patřit jedné knize, přičemž jsme se rozhodli pracovat se čtyřmi autory: M. G. Lewisem, Ch. R. Maturinem, E. Brontëovou, B. Stokerem a jejich nejznámějšími romány. V rámci jednotlivých výkladů a komparací vybraných děl se budeme snažit ukázat příklady konkrétních osob, které byly v průběhu let označeny za osudové a vysvětlit, z jakého důvodu se tak stalo. Ve středu našeho zájmu bude vzezření osudových postav, jejich myšlení a vztahy s okolním světem.

V závěru práce se pokusíme shrnout, jak je typ osudové ženy a osudového muže ve vybraných dílech využíván s ohledem na skutečnosti a teorie uvedené v prvním okruhu a postihnout, zda-li došlo k nějakým posunům v užívání tohoto typu.

1 Postava osudového muže a osudové ženy v kontextu estetiky 18. a 19. století

1.1 Romantická estetika 18. a 19. století: Nové pojetí vznešena a umění, zobrazující vnitřní svět člověka

V 18. a 19. století dochází k mnohým změnám nejen ve společnosti, ale i v umění a estetickém cítění člověka. Romantičtí autoři opustili sféru osvícenského rozumu, klasicistního pojetí formálně svázaného autora a vrhli se vstříc nespoutané síle génia. Předností přestala být perfektně provedená forma a poselství již nespočívalo v triumfu rozumného myslitele, který s lehkostí pozoruje okolní svět, chce se klidně, avšak rozvážně a s nadhledem účastnit zavedeného pořádku, ale do popředí se stále více dostávají emoce, které převrací řád a mění hodnoty toho, co by mělo být obdivováno⁴. Tento „nový převrácený řád“ se netýká pouze politické situace nebo proměny uměleckého vkusu, ale především samotného myšlení lidí. Vášně a city, které byly v předchozí „osvícenské“ společnosti drženy na uzdě (ne bezúčelně, neboť ideálem nebyl věčně nespokojený duch toužící po neuskutečnitelném, ale rozumně myslící člověk podílející se na běhu světa), v nové době explodovaly a nezadržitelně se draly na povrch⁵. Toto „uvolnění emocí“ se projevilo jak ve sférách soukromého a veřejného života (politická situace na konci 18. století ve Francii vyústila ve slavnou revoluci), ale stejně tak (jak bylo zmíněno v úvodu) v umění, které z nálady člověka a reality ve které žije buď přímo vyplývá anebo lépe řečeno, reflektuje okolní svět a je obrazem vnitřních pochodů mysli, ať už slouží jakýmkoli zájmům.

Klíčovým pojmem pro novou estetiku je *vznešeno*. Ovšem tento pojem byl již v 1. století předmětem zkoumání Pseudo-Longina v jeho spise *O vznešenu*. Pro Longina

⁴ Umberto Eco situaci shrnul slovy: „*Cit, vkus a vášně tedy ztrácejí svou zápornou auru iracionality, rozum si je získává na svou stranu, ale zároveň se stávají hlavními protagonisty v boji proti jeho diktátu. Cit představuje studnici, z níž Rousseau čerpá sílu, aby se vzbouřil proti vyumělkované, úpadkové moderní kráse a pro oko a srdce vydobil zpět právo na potěšení z původní, nezkažené krásy přírody. Tato romantická vzpoura je provázena melancholickou nostalgií po 'dobrém divochovi' a spontánním dítěti, kteří v člověku původně byli, avšak nyní jsou ztraceni.*“ (Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 260)

⁵ V tomto okamžiku je nutné zdůraznit, že změny, které jsme zde popsali, se neudály na nějakém ohraničeném úseku, který by rozdělil čas na dobu klasicismu a období romantismu. To, co se zde snažíme říci, má za účel přiblížit určité proměny v estetickém cítění člověka, které jsou klíčové pro naši práci.

je vznešenost „*ohlasem veliké mysli*“⁶, je to „*cosi, co zevnitř vdechuje život poetické rozpravě a posluchače či čtenáře uvádí do vytržení*“⁷. Autor se proto věnuje především popisu, jak při tvoření uměleckých děl vznešena dosáhnout a tím je učinit nezapomenutelnými. Podle Longina existuje pět zdrojů vznešena, přičemž první dva (*tvořivost velikých pomyslů a mohutný a nadšený cit*) jsou vrozené a nedají se naučit, ovšem další jsou vrozené pouze zčásti a dají se získat z „*umělé průpravy*“ (*vhodné tvoření figur, ušlechtilý výraz a důstojný a povznesený sklad slovný a větný*)⁸. V 18. a 19. století se však vznešeno neváže pouze na umění, ale do středu pozornosti se dostává také příroda. Oceán, hory nebo jevy jako bouře či soumrak, vzbuzují v člověku pro svou velikost a neuchopitelnost pocit vznešena (spočívající v mocném pohnutí mysli), ale často také strach a hrůzu. To je základní myšlenka, kterou rozvedl Edmund Burke ve svém díle *Filozofické zkoumání našich idejí vznešena a krásna* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757]. Představuje zde koncepci, ve které je vznešeno spojeno se strachem, z čehož můžeme vyvodit, že cokoli ohrožující člověka, je zdrojem vznešena, neboť v něm probouzí ty nejsilnější emoce, jakých je za daných okolností schopen⁹. Zdrojem vznešena se tedy stává to, co člověka překračuje a není možné obsáhnout naším rozumem (žal, hrůza, temnota, nekonečnost, samota)¹⁰. Nejdříve se tedy jednalo o přírodu a živelné děje v ní

⁶ Pseudo-Longinos, *O vznešenu*, Praha: Společnost přátel antické kultury, 1931, str. 20

⁷ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 278

⁸ Pseudo-Longinos, *O vznešenu*, Praha: Společnost přátel antické kultury, 1931, str. 18 – 19

⁹ Burkeho definice vznešena doslova říká: „*Cokoli, co může nějakým způsobem vyvolávat ideje trýzně a nebezpečí, to znamená, že cokoli, co je jistým způsobem hrozné nebo se nachází v nějaké souvislosti s hrůzostrašnými objekty anebo co účinkuje způsobem analogickým strachu, je zdrojem vznešeného; to znamená, že je zdrojem nejsilnějšího pohnutí, jaké je mysl schopna pociťovat.*“ (Edmund Burke, *Filozofické skúmanie o pôvode našich idejí vznešeného a krásneho*, Bratislava: Tatran, 1981, str. 43)

¹⁰ Pojmem vznešena se zabývali i další filozofové. O něco později například formuloval Immanuel Kant svou koncepci vznešena, obsaženou v jeho díle „*Kritika Soudnosti*“ [Kritik der Urteilkraft, 1790]. Rozlišuje dva druhy vznešena – *matematické* a *dynamické*. V prvním případě naši mysl rozrušuje pocit nekonečné rozlohy („*to, co vidíme, přesahuje naše možnosti vnímání*“) a vzniká negativní požitek, přičemž však můžeme pocítit „*velikost vlastní subjektivity, schopné chtít něco, co nemůžeme mít*“. V případě vznešena dynamického naši mysl zase rozrušuje pocit nekonečné síly, kdy je „*naše schopnost vnímání pokořena*“, opět se dostává negativní požitek, který je ale v tomto případě „*kompensovaný pocitem naší mravní velikosti, proti níž přírodní síly nic nezmůžou*“. (Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 294)

– nekonečnost oceánů, sílu bouří anebo závratnost horských štítů. Postupně se však, zčásti pod vlivem lidových pověr, které se hojně vyhledávaly a reprodukovaly či záliby v historii, začaly (v rámci uměleckého hledání) objevovat zdroje strachu, a tím pádem i vznešena v nadpřirozenu. Co se týče krásna, tak to je u Burke postaveno proti vznešenu a Eco vymezuje jejich odlišnost následujícím způsobem: „*Krásna je především objektivní vlastností těl, která proto 'vzbuzují lásku', a působí na lidského ducha prostřednictvím smyslů. [...] typické pro krásno jsou podle něho rozmanitost, malost, hladkost, plynulé přechody, jemnost, čistota a jasnost barev, ale také – do určité míry – půvab a elegance*“, naopak vznešeno je „*výsledkem rozpoutaných hrůzných vášní, daří se mu v temnotě, vyvolává představu síly, ale také utrpení; příkladem toho je prázdnota, samota a ticho. [...] Převládá neukončenost, obtíže, touha po čemsi stále větším.*“¹¹ Teorie vznešena (Burke, Kant nebo Hegel), ačkoli byly nejprve vztahovány ke zkušenosti, kterou zažíváme v přírodě, ovlivnily později umění v celé jeho šíři.¹²

V literatuře, o kterou se v této práci zajímáme především, můžeme postřehnout příznačnou romantickou rozpolcenost ducha, zvláštní zmatenost a rozrůzněnost, kdy se na jedné straně velebí odhodlaná ctnost, morální síla, která překonává nástrahy a úskalí měnící se společnosti a na straně druhé stojí osoba hříšníka a libertina, který využívá neomezených možností v dosahování rozkoše a zakouší všechny dostupné požitky, které mu společnost nabízí, avšak kvůli svému jednání je uvřazen do morálního stínu. Podobná rozpolcenost se odráží v pojetí lásky (jako milostného citu) – láska, která spočívá v upřímném citu, je podpořena pevnou konstrukcí založenou na víře v křesťanského Boha a z toho vyplývající morálky, která buďto odolá všem nástrahám světa pozemského nebo se jí dostane zadostiučinění po smrti. Toto je představa ideální lásky, která je založena na principech dobra. Ovšem též je zde láska, která není nikterak

¹¹ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 290

Srov. I přes takto odlišná pojetí krásna a vznešena je jim jedno společné, a to je *distance* (Eco užívá pojem „*určitý nezájem*“). U vznešena je *distance* způsobena „*odstupem od toho, co nám nahání strach – bolest a hrůza jsou zdrojem vznešena, pokud nejsou škodlivé*“, a u krásy vyplývá z „*požitku, který nevede k potřebě vlastnit nebo jinak užívat věc, jež se nám líbí.*“ (tamtéž, str. 291)

¹² Proměnu přístupu ke vznešenu v 18. století popisuje Eco takto: „*Pojem vznešena se v 18. století prosazuje zcela originálním a dosud nevídaným způsobem, neboť se týká zkušenosti, kterou zažíváme v přírodě, nikoli v umění. Když se změnil pohled a pojem vznešena začal být vztahován také na umění (což platí dodnes) – ocitlo se romantické cítění před problémem: jak v umění vyjádřit dojem vznešenosti, který se nás zmocňuje před velkolepými jevy přírody?*“ (tamtéž, str. 296)

pozitivní. Milostný cit může být destruktivní, vášně zničující a rozkoš velmi krutá. Láska je často nenaplněná a končí tragicky. Konflikt nastává také v okamžiku, kdy si milenec či milenka o milovaném člověku vytvoří klamnou, většinou příliš idealizovanou představu a ten jejich očekávání nemůže splnit. Proto se případná smrt jeví jako nejlepší východisko – pokud umírá milenec sám (ať už svojí rukou či nikoli), je to s pocitem, že jeho touhy nemohou být naplněny v tomto světě, tím pádem je smrt určitým vysvobozením a pokud umírá milovaná osoba, smrt jí dává onen nádech vznešena a je o to přitažlivější – to znamená, že smrt může být krásná¹³.

Odlišně je také chápána problematika vztahu zla a krásy vzhledem k postavě Satana, objevující se od doby vydání Miltonova *Ztraceného Ráje* [Paradise Lost, 1667]. Satan není jako ve středověku odporný démon. Důraz je kladen na fakt, že je to padlý anděl, tj. jeho bývalé andělské rysy byly poskvrněny a změněny (duch naplněný zlem se v dřívějším podání odrážel v zevnějšku, ovšem nyní je Ďábel přitažlivý a jeho zkažené nitro se projevuje pouze v náznacích – jeho krása je smyslná a hříšná¹⁴).

Nové vidění krásy nespočívá ve snaze zobrazovat ideální krásu a ošklivost stavět do opozice, ale „v kráse se nyní mohou stýkat protiklady: ošklivé není opakem, ale jinou tvář krásna“¹⁵. Tato druhá tvář krásna se společně se vznešeným projevuje v disharmonii (obrazy zřícenin) a divokosti (výtvarná díla znázorňující přírodu ve všech jejích podobách), náměty uměleckých děl jsou mnohdy znepokojivé anebo pobuřující (fascinace říší mrtvých – návrat motivů smrti a rozkladu ze středověku, či eroticky nebo mysticky laděné látky – jako například sny).

¹³ Srov. Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 304 – 307

¹⁴ Tento vztah (zla a krásy) dobře vystihuje pasáž z románu M. G. Lewise *Mnich*: „[...] a mnich uviděl postavu krásnější, než kdy načrtla tužka fantazie. Byl to mladík napohled sotva osmnáctiletý, jehož dokonalé tělo ani tvář by nenašly soka. Byl zcela nahý, na čele mu zářila jasná hvězda, z ramenou mu vyrůstaly dvě karmínové perutě, a hedvábné kadeře měl spjaty stuhou mnohobarevného ohně [...], přes všechnu krásu jeho vzezření však nemohl nepostřehnout démonův divoký pohled a tajemnou těžkomyslnost zračící se v jeho rysech, která prozrazovala padlého anděla a vnukala pozorovateli tajnou bázeň.“ (Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 327)

¹⁵ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 321

1.2 Teorie krásy, spojená s hrůzou a strachem, láska a vášně; principy transgrese a rozkoš z násilí

V 18. století se podle Maria Praze dá mluvit o vývoji „teorie hrůzného a strašného“ [„*Theory of the Horrid and the Terrible*“]¹⁶, která je založena na Burkeově pojetí vznešena. Objevují se díla jako *Óda na strach* Williama Collinse [Ode to Fear, 1746] nebo první román označený jako „gotický“ *Otrantský zámek* Horace Walpola [The Castle of Otranto, 1764]. Zvláštní důraz je kladen na propojení protichůdných pocitů: *touha a krutost, potěšení a bolest*, které jsou spojeny s proměnou přístupu k sexualitě v období romantismu¹⁷ a s principy transgrese¹⁸. Toto převrácení hodnot můžeme dobře vidět na díle Markýze de Sade [1740-1814], který zašel do krajnosti a „obrátil konvenční etickou teorii“ následujícím způsobem: „Vše je dobré, vše je dílo boží u něho přechází na 'Vše je zlo, vše je dílo Satanovo'. Je proto nutné provozovat neřesti a násilí, protože se to shoduje se zákonitostmi přírody (Rousseauovské „nejčistší zákony přírody“), které se opírají o destrukci“¹⁹. Krize morálky a vítězství neřesti se v největší síle projevuje u jeho románů *Justýna, čili Prokletí ctnosti* [Justine, ou Les Malheurs de La Vertu, 1791] a *Julietta, aneb Slasti neřesti* [Histoire de Juliette, ou Les Prospérités du Vice, 1797]. Příběhy dvou osiřelých a opuštěných sester, které se snaží přežít ve společnosti 18. století se vyvíjejí zcela odlišně. Dvanáctiletá ctnostná dívka Justýna, která chrání svoji nevinnost, neustále naráží na příkoří a ústrky. Cesta za poklidným životem je trnitá a plná neštěstí. Je ponižována a zneužívána, navzdory svým dobrým úmyslům. Její sestra Julietta naopak ihned využije příležitosti a na zkaženost

¹⁶ Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 27

¹⁷ Podle teorií Michela Foucaulta obsažených v jeho *Dějínách sexuality* [Histoire de la sexualité, 1976-1984] má proměna sexuality v 18. století zásadní vliv na vznik romantismu a zejména prosazení žen v umění. Na toto téma s Foucaultem polemizuje například Adriana Craciun, která v násilí, jež se objevuje u autorek 18. a 19. století, spatřuje jejich touhu po vymezení se oproti mužům (v rámci pohlaví – „sex“) a snahu začlenit se (vedle jejich přirozených rolí – matky a manželky) do veřejného a politického života. (Srov. Andrea Craciun, *Fatal Women of Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, str. 4 – 8)

¹⁸ Transgrese jako „překročení či dovršení zákazu“. Zákazy a tabu, které jsou společností obecně přijímány, aby se zajistil její chod – například zákaz zabíjení (kromě války a lovu) nebo tabu incestu. (Srov. Georges Bataille, *Erotismus*, Praha: Herrmann & synové, 2001, str. 37 – 172).

¹⁹ Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 102

světa, do kterého byla uvedena, odpoví ještě větší zkažeností. Díky jejím chytrým manipulacím a naprosté absenci morálky dosahuje úspěchu a v závěru dožívá svůj život v přepychu a bohatství. Nakonec se obě ženy setkávají v době, kdy Julietta již žije poklidný život a Justýna stojí před popravou. Sestra a její manžel ji zachrání a snaží se jí vynahradit to, o co v životě přišla. Její štěstí ovšem netrvá dlouho a umírá zasažena bleskem. Z toho jasně vyplývá, co si De Sade myslí o tehdejší společnosti plné pokrytců a patolízalů. Jediné východisko je tedy v násilí, které nejenže přímo vyplývá ze zákonitostí přírody (jako protipólu zkažené civilizace), ale zároveň pomáhá přežít a naplnit touhu po šťastném životě plném rozkoší (které se nedají naplnit omezenou zábavou a falešnými prožitky, jako je například umění, nebo láska). Zdroj těchto rozkoší je v transgresi, v tom nejvyšším, čeho je myslící člověk, vědom si vyprázdněnosti společnosti kolem sebe, schopen.

Z předchozích řádků můžeme vyvodit, že zmíněné Sadovy postavy představují dva různé přístupy k tomu, jak se vyrovnat se společností a děním kolem sebe. Buď člověk nachází sílu snášet příkoří a neštěstí ve svém morálním cítění a Bohu – příkladem může být Emílie z románu *Záhady Udolfa* Ann Radcliffové [The Mysteries of Udolpho, 1794], nebo se přizpůsobí, přelstí okolí svými intrikami a podrobí si jej krutostí – takovým hrdinou je bezesporu Heathcliff, jedna z hlavních postav románu *Na větrné Hůrce* Emily Brontëové [Wuthering Heights, 1847]. Postavy, které se chovají podle prvního načrtnutého schématu, reprezentují často literární typ „utiskované ženy“ [„persecuted woman“], později muže, a druhým typem se stává osudový muž [„fatal man/homme fatal“], později osudová žena [„fatal woman/femme fatale“]²⁰. Jestliže se tedy v 18. století objevuje muž v roli osudového hrdiny, a žena v roli utiskované hrdinky (nebo postavy jež musí tomuto typu čelit či mu podléhá), později se tyto role často převrací a muži se stávají oběťmi osudových žen. „Muži, kteří první inklinovali k sadismu, inklinují na konci století k masochismu“²¹. Neznamená to ovšem, že by se ženy spokojily ve svém umění s bezbrannou utiskovanou hrdinkou, která pokorně snáší všechna příkoří – naopak, jak již bylo řečeno, žena i přes své utrpení vítězí nad svým utiskovatelem nebo svůdcem čistotou duše (případně se pro muže stává přitažlivou pro svou „krásu skrz utrpení“), ovšem totéž se nedá říci o muži v roli oběti ženy. Jeho

²⁰ Schéma, které jsme zde načrtli, bude později ještě rozvedeno a vysvětleno na příkladech konkrétních děl.

²¹ Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 206

postoj je buď pasivní (oblíbená tematika mileneckých dvojic, kdy má žena převahu a muž je po ukojení jejích tužeb odhozen či usmrčen) nebo potřebuje osudovou ženu milovat a být její obětí (obraz kruté a bezcitné ženy, někdy až frigidní, ale často využívající svoji sexualitu, která na muže mocně působí)²². Zdroj potěšení zde spočívá v nemožnosti ženu vlastnit (ať už za života, nebo po její smrti, kdy se její krása stává ještě dráždivější). Tento typ osudové ženy dostal svou nejjasnější formu v Anglii, kde byl propagován zejména básníkem A. Ch. Swinburnem, ve výtvarném umění jeho přítelem D. G. Rossettim²³ a skupinou Preraphaelitů [*The Pre-Raphaelite Brotherhood*], která byla založena roku 1848. Ženy, které kolem sebe mají háv mystičnosti, stojí na piedestalu krásy jako bohyně, už ne antické (tj. tělesně krásné se svými polidštěnými vlastnostmi), ale křesťanské, naplněné vnitřní melancholickou krásou subtilního až chorého vzezření, v nitru kruté a ničící muže, jež je oslavují, zvláště po jejich smrti. Podle Praz se do obrazu osudové ženy (pod vlivem De Sadovy filozofie) dostávají prvky nekrofilie (jedna z podob sadismu) namixované s frigidností (odmítavou, chladnou krutostí), kdy žena, pokud zemře, naplní vášeň ve smyslu *utrpení lásky* a stává se právě oním idolem, jež muž nemůže vlastnit a to mu způsobuje zároveň slast i utrpení [„*happy martyrdom*“]²⁴.

²² Praz vymezuje podle zmíněných charakteristik dokonalou „inkarnaci“ osudové ženy, která se mění v průběhu 19. století. V jeho první polovině je jedním z prvních takto výrazných typů žen Kleopatra, později Helena či koncem století Herodias (matka Salomé) a ideální mileneckou dvojicí, modelem, který se často opakoval zejména ve druhé polovině století, se stala Venuše s Adonidem nebo Diana a Endymión. (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 203 - 206)

²³ Rossetti [1828-1882], který ovlivnil Swinburna [1837-1909], nacházel inspirační zdroj ve středověku, ovšem ideál mučednictví, jako utrpení za lásku k Bohu, přeměnil v utrpení z lásky k milované zbožštělé bytosti: „*Typ krásy idolizovaný Rossettim je truchlivá, nádherně romantická krása*“. (tamtéž, str. 218)

²⁴ tamtéž, str. 226

1.3 Spojení krásy se smrtí – obraz upíra

Objevování rozmanitých podob krásy a především vznešena, které se dostávají při zkušenosti s něčím, co člověka přesahuje, co je neznámé a tajemné, přineslo spojení krásy a smrti. Přes hřbitovní poezii v 18. století (Thomas Gray, Robert Blair), která si libovala v melancholickém přemítání nad smrtelností, Shelleyův „pohřební erotismus“ se můžeme dostat až k dekadenci 19. století, kde se fascinace smrtí stává až morbidní. Podle Eca se tak děje proto, že v rámci zrodu takzvaného „náboženství estetiky“ se autoři v umění odklonili od „praktických potřeb a morálky“ a pokoušeli se „dobýt pro svět umění i ty nejvíce znepokojivé aspekty života: nemoc, transgrese, smrt, to co je temné, démonické, hrůzné“²⁵. Baudelaire je například schopen srovnávat krásu své milenky v plném rozkvětu života se zapáchající ohavnou mrtvolou – neboť tak v nejpřesvědčivější podobě zobrazuje lidský úděl a navrací smrti její přirozenost a opravdovou podobu, která je zakopána hluboko pod zemí anebo mizí za maskou nalíčených a upravovaných nebožtíků vystavovaných v okruhu svých blízkých.

Nebo je tu jiná krása, zahalená závojem nemoci (předzvěstí smrti), která dodává už tak půvabné ženě, milované bytosti, ještě větší kouzlo – onu vznešenost, neboť taková bytost je krásná, ale zároveň z ní má milenec strach, neboť se již dotýká oněch zapovězených břehů, kam živý a zdravý člověk nemá přístup. Smrt zároveň umocňuje lásku, neboť probouzí v milujícím zoufalství z toho, že objekt své milostné touhy ztrácí – ten se tím stává vzácnějším a utrpení, které milující zakouší v něm probouzí velmi silné pocity – setkává se tak se vznešenem. Zde je otázkou, zda-li umírající žena fascinuje svou tělesnou krásou, která se stává díky nemoci dráždivější (jako u d'Aurevillyho) anebo zda-li je to smířená a nebeská krása duše, která v klidu a míru (přes jakékoli utrpení) odchází na věčnost, kde se setkává s Bohem.

A konečně krása, která přichází po smrti a není obdivována proto, že zobrazuje lidský úděl v jeho pravé podobě, ale z důvodu, že děsí a znepokojuje. Pomineme-li případy nekrofilie (lásky nebo erotického puzení k mrtvým), v literatuře se objevují postavy mrtvých žen a mužů v souvislosti s nadpřirozenem – *upíři*. Vzhledem k tomu,

²⁵ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 330

že smrt přináší člověku i jistotu konce (v kontextu křesťanství je to konec pozemského žití), je nejhorším narušením této jistoty, když se navrácí k životu *to, co má být mrtvé*²⁶.

Tak se mezi postavami osudových žen a mužů v 19. století nebývale často objevuje archetyp ženy/muže *upíra*. Pověsti a mýty o upírech se objevují odnepaměti, ale v 18. a zejména 19. století se jejich popularita zvětšuje. Děje se tak převážně díky sbírání a znovuobjevování starých pověstí a legend, což je pro období romantismu příznačné. Do západní Evropy se takto dostávají pověsti z Řecka (přetrvávající zájem o antickou kulturní tradici), Balkánu a často i z exotických končin jako je Indie. Nepopíratelný vliv na popularitu právě tohoto typu postav má výše zmíněná záliba v kráse spojené se smrtí. Tam, kde „*láska uzavřela smlouvu s hrobem, má stejná krása děsivý vzhled*“²⁷. Pokud k tomu přidáme ještě charakteristiku lásky, vystiženou slovy „*Miloval jsem ji, a zničil ji!*“²⁸ a De Sadovy mechanismy rozkoše, tj. smyslné vášně propojené velmi úzce s aktem násilí, dostaneme obraz upíra.

Velmi stručně řečeno se jedná o člověka, jenž se po smrti dostane do „nemrtvého“ stavu a navrácí se zpět mezi živé, přičemž si mezi nimi vybírá své oběti, kterým odebírá krev, následně ji požívá, a tím se prodlužuje jeho nemrtvá existence. Za prvního autora, který se v literatuře²⁹ o upírovi zmiňuje, je považován J. W. Goethe. V jeho baladě *Korintská nevěsta* [Die Braut von Korinth, 1797] je upírem krásná mladá

²⁶ Slovy Umberta Eca: „*To je princip, jímž se řídí vše, co je spojeno s přízraky a jinými nadpřirozenými jevy, kdy nás straší nebo děsí něco, co se nechová, jak má.*“ (Srov. Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 311) A přímo v souvislosti s vampirismem se zdrojem úzkosti stává napětí „*kdy si nejsme jisti, zda někdo upír je, či není, pokud máme podezření.*“ (*tamtéž*, str. 322)

²⁷ Tímto stylem údajně popsala Madame de Staël Goethovu „*Nevěstu z Korinthu*“ (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 79 - 80)

²⁸ Podle Praze se doslova jedná o „*motto osudových hrdinů romantické literatury*“. Větu použil Byron, jehož Manfréd takto hovoří o Astarté – přízraku ženy, kterou miloval. (George Gordon Byron, *Manfréd*, Praha: Supraphon, 1989, str. 61). Praz jej považuje za toho, který dovedl k dokonalosti „*typ rebela*“. O mužských postavách s podobnými rysy se mluví jako o hrdínech „*byronského typu*“ [„*byronic fatal man*“]. (Srov. Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 61 - 76). K podrobnější charakteristice tohoto typu se dostaneme v dalších kapitolách u konkrétních románů.

²⁹ Literaturou máme na mysli krásnou literaturu [„*fiction*“] a poezii, neboť o upírech se ještě mnohem dříve zmiňuje církevní literatura a spisy biskupů nebo exorcistů, kdy jsou *nemrtví* převážně jakýmsi druhem démonů, sídlících v člověku. Ovšem o podobných bytostech jsou zmínky již v antice. (Srov. Montague Summers, *The Vampire, his kith and kin*, London : K. Paul Trench, Trubner, 1928, str. 1 – 77)

žena, která se po násilné smrti (byla obětována svými rodiči bohům) navrácí do jejich domu, a zde svádí mladíka, jenž jí byl v dětství zaslíben, ovšem nyní si má vzít její sestru³⁰. Postava upíra nemá kromě zmíněných vlastností (jako je sání krve) žádné pevně dané charakteristiky, jeho vlastnosti se v každém díle liší. Mezi další známé příběhy patří *Upír J. W. Polidoriho* [The Vampyre, 1819]. Ten byl osobním lékařem a přítelem Lorda Byrona. Ke vzniku povídky se váže zajímavá historka o dovolené v Ženevě (roku 1816), na které se Byron v doprovodu Polidoriho setkali s P. B. Shelleyem, jeho snoubenkou Mary Shelleyovou, její sestrou Claire a přijel je tam navštívit i M. G. Lewis, který podnítl svým duchařským vyprávěním „soutěž“ o napsání nejlepšího strašidelného příběhu. Právě tak údajně vznikl *Frankenstein* Mary Shelleyové [Frankenstein, 1818], Byronův *Fragment* [Fragment of a Novel, 1816] a Polidoriho povídka o uhrančivém upírovi. Hlavním, vpravdě byronským hrdinou, je zde Lord Ruthven, bohém a nevázaný, tajemný člověk, který svádí a následně ničí své ženské oběti³¹. Poté co povídka vyšla roku 1819 v dubnovém čísle časopisu *New Monthly Magazine* pod Byronovým jménem, se o ní Goethe vyjádřil jako o tom nejlepším, co domnělý autor do té doby napsal. To jen dokazuje oblibu povídek tohoto typu nejen u veřejnosti, ale i v literárních kruzích. V první a zejména druhé polovině 19. století můžeme najít upíry u tak rozdílných autorů, jakými jsou Hoffmann, Merimée, Féval, Baudelaire.

U většiny autorů platí zajímavá šablona – *upír-muž* vyhledává ke svým krvavým obřadům ženy, a *upír-žena* zase naopak získává život zraňováním mužů, můžeme se tedy domnívat, že to má přímou souvislost s tím, jak upíři využívají sexualitu k omámení svých obětí. Z tohoto klišé jako jeden z prvních vybočuje Joseph Sheridan Le Fanu a jeho lesbická upírka *Carmilla* [Carmilla, 1872]. Podle autora se nemrtví mohou „množit a rozšiřovat své řady, ovšem jen podle pevně stanoveného hrůzného

³⁰ „O to, oč jsem přišla, usilovat z hrobu musím, rozběsněný zjev, s tím, jenž ztracen mi, se pomilovat, ze srdce mu vypít horkou krev. Až on zahyne, dojde na jiné, mladíkům já vysávám život z cév.“ (Johann Wolfgang Goethe, *Balady*, Praha: Mladá fronta, 1958, str. 63)

³¹ Polidori se údajně inspiroval knihou Lady Caroline Lambové *Glenarvon* [Glenarvon, 1816], kterou napsala potom, co ji Lord Byron po jejich vášnivém milostném románku opustil a vyjadřoval se o ní dále velmi nelichotivě, zejména po vydání jejího románu, když vyšlo na světlo, kdo je autorkou, neboť obsahoval řadu podrobností o jejich vztahu a především všechno její zklamání z oné nešťastné aféry. Na základě této teorie je pochopitelné, že Polidoriho upír je muž byronského typu a páchá násilí výhradně na ženách.

zákona“ a upírem se stává za určitých (v knize nespecifikovaných) podmínek sebevrah, který poté „navštěvuje živé za spánku; ti umřou a skoro bez výjimky se v hrobě mění v upíry“³². Takto se (kousnutím od nemrtvého) stala upírem hraběnka Karnsteinová, hlavní hrdinka povídky, která si následně své oběti podmanila svým vzezřením (uhrančivou, smyslnou krásou). Díky své sexualitě – předstírané vášnivé lesbické lásce, kterou obratně ukrývala za dívčí laškování a náklonnost, se dostávala k obětem, načež jim vysávala krev a pomalu je zabíjela.

Není znám žádný „kánon vampyrismu“, kterého by se autoři ve svých dílech drželi, tj. obecné znaky upírů, jejich chování a zvyků, historie nebo jejich likvidace, tudíž v každém příběhu nalezneme jiné prvky, i když minimální základ (jako fyzický vzhled, akt prodlužování nemrtvé existence sáním krve, všudypřítomná sexualita nebo některé rituály při likvidaci nemrtvých) bývá podobný. Asi nejznámějším upírem v literární a následně i filmové historii se však bezpochyby stal *Dracula* Brama Stokera [Dracula, 1897]. Předobrazem jeho inteligentního upíra měla údajně být historická postava rumunského šlechtice Vlada Draculy, který byl velmi schopným politikem a krutým válečníkem. Stoker vytvořil lstivou bytost, která touží po své zašlé slávě a rozhodne se znovu ovládnout Evropu. Autor prostřednictvím záznamů svých hrdinů (dopisy, deníky) vypráví spletitý příběh, ve kterém je v sázce mnoho životů a na jehož konci je zlo po urputném boji poraženo. Vampyrismus je zde profesorem Van Helsingem povýšen téměř na „vědní disciplínu“ a v knize je řečeno množství informací o tom, jak upíři mohou vznikat, jak žijí a jak se pohybují. Díky logickému myšlení, vědeckým poznatkům (psychologie, hypnóza) a náboženské víře (která je v jejich rukách mocným nástrojem proti silám zla) dokáží hrdinové vzdorovat nepříteli, jenž má k dispozici magické schopnosti (ovládá některé druhy zvířat, mění svou podobu).

Upír vzbuzuje strach a obavy především z toho důvodu, že má přímou souvislost se světem lidí. Než u něho došlo k proměně, než se „nakazil“, byl člověkem jako všichni ostatní. Je to jiný druh bytosti než démon (jež nemá vůbec žádný lidský původ a je přirozeně nesmrtelný, navíc nemá „hmotné tělo“) nebo například čarodějnice (která je ve své podstatě smrtelným člověkem, magické síly pouze využívá a hmotné tělo má). Upír má tedy lidský původ, svou „nákazu“ často přímo neovlivnil (pokud nemrtvou

³² J. Sheridan Le Fanu, "Carmilla", Tomáš Korbař (ed.): *Rej Upírů*, Praha: Grafoprint – Neubert, 1995, str. 111

existenci nezískal cíleně, třeba prostřednictvím rituálů černé magie)³³ a jeho „tělo“ po proměně je hmotné jako tělo čarodějnice, ovšem má démonické vlastnosti – dokáže se proměňovat. Podle Summerse „*má upír tělo, a je to jeho vlastní tělo. Není ani mrtvý, ani živý, ale „žijící ve smrti“.* Je abnormalitou; androgyn v přízračném světě, vyvrženec mezi démony.“³⁴

Aplikujeme-li předpoklad kombinace různých charakteristik upíra, skutečnosti, že literatura odráží vnitřní život člověka a přirozené lidské obavy z tajemna a smrti do reálného světa, můžeme vidět obraz člověka, jehož ovlivňují démonické síly uvnitř jeho mysli a často je nešťastně převádí v skutečnost (případy různých násilných činů – sérioví či masoví vrazi, sexuálních úchylek – nekrofilie, sadismus nebo praktik černé magie a jiných forem čarodějnictví).

³³ Jako hrabě ve Stokerově románu, kdy je řečeno, že Draculové „*si tajemství pekel osvojili ve Scholomance uprostřed hor nad Nagyszebenským jezerem, kde si ďábel bere za odměnu každého desátého žáka.*“ (Bram Stoker, *Dracula*, Praha: Odeon, 1970, str. 234)

³⁴ Montague Summers, *The Vampire, his kith and kin*, London : K. Paul Trench, Trubner, 1928, str. 7

1.4 Gotický román

Vzhledem k tomu, že v dalších kapitolách budeme podrobně rozebírat čtyři vybraná díla, přičemž většinu z nich můžeme nazvat gotickými romány³⁵, je nevyhnutelné věnovat prostor tomuto žánru obecně. V předchozích kapitolách byla zmíněna témata, která jsou pro gotický román klíčová (hrůza a strach, transgrese, propojení krásy a smrti).

Po úspěchu Walpolova *Otrantského zámku* se objevovala další, propracovanější díla, zejména v Anglii, kde si získal tento druh románu mnoho příznivců. Obdiv autorů se přesunul z antiky na středověk, který dokázal naplnit jejich romantické a zároveň i temné představy. Duchovněm prodchnutá gotická katedrála se stává místem „*spojení temnoty s dávnou minulostí*“³⁶. V minulosti však autoři nespatořovali pouze zdroje ušlechtilých ideálů rytířství a hrdinství nebo přítomnost božského či vznešeného³⁷, ale často také hrůzy absolutní moci králů a především pokrytectví a tmářství církve, zejména katolické (nad čímž se v souvislosti s anglickým protestantstvím snad ani nemusíme pozastavovat). Novým dějištěm zločinů se tak často stává klášter a zločincem mnich, což je nejspíše i případ nejznámějšího gotického románu M. G. Lewise *Mnich* [Ambrosio, or The Monk 1796]. Jedná se ovšem pouze o kritiku církve, neboť ji tvoří lidé – osoby přirozeně hříšné, pokoušené ďáblem a nikoli o neúctu k Bohu a křesťanské víře. Naopak, ideály křesťanství (víra, láska a naděje) jsou vyzdvihovány a pomáhají hrdinům překonávat mnohé překážky (nejsilněji je to možné postřehnout v románech Ann Radcliffové, kdy hrdinové nacházejí útěchu v Bohu a spojení s přírodou). V opovržení upadají zejména praktiky inkvizice (obrazy utrpení, strachu, násilí) a vůbec klášterní život, který ničí přirozené schopnosti a vlohy člověka, a naopak v něm

³⁵ Termín *gotický* [„*gothic*“] se začal používat během první poloviny 18. století v Anglii a povýšen na „*vyjádření obecné stylové kvality, která již nutně nesouvisí s kvalitou*“ byl biskupem Richardem Hurdem v jeho díle *Dopisy o rytířství a rytířském románu* [Letters on Chivalry and Romance, 1762]. (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 135)

³⁶ *tamtéž*, str. 136

³⁷ V 18. století se v souvislosti s obdivem ke gotické architektuře stalo módní záležitostí upravovat si stará sídla, nebo stavět nová v pseudogotickém stylu a tak se prostor určený k obývání stal zároveň jakýmsi „*divadlem*“. V takovém domu se potom „*interiér a do jisté míry i exteriér [...] stává privilegovaným prostorem imaginace, místem určeným projekci strašidelných představ a tím také – podle dobových estetických norem – produkci vznešeného*.“ (*tamtéž*, str. 138).

podporuje jeho neřesti a špatné vlastnosti. Kritika poměrů v klášteře a mnišského života je dobře vidět u Ch. R. Maturinova románu *Poutník Melmoth* [Melmoth, The Wanderer 1820]. Jeden z vypravěčů příběhu (Alonzo Monçada) je přinucen kvůli hříchu rodičů (otec svedl jeho matku před svatbou) stát se mnichem. V klášteře je zaskočen pokrytectvím a povrchností, navíc zjišťuje, jak po moci toužící zpovědník ovládá celou jeho rodinu. Dokonce na něho mniši vymyslí léčku, vykonstruovanými událostmi (umělými zázraky a promítáním přízraků v jeho cele) se snaží, aby zešílel a mohl být podroben mučení, neboť se neustále vzpírá svému vynucenému osudu³⁸. Naopak u Lewise je Amborio umístěn do kláštera jako malé dítě, což znamená, že nemá ještě povědomí o světě kolem a věcech, jež by mohl dokázat, kdyby v klášteře nebyly zdušeny jeho přirozené kladné vlastnosti. Tak s veškerou horlivostí rozvíjí svoje umělé dovednosti, se samolibostí pozoruje, jaký úspěch mají jeho kázání a díky tomu se stává opatem³⁹. Jedinkrát zaváhá – když se střetne se ženou. Podlehne jejím svodům a pak jen už (s vědomím absolutní moci) nerušeně a bez výčitek páchá ty nejhorší zločiny (smilní, vraždí a znásilňuje, navíc vědomě spolupracuje s Dáblem).

Analogii s gotickou katedrálou můžeme pozorovat nejen ve vztahu s minulostí, ale rovněž ve spojení s temnotou⁴⁰. Chrám i klášter jsou duchovní místa, kde se sice člověk stýká s Bohem, avšak jejich tajemství jsou pro smrtelníka neodhalitelná. Křesťanské náboženství je silně spjato s otázkou milosti a vykoupení, ovšem stejnou měrou také s hříchem a utrpením. Sochy světců a nástroje jejich utrpení vzbuzují strach a pokoru, jakož i nezměrná velikost katedrál a Boha evokuje něco, co člověka hluboce přesahuje a budí v něm hrůzu (čas, kdy se dostavuje vznešeno). Strach zároveň v tmavých chodbách vykresluje stíny a hrůzné představy se stávají skutečností. Člověka najednou ohrožují síly neznámé a děsivé, a to je právě ona „iracionální stránka“ gotického románu. Objevují se postavy duchů, démonů, upírů a jiných přízraků a zapojují se do děje, aniž by čtenáři připadalo, že je jejich existence nemožná.

³⁸ Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 113 - 404

³⁹ Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 280 - 285

⁴⁰ Pro Hrbatu a Procházku je „*spojení temnoty s dávnou minulostí důležité i v jiném ohledu. Na jedné straně přináší temnota zniternění, rodí se v ní individuální religiozita i to, co lze nazvat kvazireligiozním vztahem k minulosti. Na druhé straně je temnota spojena s děsem a barbarstvím. I toto barbarství má však různé podoby.[...] Je to mohutná síla zakládající velikost epického hrdinství, [...] i krutost středověkých poměrů.*“ (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 136)

V některých případech jsou strašidla až poněkud bizarní a situace tragikomické (jako v první kapitole Walpolova *Otrantského zámku*, kdy na hradní nádvoří spadne obří přílba a rozmáčkne mladého prince⁴¹). Právě proto bývá gotický román spojován s grotesknem, které se ještě více než v evropské literatuře, projevuje u amerických autorů jako je E. A. Poe. Situace jsou přehnané, zápletky zveličené, absurdní a neuvěřitelné (čtenář je šokován, je zkoušen jeho zdravý rozum)⁴². Proto se nám mohou jako groteskní jevit situace, ve kterých určité věci neočekáváme anebo naopak, kde očekáváme něco jiného, než tam ve skutečnosti je. Například zvířata, která bývají tradičně (v kontextu evropské kultury založené na principech křesťanství) zařazována mezi „spojence ďábla“ (jako například vlk, netopýr, had, černá kočka, vrána, havran či krkavec), nás ve spojení s temnými silami pravděpodobně nepřekvapí. Právě z toho důvodu nám mohou jiná „neočekávaná“ zvířata připadat v roli přízraků anebo nástrojů zla poněkud komická. Třeba povídky, ve kterých se objevují opice terorizující své okolí. V Poeově detektivní povídce *Vraždy v ulici Morgue* [The Murders in the Rue Morgue, 1841] se stává vrahem orangutan, u irského autora J. Sheridan Le Fanu v *Zeleném čaji* [The Green Tea, 1872] zase trýzní hrdinu opičí přízrak.

Jedním z nejdůležitějších problémů, kterého jsme se zatím dotkli a kde můžeme najít myšlenkové základy gotického románu, je vnitřní konflikt postav (ústící někdy v rozdvojení osobnosti)⁴³, který způsobuje jejich narušený vztah s okolím. Navenek spořádaní hrdinové jsou pronásledováni svými vlastními hrůzostrašnými představami, které nabývají monstrózních rozměrů a odkrývají své ukryté vášně, které gradují

⁴¹ Horace Walpole, "Otrantský zámek", Jaroslav Hornát (ed.): *Anglický gotický román*, Praha: Odeon, str. 35

⁴² Silně zveličené až absurdní situace můžeme vidět již u markýze de Sade. Jeho snaha neustále překračovat hranice (které tím samozřejmě posunuje ještě dál) ho nutí vymýšlet pořád další a složitější způsoby, jak ony hranice zlomit, což je ovšem čím dál těžší a ve své podstatě má tak k dispozici více omezený prostor, než by se mohlo na první pohled zdát. Také potřeba ukazovat realitu v extrémních polohách vyznívá při své přehnanosti až groteskně. Například scény, ve kterých se odehrávají hromadná jatka, týdně jsou v rámci erotických her popravovány stovky lidí, kde je v honbě za ještě většími prožitky vrstven jeden hřích na druhý a vymyšleny stále bizarnější zločiny – zde máme na mysli především pasáže ze Sadovy *Julietty*. Mario Praz prostřednictvím slov Marcela Prousta konstatuje: „*nic není více limitováno než potěšení a neřest, [...] může být řečeno, že neřestný muž se stále pohybuje v tom samém neřestném kruhu.*“ (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 105)

⁴³ Srov. Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 143 – 144

v násilné činy – jako je právě vražda, sebevražda nebo znásilnění, případně se promění v šílenství. Tyto cesty k „odvrácené straně duše“ jsou pro gotický román zásadní. Konfrontace jedince se společností a krutým okolím, ve kterém musí neustále hájit svou mravní čistotu anebo naopak podrobovat zkoušce svůj zdravý rozum, končí konfliktem, který může vyústit v tragédii. U některých autorů (například Walpole, Radcliffová nebo Lewis) hrdinové díky svojí vnitřní bezúhonnosti, která je těžce zkoušená nakonec po dlouhém boji vítězí, naopak ti, u nichž převáží temná strana, bývají poraženi. Ovšem u autorů jako je Poe, kde člověk bloudí v labyrintu svých vlastních vnitřních démonů, se stírá možnost rozeznat jakoukoli hranici⁴⁴ mezi bludem a realitou, snem a bděním, rozumem a šílenstvím. Takový jedinec svůj boj často prohrává.

⁴⁴ Podle Hrbaty a Procházky je pojem *hranice* (v souvislosti s transgresí, kterou překračuje) pro podobný typ literatury jedním z klíčových. „Důležitější než násilnost transgrese a trestu za ni je však to, že 'zkušenost hranice' začíná být konstitutivní pro chápání světa. [...] V gotickém a zejména libertinském románu je vznešenost hranice dána excesem, v němž se 'tvoří a rozpadá svět'. Nejde jen o to, že gotická próza je jedním z prvních symptomů 'bytosné nerovnováhy' v moderním slovesném umění, která se projevuje směsí nedostatečnosti a přehnanosti. Především zhruba od 90. let 18. století začíná být – nejprve v literatuře – patrná neadekvátnost staršího pojetí reprezentace založeného na jednotném žánru, v jehož rámci mají jazykové znaky fungovat jako transparentní znázornění myšlenek.“ (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismus*, Praha: Karolinum, 2005, str. 123 - 124)

2 Postava osudového muže a osudové ženy v konkrétních dílech

2.1 Úvod k vybraným románům

V následující části práce budeme poznatky, načrtnuté v předchozích kapitolách, aplikovat přímo na vybraná díla. Proto je nutný stručný úvod, kde zdůvodníme jejich výběr.

V první kapitole se budeme zabývat dílem Mathewa Gregory Lewise *Mnich*. Román nás zajímá proto, že jeho hlavní postavy jsou velmi různorodé. V první linii zde stojí opat Ambrosio, kterého v neřestech podporuje osudová žena Matylida. Tato silná, vpravdě až ďábelská dvojice (v závěru románu Matylida splývá s démonem) zde stojí na straně zla, proti nevinné a čisté Antonii, jež reprezentuje sílu dobra a zastupuje v románu typ „utiskované ženy“ [„*persecuted woman*“]. Na její straně stojí také ostatní postavy, milenci Agnes s Raymondem (jejichž spletitý příběh tvoří druhou linii románu) a Antoniina platonická láska Lorenzo.

Druhá kapitola se bude věnovat o čtvrt století staršímu dílu *Poutník Melmoth* Charlese Roberta Maturina. Osudovým mužem je zde napůl člověk – napůl přízrak Melmoth. Záhadná postava, která není svázána časem ani prostorem, putuje světem a svádí nešťastníky na pokraji zoufalství ke smlouvě s peklem. Poutníkovým protipólem v románu je panenská dívka Ímálí, jež se kvůli své lásce a ztracené existenci svého tajemného milence dostane až na kraj pekla.

Román *Na Větrné Hůrce* Emily Brontëové nás ve třetí kapitole bude zajímat z toho důvodu, že ústřední dvojice je sice tvořena osudovým mužem a osudovou ženou, ovšem tyto dvě existence nestojí pospolu, aby dosáhli nějakých společných cílů (jak je tomu u Lewise), ale proti sobě a tímto strašným zápasem trýzní své okolí. Oproti prvním dvěma dílům se obě „osudové“ postavy také liší svou lidskou podstatou, do jejich konání nejsou zapleteny žádné temné ani nadpřirozené síly a tragika jejich příběhu vychází jak ze střetu zoufalé lásky a společnosti, tak z konfliktu těchto dvou bouřlivých osobností.

Čtvrtým, téměř o půl století starším románem je *Dracula* Brama Stokera. Osudovými postavami jsou zde bytosti cele démonického a vždy záporného charakteru – upíři, jejichž osamocené hrůzostrašné společenství stojí proti lidem. Vzbuzují hrůzu, přinášejí smrt a zároveň obratně manipulují svými oběťmi pomocí svého přitažlivého zevnějšku a erotického napětí. I když jsou to monstra, která nemají žádné kladné lidské

vlastnosti (kromě zašlých vzpomínek na upřímnou lásku a slávu), jejich osud je podobný mnoha ostatním hrdinům dalších děl s gotickou tematikou – končí v pekle.

2.2 Ambrosio a Matylda

Lewisův román je asi jedním z nejznámějších zástupců svého druhu. Můžeme se dohadovat, zda-li na tom má podíl skandál, který na sklonku 18. století vyvolalo jeho vydání anebo zvláštní přitažlivost, která se v příběhu hříšného opata ukrývá.

Podle Hrbaty a Procházky lze román „v určitém ohledu považovat za pubertální dílko, obrážející sadistické tendence i představy erotické svobody v duši dospívajícího mladíka.“⁴⁵ Ostatně je faktem, že Ambrosiova „láska“ je ve všech svých podobách (ať už směřuje k zbožňovanému obrazu Madony, Matyldě anebo Antonii) převážně tělesného charakteru, to znamená že můžeme mluvit spíše o vášni. Vzhledem k tomu, že mladý mnich byl od útlého dětství držen v klášteře stranou všech pozemských radostí a jakmile začal dospívat, bylo největší péčí jeho bratrů pomoci utlumit v něm jakékoli přirozené vášně, není potom s podivem (a z románu vyplývá, že Lewis kladl důraz právě na toto odhalení), že čím více se snaží člověk bránit své přirozenosti (v tomto případě přirozené sexualitě), tím horší jsou následky, pokud je dotčený člověk zbaven okovů, které ho svazují. O to více je náchylný k tomu, že se přirozenost vymkne kontrole a stane se nepřirozenou – excesem. Samozřejmě, existují povahy, které mají tak neuvěřitelnou morální sílu anebo vlastní sebekázeň, že nemohou podlehnout. Druhá věc však je, jak moc se je okolní vlivy snaží zlomit. Ambrosio není ve svém nitru zlý, naopak měl spoustu dobrých vlastností, než na něho začala působit instituce církve a její výchova⁴⁶. Ovšem ve své neskonale pýše tuto skutečnost nevidí, naopak si myslí, že poklesky, které musí soudit anebo jichž je svědkem, se ho netýkají (neboť ční vysoko nad obyčejnými smrtelníky) a nic podobného se mu nemůže stát. Ovšem tato jeho vědomá a pěstovaná distance od okolního světa, se kterým přichází do styku pouze při mších, není úplná. Například si velmi dobře všímá krásných dam a dokonce si pěstuje jakési „sexuální napětí“, neboť se jeho prostřednictvím „zoceluje“, aby dokázal odolat případnému hříchu. Do doby, než se dostane do přímého styku se ženou, která se svou

⁴⁵ Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 143

⁴⁶ „Byl od přírody podnikavý, rozhodný a nebojácný; měl bojovné srdce,[...] byl bystrý a pohotový, měl obsáhlou, solidní a pronikavou schopnost úsudku. S takovými vlastnostmi by býval mohl být ozdobou své vlasti. [...] Zatímco z něho mnichové horlivě vykořeňovali jeho ctnosti a sešněrovali jeho city, dovoľovali všem neřestem, které mu byly dány do vínku, aby se rozvinuly k plné dokonalosti. Trpěli mu pýchu, ješitnost, ctižádostivost a povýšenost; žárlil na sobě rovné [...] a krutě se mstil.“ (Matthew Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 281 - 282)

touhu nestydí dát najevo, mu pokušení přijde jako něco zvládnutelného, neboť madridské ženy, které do té doby vídal při zpovědi nebo v kostele, rozhodně opata nesvádějí (ačkoli je mnich velmi přitažlivého zevnějšku⁴⁷). Proto když do příběhu vstupuje Matylda, hříšně krásná, ochotná poskytnout mnichovi všechny možné sexuální rozkoše (opět – jde pouze o tělesné potěšení, nikoli láskyplný citový vztah), jeho obrana naprosto selhává a on ženě propadne. Vzhledem ke zbytkům jeho dobrých vlastností se dostává do schizofrenního stavu⁴⁸, se kterým se následně potýká celý zbytek románu. Pokaždé, když prolomí nějakou hranici a zajde dál, nastoupí pocit viny a výčitky, krátké zaváhání (obrat k Bohu a pokání), avšak vždy je tato přechodná sebereflexe zašlapána do země s novým, ještě horším hříchem. Poprvé je to přestoupení sexuálního tabu (jako kněz je Ambrosio vázán celibátem), podruhé využívá černé magie (což je pro jakéhokoli smrtelníka, natož zástupce církve a prostředníka Boha naprosto zapovězené), aby dosáhl svých cílů. Potřetí už je to vražda, navíc jeho matky (jak zjistí později) a celá jeho kriminální dráha vyvrcholí únosem, znásilněním a druhým násilným zabitím. Aby

⁴⁷ Ambrosiův zevnějšek je charakteristický pro hrdinu byronského typu: „*Byl to muž ušlechtilého držení a velitelského zjevu. Měl vznosnou postavu a neobvykle hezké rysy. Nos měl orlí, oči velké, černé a jiskrné, a tmavá obočí mu téměř srůstala dohromady. Pleť měl temně, ale čistě hnědou; studium a bdění úplně zbavilo jeho líce ruměnce. Na hladkém, nezvrásněném čele se mu zračil duševní klid, a vyrovnanost vyzářující z každého jeho rysu se zdála poukazovat na muže neznalého právě tak starostí jako zločinnů. [...] Přesto však měl ve zracích i v chování jistou přísnost, vyvolávající všeobecnou zbožnou hrůzu, a jen málokdo snesl jeho pohled, zároveň ohnivý a pronikavý.*“ (Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 27 - 28)

⁴⁸ Tento stav můžeme v podstatě přirovnat k *dvojnictví* anebo *rozdvojení*, na něž jsme již v souvislosti s gotickým románem narazili. Rozdvojení osobnosti spočívající v odlišném vnitřním životě postavy a její reprezentací navenek – z toho pramenící konflikt, anebo konflikt způsobený v nitru člověka zápasem mezi dobrem a zlem. Podle Hrbaty a Procházky se ale objevuje ještě jedna důležitá skutečnost, vedle etické stránky rozpolcení osobnosti, a to „*specifický přístup k psychologii hlavního hrdiny*“, který spočívá v tom, že „*Ambrosio má svého „dvojníka“ či spíše „dvojnici“, démonickou Matyldu, která [...] se stane jeho tajnou posedlostí. [...] Matylda vyjadřuje stále více to, co se odehrává v černých hlubinách Ambrosiova podvědomí, a je hlavní příčinou hrdinova hrůzného konce. Její závěrečná satanská podoba není znamením návratu k předchozím mravoučným schémátům, ale naopak výrazem romantické fascinace démoničnem.*“ (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 143)

byl seznam jeho zločinů kompletní, na konci se kruh uzavírá a Ambrosio zjišťuje, že se dopustil také incestu, neboť Antonie byla jeho sestra⁴⁹.

Jaký je rozdíl mezi mnichem a postavami z děl Markýze de Sade? Neukojitelné vášně plodí další a další zlo, přičemž končí v extatickém víru sexuálních orgií a smrti. I když je vývoj situace podobný (od „povolání“ smyslů, vrstvení zločinů až k nevyhnutelnému konci), přeci jen se jedná o jeden podstatný rozdíl – Ambrosio nikdy vědomě nepřijal zákony rozkoše pramenící z transgrese, všechny hrůzné činy dělá bez ovládnutí mysli a rafinovaných příprav⁵⁰ veden démonickou Matyldou. Ta funguje nejprve jako „spouštěč“ jeho skrytých a nebezpečných vášní, později nepřímo jako inspirace k dalším potěšením a nakonec jako prostředník jejich dosažení. Ona je celým strůjcem mnichova pádu, ať už přistoupíme na její démonickou podstatu či nikoli.

V podstatě můžeme vytvořit dva možné modely, jak se na Matyldu v průběhu příběhu dívat. Za první, jako na zamilovanou ženu, poblouzněnou svým idolem natolik, že dá před svými vlastními touhami přednost touhám svého milence a snízí se postupně k všemožným intrikám, aby mohla zůstat v jeho blízkosti. Nebo za druhé, je to ďábel, který přijal podobu ženy, aby mohl snáze k mnichovi proniknout a tak ho pokoušet s větším efektem⁵¹.

První případ se dá zdůvodnit velmi prostě. Matylda je krásná žena z významné a bohaté rodiny, díky svému strýci vzdělána v magických vědách – je to moderní žena

⁴⁹ Podle Praze byl hnacím motorem románů a her kolem roku 1830 námět rodičů (nebo jiných příbuzných), kteří znovuobjevují své děti za velmi dramatických a vyhrcovaných okolností. Vysvětlením může být přitažlivost nebo zájem o záležitost incestu. (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 113). Bataille (na základě analýz Clauda Lévi-Strausse) hovoří o tom, že „v hrůze z incestu je prvek, který nás určuje jakožto lidi, a vyplývá z ní problém člověka samého, jelikož přidává ke zvířecosti to, co má lidského. V rozhodnutí, které nás staví proti vágní svobodě sexuálních styků, proti přirozenému a neformulovanému životu „zvířat“, jde proto o všechno, co jsme.“ (Georges Bataille, *Erotismus*, Praha: Herrmann & synové, 2001, str. 247)

⁵⁰ Zde je rozdíl mezi Ambrosiem a postavami de Sadeho (Noirceuil, Curval a jiní). Jeho hrdinové (v rámci své osobité filozofie) orgie promyšleně připravují. Jejich touhy i vášně jsou často programově ovládnuty mozky a nástroje rozkoše jsou vynalézavé, neboť tak může jedinec dosáhnout ještě většího požitku.

⁵¹ Podobná „forma“ ďábelské lsti (kdy žena funguje jako „*nástroj Satanův*“) se objevila již v roce 1772, s vydáním románu Jacquese Cazotteho *Zamilovaný ďábel* [*Le diable amoureux*, 1772]. Ačkoli Lewis popřel, že by Cazotteho vůbec četl, natož se jím inspiroval, Praz upozorňuje na některé podobnosti v obou dílech. (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 192)

bez předsudků, která v černé magii vidí dar a nikoli d'ábelský vynález. Zamiluje se do miláčka Madridu, jehož charisma mocně působí na všechny ženy, které se s ním setkají, ovšem jediná Matylida má odvalu svému štěstí pomoci a opatovi se přiblížit (není to pro ni problém, vzhledem k tomu, že si nic nedělá z náboženství nebo autority církve – zákony spojené s kněžstvím jí připadají směšné či dokonce škodlivé⁵²). První lsti použije k tomu, že dá podle své předlohy namalovat obraz světice, pošle jej jako dar opatovi a ten se do něho samozřejmě zamiluje. Smyslná krása Madony probudí jeho vášně a je proto přirozené, že nemůže odolat při setkání s opravdovou ženou, která je navíc od obrazu k nerozeznání. Pak je jen krůček k tomu, dostat se v převleku novice do kláštera, vetřít se do opatovy přízně a svést jej⁵³. Matylida je tedy naprosto chladně uvažující svůdkyní, jde si tvrdě za svým, ale přeci jen je zamilovaná natolik, že i když ji milenec odvrhne, začne mu pomáhat v dosažení jeho nového cíle (zřejmě vedena myšlenkou, že když je šťastný milovaný muž, bude šťastná i ona) a využije přitom všech svých prostředků – přesvědčí mnicha ke spolupráci s černou magií. To, co se děje v závěru knihy, bychom podle modelu, jenž jsme právě vysvětlili mohli chápat jako Ambrosiovy preludy a výplody jeho choré mysli. Té, která neunesla tíhu zločinů, jež spáchal anebo utrpěla díky nehostinnosti prostředí inkvizičního vězení, kde očekává mnich trest smrti.

Poslední věty týkající se závěru knihy však mnohem více nahrávají druhému (převážně přijímanému) modelu Matyldy – důmyslné d'ábelské lsti, ve které figuruje žena. Dábel si Ambrosia vyhlédl jako kořist pro jeho nestydatou pýchu a ješitnost. Mnichovu skrytě hříšnou duši se jal pokoušet, aby se přesvědčil, zda-li skutečně patří do pekla. Vzhledem k tomu, že měl Ambrosio ve svém nitru jak dobré, tak špatné stránky, bylo jen na něm, jak projde zkouškou, ve které bohužel nakonec neobstál. Zde můžeme vidět hlavní útok na církve, neboť by ve zkoušce pravděpodobně neselhal, kdyby z něho tato instituce (jak již bylo řečeno) dobré vlastnosti nevykořenila – paradoxní však je, že

⁵² „V čem je naše vina? Leda v očích křivě usuzujícího světa. Když svět o našich radovánkách nebude vědět, budou bezúhonné a božské. Nepřirozený byl tvůj slib celibátu, pro takový stav nebyl člověk stvořen. A kdyby byla láska zločinem, Bůh by jí nikdy nepropůjčil tu líbeznot a neodolatelnost.“ (Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 266)

⁵³ Toto je právě jedna z dějových zápletek *Mnicha*, která je velmi podobná *Zamilovanému d'áblu*, kde se zase hlavní „osudová“ hrdinka Biondetta (žena – d'ábel) dostane do přízně dona Alvara v převleku pážete.

instituce natolik spojená s Bohem má pro Lewise největší podíl na lidském úpadku⁵⁴. Jeho sexuální touhy se projevovaly zbožňováním obrazu Madony, a ďábel objevil mnichovu slabinu právě v těchto vášních erotické povahy. Proto stvořil kopii obrazu⁵⁵, nádhernou ženu a v její podobě vyslal svého podřízeného ducha (démona), aby mnicha pokoušel. Démon v podobě Matyldy je ve svádění Ambrosia velmi lstivý. Napřed si jako jemný a poddajný novic zahalený tajemstvím (není mu nikdy vidět do tváře) získá jeho důvěru a přátelskou náklonnost. Při rozhovoru v zahradě použije směsici zbožňování a vyděračství. Poté co Ambrosio v první zkoušce obstojí, nastrčí mu ďábel do růžového keře hada tak, že jej smrtelně zraní. To je záminka pro Matyldu, aby mu mohla přispěchat na pomoc. Vyléčí sice Ambrosia, ale zraní tím sebe sama. Její krása poznamenaná smrtí a sebeobětováním už je pro mnicha příliš dráždivá. Nemůže dále odolávat a podlehne jejímu kouzlu. Ďábel ovšem potřebuje, aby rozsah Ambrosiových hříchů byl co největší (zkouší, kam až je hříšný opat ochoten zajít, poté, co v jeho duši pomohl rozpoutat hřích). Vzhledem k tomu, že mnichova láska k Matyldě je pouze tělesného charakteru (nejen díky její podobě s obrazem, ale hlavně z důvodu, že od první chvíle jejího odhalení na něho Matylda útočí svými ženskými zbraněmi – božskou krásou, odhalenými nadry), je téměř jisté, že jej příval dostupných rozkoší brzy omrzí a ženské kouzlo, ona „novost“, se vyčerpá. Ďábel se rovněž nesplete v tom, že Ambrosio je v touze po nové oběti (jíž se samozřejmě stává nevinná a cudná Antonie, jako protipól hříšné a prostopášné Matyldy, které se přesytil) ochoten obětovat vše. Mnich se v tomto okamžiku dostává znovu do prvního stadia své obsese – je zamilován do ženy, kterou teoreticky nemůže vlastnit (opět paralela s obrazem), zároveň však je tato žena obyčejná smrtelnice, proto jí povýší téměř na světici a zbožší její přirozenost, což

⁵⁴ Připomeňme si, že téměř stejně se na problém církve jako instituce dívá také Maturin v *Poutníku Melmothovi*. Rozdíl je však ve skutečnosti, že jeho hrdina Alonzo byl do kláštera umístěn již jako mladík, to znamená, že nátlaku církve vesměs úspěšně odolává a nakonec se zbaví jejího vlivu úplně. Přičemž když jej začne ohrožovat Melmoth (démonická síla – podobně jako Matylda), tak nepodlehne a svou duši uhájí. To je poměrně jasný důkaz o tom, že by Ambrosio nemusel dopadnout tak zle, kdyby na něho církev nepůsobila od raného dětství.

⁵⁵ Podobnost s obrazem, jako živoucí strukturou, můžeme vidět ve dvou známých případech. Za prvé jako vzor erotické přitažlivosti k neživé věci, k objektu touhy nahrazující živého člověka – antický příběh sochaře Pygmaliona a jeho múzy Galateii (obsažen v Ovidiových *Proměnách*), nebo jako odraz hříchu a hříšných myšlenek projektujících se do výtvarného díla, jak je tomu ve Wildeově *Obrazu Doriana Graye* [The Picture of Dorian Gray, 1890].

znamená, že Antonie se pro něho stává ještě dráždivějším objektem a zároveň jej to naplňuje pocitem, že tenhle typ „platonické“ lásky mu ke štěstí bude stačit. Nevinné náhody, které jej ženou do Antoniiiny blízkosti a jeho osobní selhání v jejím bytě, kdy se před ní málem odhalí (neboť má pocit, že všechny ženy jsou ve skrytu duše podobné lehce dostupné Matyldě, kterou dosud jedinou poznal blíže), v něm probudí ještě větší vášeň a nepřekonatelný smutek, který vyvrcholí tím, že se již pomalu začíná smiřovat s nemožností získat ženu, kterou miluje. Toto je samozřejmě ten pravý čas, aby nastoupila ďábelská Matylda, začala mu ochotně pomáhat v dosažení jeho tužeb a podporovala jej co nejvíce ve snaze získat Antonii⁵⁶. Jeho nevybouřená tělesnost se Matyldinými intrikami znovu vystupňuje a potom je láska k Antonii už jen zástěrkou vášně. Vzhledem k tomu, že nepřipadá v úvahu, aby ji získal běžným způsobem (překážkou je jeho církevní stav, jeho vlastní pokrytectví i to, že mu jde primárně o její tělesnost a tuto skutečnost zakrývá láskou – touží totiž, aby mu její neposkvrněnost vrátila ztracenou cudnost), obětuje svou duši ke spolupráci s ďáblem.

Vyvrcholení celého románu je velmi morbidní a brutální. Ambrosio znásilní Antonii v kryptě plně rozkládajících se mrtvol – obraz totálního morálního úpadku. Pokud někdy cítil k Antonii lásku, tak přesně na tomto místě ji doslova pohřbil, neboť celá jeho touha se omezila na tělo – pouhý objekt, přičemž je mu absolutně jedno, kde svou vášeň na tomto objektu ukojí. Paradoxně čím více však Antonii ublíží, tím více stoupá ona v jeho očích⁵⁷. V tomto okamžiku se ozývá jedna z Ambrosiových

⁵⁶ Svůj plán Matylda podpoří také tím, že od chvíle, co se stala jeho přítelkyní a pomocnicí, odmítá Ambrosiovi poskytovat tělesné potěšení a tímto půstem v něm probudí ještě větší chtíč, neboť erotické vášně vybičované téměř k nepřičetnosti budou dávat příležitost k páchání těch nejhorších zločinů (podobně jako u Sadeho). „*Nejsem žádná prostitutka, Ambrosio, řekla tehdy, když se v návalu chlíplosti dožadoval její přízně naléhavěji než kdy jindy; nejsem ti už ničím víc než přítelkyní a nebudu ti milenkou. Přestaň mě tedy nutit, abych vyšla vstříc tvé touze, která mě uráží.*“ (Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 443)

⁵⁷ Zde se přesně naplňuje obsah Prazova literárního typu „utlačované ženy“ [„persecuted woman“] a Antonia je víc než kdy jindy podobná Richardsonově *Clarisse* [Clarissa, or, The History of a Young Lady, 1748], která Prazovi slouží jako předobraz. (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 95 - 99) Clarissa je stejně jako Antonie svedena hříšným mužem, libertinem Lovelacem, ale díky své vnitřní morální síle přestojí utrpení, kterému ji její milenec schválně vystavuje a nakonec umírá bezmála jako světice, čímž jej ještě více uchvátí. Jediný rozdíl je v tom, že přes vše, co Lovelace Clarisse provádí, je z její strany milován a není jejím přímým vrahem.

zapomenutých dobrých vlastností – soucit. Ovšem místo pokání a odškodnění svých hříchů vůči nebohé dívce, situaci vyřeší tak, že ji chce v kryptě uvěznit s tím, že ji bude zbožňovat, kát se před ní (nikoli před Bohem) a navštěvovat jí – neboť kdyby jí propustil, mohl by se svět dozvědět o jeho obrovské vině a tím jeho neposkvrněný vnější obraz utrpěl – ztratil by vše a především svůj pomíjivý lesk před madridskou společností. Tento vnitřní boj, který se v různých obměnách odehrává v jeho mysli po celý příběh – souboj jeho temné a světlé stránky – nakonec vyhraje dobro (chce Antonii propustit). To ovšem nemůže ďábel dovolit a proto znovu nastupuje Matylda a potřetí nasměruje Ambrosia do pekel. Jeho poslední možnost spasení spočívá v tom, že ve vězení inkvizice odmítne ďábelskou Matyldinu nabídku, aby za svobodu zaplatil svou duší. Poslední naděje na vykoupení a boží milost ovšem vezme za své, když zbabělý Ambrosio (před nadcházejícím *autodafé* jej pohltí hrůza ze smrti) sám nabídne duši Satanovi⁵⁸. Tím se triumf pekel završuje – Ambrosio hřešil sám a nakonec i sám svou duši zaprodal⁵⁹.

⁵⁸ Zajímavé je, že v okamžiku, kdy se zjeví Satan sám v mnichově žaláři, už nemá ono krásné vzezření Miltonova ďábla, jako když se s ním Ambrosio setkal v doprovodu Matyldy poprvé. Objeví se v celé své ohavnosti a hrůze, neboť jeho původní okouzlující vzezření sloužilo k tomu, aby mnicha ošálil. Můžeme zde vidět pomíjivost krásy, která jde ruku v ruce s přetvářkou, klamem a zlem. „*Ted' se objevil ve vší ohavnosti, která je jeho údělem od svržení z nebes. Jeho sežehlé údy dosud nesly stopy blesků Všemohoucího. Celá jeho gigantická postava byla temně osmahlá a na ruku i na nohou měl dlouhé drápy. Oči mu blýskaly zuřivostí, která by zastránila i to nejstatečnější srdce. Nad obřimi rameny mu trčela dvě nesmírná černá křídla a místo vlasů měl živoucí hady, kteří se mu vinuli kolem čela se strašlivým syčením. [...] Kolem něho šlehalo ustavičně blesky a hrom burácel opětovnými výbuchy, které se zdáli ohlašovat konec Přírody.*“ (Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971 str. 505)

⁵⁹ Podle Wendy Jonesové má Ambrosiův životní příběh plný násilí přímý vztah s jeho nešťastným dětstvím, kdy byl jako dvouletý odtržen od matky, která pro něho v klášteře trvale přestala existovat. Vidí v obrazu krásné Madony svou vlastní krásnou matku (Madona jako symbol mateřství), která mu byla odňata a zamiluje se do ní. Dalšími narážkami na tento vztah je mnichova „posedlost nadry“, jako symboly mateřství, například scéna s Matyldou a odhaleným dekoltem (viz. Matthew Gregory Lewis, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971, str. 83), nebo později s Antonii v lázni a ochočenou konopkou mezi jejími prsy (*tamtéž*, str. 321). Jonesová na základě Freudova modelu sexuality rozlišuje dva typy vášně – dobrá [„*good desire*“] a špatná [„*bad desire*“]. První typ zastupují milenecké páry Agnes – Raymond a Antonie – Lorenzo, řídí se zákonitostmi Boha a člověka, morálkou a srdcem. Druhým typem vztahu je Ambrosio – Matylda/Antonie, jedná se, jak již bylo řečeno o zhoubnou vášeň, chtíč a přetvářku, nikoli o citové pouto. (Srov. Wendy Jones. *Stories of Desire in The Monk*. ELH, 1990, vol. 57, No.1, str. 133 – 134.

Jeho konec je příznačně „romantický“. Mnichovo tělo je při démonickém letu s Ďáblem nad skalnatým pohořím svrženo z nesmírné výšky – umírá tedy v hříchu, pokořen temnými silami, přičemž jeho život je symbolicky ukončen v divoké přírodě – rozeklanými skalami, burácející bouří a mohutnými vlnami⁶⁰.

⁶⁰ Duše hříšníka se dostává na onen svět skrze nespoutané přírodní živly. Příroda je na počátku zrození člověka i na jeho konci – Lewis se zde přiblížil rousseauovskému ideálu spojení člověka s přírodou. Podobně jako Maturin, jehož Melmoth končí svou nadpřirozenou pout' za bouře ve vlnách oceánu.

2.3 Melmoth a Isidora - Imálí

Maturinův román *Poutník Melmoth* [Melmoth, The Wanderer, 1820] je pozoruhodným dílem ve světě gotické literatury. Na více než devíti stech stranách vypráví příběh hlavního hrdiny, irského šlechtice Melmotha a jeho nešťastného údělu, zapříčiněného smlouvou s ďáblem. Ústředním tématem je tragický milostný vztah mezi poutníkem a nevinnou dívkou, ostatní příběhy jsou svědectvím o Melmothově existenci a završení jeho života.

Poutník Melmoth je všeobecně považován za „křížence“ Fausta a Bludného Žida (Ahasvera). Vyměnil s ďáblem svoji duši za to, že má prodloužený život (umírá ve sto šedesáti letech), může se pohybovat neomezeně po souši i po moři a neomezeně cestovat v čase a prostoru. Ovšem s tou podmínkou, že bude pokoušet lidi v nebezpečí, zoufalství či jiných krajních situacích a pokusí se je zlákat ke spojení s ďáblem. Nebo – svůj život může prodlužovat⁶¹, pokud k sobě najde někoho, kdo s ním bude sdílet jeho osud (zde je jeho osud podobný legendě o Bludném Holanďanovi). Odras jeho rozpolcení (rozdvoužení) můžeme vidět v tom, že nemá žádné city, vášně nebo emoce. Navzdory svému osudu se zamiluje do panenské dívky, kterou měl původně v úmyslu zničit. On, bytost povýšená nad všechny obyčejné smrtelníky a přece nerovná Bohům, svádí tuhý boj mezi láskou, o které si myslel, že v jeho duši nemůže vzklíčit a svým strašným prokletím – ženu, kterou miluje musí zničit. Je tedy dalším „byronským hrdinou“, neboť „je osudový sám sobě, ale i lidem kolem sebe, jeho láska je prokletá; stahuje do záhuby ženy, které se k němu připoutají“⁶². Odpovídá tomu i jeho vzezření: má „nadpřirozený pronikavý pohled“, který „září hrozným a nepřirozeným leskem“⁶³, „výraz tváře stejný, chladný, strnulý a krutý“⁶⁴. Jeho rozpolcená osobnost a z toho vyplývající schizofrenní chování se objevují pouze v případě Imálí, neboť ve vztahu k ostatním osobám jiných příběhů je Melmoth velmi sebejistý a neodchyluje se od svého poslání, ke kterému byl předurčen. Ničí svou přítomností rodiny i jednotlivce a

⁶¹ Podle Praze může tímto způsobem uniknout zatracení – zřejmě z důvodu, že bude svou obětí nahrazen. Tímto se rovněž potvrzuje podobnost s Bludným Holanďanem. (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 117)

⁶² *tamtéž*, str. 77

⁶³ Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 52

⁶⁴ *tamtéž*, str. 83

nemá úctu před ničím⁶⁵. V celé první polovině knihy je přízrakem, těžko uchopitelnou nadpřirozenou bytostí, o které nikdo nic neví a všichni lidé do jednoho se jí obávají. Od druhé poloviny, s probouzejícím se jeho vztahem k Imáli začíná být čím dál více člověkem, až je ke konci polidštěn téměř dokonale – přichází do sídla svých předků a jeho příbuzný se svým přítelem jsou svědky Melmothovy proměny, která nastala po vypršení d'ábelské lhůty⁶⁶.

V celé knize není možné najít detailnější popis Melmothova obličejů před konečnou proměnou ve starce. Jediné, co reprezentuje změny, které se odehrávají v jeho duši, jsou jeho oči. Většinou jsou chladné, vypadající jako oči mrtvého, jindy planou hrozným ohněm, když je poutník rozčilen nebo vzrušen, a v okamžicích, kdy ve svém nitru bojuje s láskou dokáže svými očima vyjadřovat pohnutí a smutek⁶⁷.

Zajímavou skutečností je fakt, že Melmotha mohou lidem přiblížit pouze dvě věci – nejprve je to láska, a v závěru smrt. Je to symbolické nejen z důvodu, že se jedná zřejmě o dvě nejzásadnější věci v životě člověka, které se ho dotýkají a tím, že je člověk schopen uvědomit si jejich podstatu se odlišuje od zvířat. Zároveň jsou (vycházíme-li z kontextu křesťanství a jím ovlivněné literární tradice) zapovězeny temným silám, neboť pokud bychom zašli do krajnosti, tak na temné straně se láska mění v chlípnost (jako například v *Mnichovi*) a smrt ve smyslu křesťanského vykoupení, odpuštění a vyrovnání se světem je pro hříšné duše zapovězena (zde můžeme uvést jako příklad postavy duchů anebo upírů, kteří k tomu, aby vůbec mohli zemřít – v takto zmíněném smyslu – potřebují zásah člověka). V Melmothově případě vlastně ani nevíme, jestli vůbec zemřel, neboť jeho smrt je symbolická – ztratil se někde na břehu oceánu, jeho mrtvola se nenašla a jediným důkazem jeho existence je šátek, který se zachytil na útesu. Na skutečnost, že byl násilím odveden d'áblem a utopen v moři, poukazují

⁶⁵ Své oběti ale netrýzní fyzicky, ničí je pouze svou přítomností. V závěru knihy sám říká: „*Jestliže mé zločiny překročily lidské hranice, pak je překročí i můj trest. Vyvolával jsem hrůzu na světě, leč nikomu z jeho obyvatel jsem nepřivodil zlo. Na mém osudu se mohl podílet jen ten, kdo k tomu svolil z vlastní vůle – a nikdo nesvolil.*“ (Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 901)

⁶⁶ „*Hrozivý lesk jeho zraku vzal za své ještě před včerejší rozmluvou, nyní však jevíly i všechny ostatní rysy neklamně známky vysokého věku. Vlasy měl bílé jako sníh, ústa vpadlá, svaly obličejů ochablé a zvadlé – byl věrným obrazem důstojné stařecké sešlosti.*“ (tamtéž, str. 906)

⁶⁷ „*Často na ni upřeně hleděl očima, jejichž divoký a pronikavý třpyt byl zamlžen rosou, již si vždy kvapně setřel a znovu se na ni zahleděl.*“ (tamtéž, str. 496)

nepřímé narážky⁶⁸. Poutníková smrt je podobná Ambrosiovu konci, neboť obě postavy jsou násilně ďáblem odneseny a konec jejich života je spojen s přírodou. Za bouře končí jeden v horách a druhý v oceánu⁶⁹.

I když je tedy Melmoth na temné straně, stává se člověkem právě „v lásce“. Ta jej vytrhuje z reality, se kterou se musel naučit žít a zmírňuje jeho bolest, jež je způsobena jakýmsi vnitřním pnutím (neustále má na paměti, že nesmí sejít z cesty a je nucen pokračovat ve svém strašném poslání)⁷⁰. Jak je ovšem možné, že vůbec nějaká žena mohla zaujmout místo v poutníkově srdci a jaká taková žena je?

Isidora potkává poutníka v okamžiku, kdy je již několik let obyvatelkou pustého ostrova. Její osud zaviniilo ztroskotání obchodní lodi v jejím dětství, a nyní je pro ni ostrov jediným domovem a přírodní zákony jsou jedinými pravidly, která poznala. Od obyvatel sousedních ostrovů, kteří ji považují za bohyni přijala jméno Imálí. Jedná se tedy o panenskou bytost, která nezná strach, bolest nebo utrpení, neboť žije stranou od civilizace. Dokud žije Imálí na ostrově v blažené nevědomosti a řídí se prostými zákony přírody, naplňuje romantickou představu ráje. Právě sem přichází Melmoth, aby narušil

⁶⁸ „Hlodašovými keři, pokrývajícími skálu téměř až k vrcholu, táhla se brázda, jako by se jimi prodíral člověk – nebo jimi byl vlečen; byla to udupaná pěšina, po níž jistě šel pouze ten, kdo k tomu byl donucen násilím.“ (Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 909)

⁶⁹ Podle Hrbaty a Procházky je možné postihnout v romantickém pojetí přírody její dvě podoby, kterými ji autoři reprezentují. „Vzhledem ke známé romantické antitezi subjekt – společnost, již měla v těchto různých pojetích řešit příroda/přirozenost, se mnoho romantiků ve skutečnosti ocitá na velice úzkém předělu mezi idealizovanou přírodou, pojímanou nebo pocíťovanou jako doména harmonie, analogon přirozené mravnosti a dokonce i útočiště, a na druhé straně přírodou jako „jinakostí“, která je ambivalentní, nespolehlivá, problematická, ba dokonce hrozivá a ničivá.“ (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 29). V případě dvou děl, které jsme zde uvedli se jedná právě o tento úzký předěl, neboť v přírodě se končí život zmíněných hrdinů, takže se jeví v okamžiku jejich smrti děsivá, monumentální a nebezpečná, vznešená ve své neproniknutelnosti a nezměrnosti.

⁷⁰ „Klesal vedle ní k zemi, rukou si přešel před sinálé čelo, setřel si několik kapek potu a na okamžik měl pocit, že snad přeci jen není Kainem tohoto světa a že jeho znamení bylo smazáno – alespoň na ten okamžik. Jenže zakrátko podlehla jeho duše zase obvyklým neproniknutelným chmurám. Znovu pocítil hryznání nesmrtelného červa a palčivost neuhasitelného ohně. [...] A kdykoli zachytil onen důvěřivý a získávající úsměv, s nímž tato bytost přijímala pohled, který by dokázal zničit srdce i nejdovádňějšího smrtelníka [...], zamlžila lidská slza jeho zhoubný třpyt a ztlumila jeho zář. Prudce se obrátil a zahleděl se přes moře, jako by tam na břehu v onom lidském mraveništi chtěl najít potravu pro oheň, který mu stravoval vnitřnosti.“ (Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 497)

řád ostrova a zrušil jedno z posledních idylických míst na zemi v čele s jeho krásnou obyvatelkou. Podobně jako v bibli svedl had Evu tím, že jí podal jablko ze stromu poznání, Melmoth se pokouší Imáli zkazit prostřednictvím poznání světa. Využívá neznalosti dívky a její touhy po vědění, přičemž se jí snaží ukázat co největší utrpení a zlo. Na každé věci nebo skutečnosti, kterou Imáli zmíní jako příklad dobra, poutník okamžitě reaguje tak, že pohotově ukáže její opačnou, špatnou stránku. Dívčino uvažování se řídí především láskou, jenž přímo vyplývá z přírodních zákonů a proto do poutníkova příchodu nezná žádné negativní věci. Neexistuje pro ni strach, bolest ani zoufalství, celý její malý „ostrovní“ svět je řízen přirozenými zákony a nic se neděje zbytečně nebo proti pravidlům. Avšak tím, že ji Melmoth pomocí myšlení naučí sebereflexi (tj. dívka se dokáže vymezit oproti světu zvířat a tím pádem oproti přírodě), docílí toho, že se začne cítit osamělá a proto nachází útěchu v lásce k poutníkovi, který jí může být rovnocenným partnerem, neboť je stejně jako ona člověk a nikoli zvíře⁷¹. Právě u myšlení začíná její cesta k hořkému konci, přičemž se zachrání jedině díky lásce – k poutníkovi a později k Bohu, když se stane křesťankou⁷².

⁷¹ „*Je to živé a krásnější než předtím! Samé živé, myslící věci! Už pouhá jejich chůze myslí. Žádné němé ryby a neživé stromy, ale nádherné skály/domy. [...] Ach, jaký je to asi jen svět, kde nic není přirozené, a přece je všechno krásné! To všechno jistě dokázala myšlenka! Jenže jak je všechno maličké! Myšlenka by přece měla každíčkou věc udělat větší, myšlenka by měla být bohem!*“ (Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 481)

⁷² Zde máme na mysli něco jako přirozenou „pravou“ zbožnost, s tím, že víra je ukryta především v srdci, a nikoli jen pokrytecky vystavována navenek v podobě činů, čehož bude Isidora svědkem po návratu do Španělska. „Pravá“ zbožnost je líčena tak, že „*Boha lze upřímně uctívat pouze s čistým srdcem a s rukama neposkvřněnými zločinem*“ a na tomto principu založené křesťanské „*náboženství poskytuje naději kajícímu provinilci, nedává však falešné sliby těm, kdo nahrazují upřímnou pokoru srdce předstíranou zbožností.*“ (tamtéž, str. 493). V tomto podání je zřejmě nejvýraznější podobnost mezi Lewisem a Maturinem. Podle Maturina (ústý poutníka) má zásadní vliv na změnu a zápornou povahu náboženství nesprávné uctívání Boha člověkem. „*Je správné[...] nejen o této Bytosti přemýšlet, ale tyto myšlenky vyjadřovat nějakými viditelnými činy. Obyvatelé světa [...] to nazývají uctíváním a přijali [...] velmi rozdílné způsoby; dokonce tak rozdílné, že se vlastně shodují v jednom jediném bodě – že totiž náboženství změnili v trýzeň; je to tedy náboženství, které některé z nich ponouká, aby trýznili samy sebe, a jiné, aby trýznili druhé. Ačkoli [...] jsou všichni v tomto bodě zajedno, rozcházejí se bohužel tak podstatně ve způsobech provádění, že ve světě, který myslí, to vyvolává veliký nelad.*“ (tamtéž, str. 482 - 483)

Přeneseně bychom mohli říci, že něco podobného se v románu odehrává s civilizací, neboť do tohoto stádia lidstvo dospělo právě s rozvojem myšlení. Člověk se vzdálil přírodě (přirozenosti), odešel do měst a díky kombinaci negativního vlivu náboženství a vlastních špatných charakterových vlastností (jako nenávisť, chamtivost, závist, chtíč anebo zlost) naplnil celý svět utrpením⁷³. Tato myšlenka reprezentuje rousseaovský pohled na svět a zároveň se snaží vysvětlit společenskou situaci, která se změnila s nástupem průmyslové revoluce (přelom 18. a 19. století). Přinesla sice rozvoj a zisk, ale stejně tak bídu, utrpení a „úpadek“ lidskosti.

Takovou situaci ukazuje Maturin ve svém románu. Jako osvěžení do skomírajícího světa přichází Imálí, která s novou změnou přijímá i své křesťanské jméno Isidora. Žije se svou matkou, jež není zlá, ovšem je omezená a pokrytecká, stejně jako zpovědník a Isidořin bratr, který navíc oplývá ještě vznětlivostí a nabubřelostí. V takové společnosti je nucena trávit svůj čas a podřizovat se jejím zákonům. Jediným východiskem je pro ni myšlenka na Melmotha (láska) a náboženství, končící požehnanou smrtí⁷⁴.

Pokud srovnáme lásku Melmotha a Ambrosia, ačkoli jsou to oba hříšníci, končící v pekle, jejich city jsou velmi odlišné. Ambrosio není čistě lásky ve smyslu upřímného citu schopen, protože láska u něho splývá s rozkoší a cit s chlípnou vášní (láska je zde jakousi zástěrkou, i když možná nevědomě). To jej přibližuje postavám de Sadovým, jak jsme již ukázali. Melmoth narozdíl od něho Isidoru opravdově, až dojemně miluje, a vždy, když jeho hluboký cit vystoupí na povrch, ozve se ďábelská povinnost, která velí milovanou ženu týrat, čímž se podobá spíše Lovelacovi z *Clarissy*. Melmoth ovšem trápí Isidoru pouze psychicky, čím se odlišuje od Lovelaceho,

⁷³ S touto představou korespondují další příběhy obsažené v knize, které se čtenář dozvídá buď prostřednictvím vyprávění nebo fiktivních záznamů. Jedná se o obrazy utrpení, a spojnicí mezi nimi je právě Melmoth. Podle Hrbaty a Procházky „uzavřenost a konečnost světa v Maturinově románě souvisí s hlubší změnou koncepce prostředí i postav. Přes mytické a nadpřirozené rysy hlavního hrdiny nejsou příčiny jednotlivých konfliktů, kterých se účastní a které se snaží zvrátit, vůbec nadpřirozené. Spočívají v korupci společenských institucí a v běžných událostech každodenního života, v nichž vychází navenek psychická labilita, zoufalství a často i paranoidní pocity hrdinů.“ (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005 str. 145)

⁷⁴ Můžeme zde vidět, že láska a smrt jsou u Maturina něčím, co je společné pro obě hlavní postavy, Melmotha i Isidoru. Ať už je Melmothovi překážkou vlastní trýznivý osud anebo Isidoře nutnost čelit osudu, do kterého je uvržena, jsou právě láska a smrt jediné možnosti, jak mohou dosáhnout lidskosti a štěstí.

Ambrosia a všech postav, jejichž základ je podobný postavám de Sadovým (zde máme na mysli kromě rozkoše z transgrese spíše otázku *moci* – tj. stav, kdy je podřízená osoba, ať už je svým trýznitelem milována či nikoli, ovládána za pomoci fyzického násilí nebo sexuality). To, že Melmothův a Isidořin vztah nakonec vyvrcholí d'ábelskou svatbou na hřbitově a narozením dítěte, což sexuální kontakt naznačuje, neznamená poutníkovu nadvládu nad milovanou bytostí, ale spíše zoufalý akt zamilované dvojice odsouzené k utrpení, neboť Isidora se za Melmotha provdala dobrovolně, navíc jím byla ještě před svatbou důrazně varována, co za následky pro ně bude jejich láska mít⁷⁵.

Na závěr bychom mohli podrobněji zmínit několik podobností s Goethovým *Faustem* [Faust, 1808], které schématicky rozčleníme do tří částí – počátek, průběh a závěr. Na začátku je podobnost v tom, z jakého důvodu se hlavní postavy Faust a Melmoth spojily s Děblem. Bylo to z důvodu, že chtěli jít za hranice lidského poznání, což se lidem již jednou nevyplatilo, a to v Bibli, kde Adam a Eva okusili zakázané ovoce ze stromu poznání. Bůh jim je zakázal proto, že vede nejen k poznání dobra, ale i zla – a čím více a hlouběji člověk pozná, tím více hrozí, že svého poznání zneužije (což ostatně můžeme zase naopak vidět u Maturina, kde, jak jsme již zmínili, *myšlení* neboli poznání přineslo lidem rozvoj civilizace, díky níž je život naplněn utrpením, neboť člověk se vzdálil od přírody a tím pádem i od „pravého“ Boha). V průběhu románu se zdá být podobnost především v lásce, kdy se vyvolené ženě díky vztahu s osudovým milencem děje příkoří, ačkoli jí muž má upřímně rád. Kruh se uzavírá v okamžiku, kdy fakt, že jsou hlavní postavy (Melmoth a Faust) zapleteny s d'áblem, brání šťastnému naplnění milostného vztahu a osud obou žen se naplňuje smrtí jejich potomků a vězením.

⁷⁵ Dalším důkazem tvrzení, že Melmothův vztah je upřímný, může být skutečnost, že než by Melmoth Isidoru uvrhl do hříchu, raději se jí pokouší navždy vzdát. Do hříchu se jí pokouší uvrhnout až ve chvíli, kdy je v neutěšitelné situaci žádán o pomoc, kterou ovšem bez přispění d'ábelské moci nemůže vykonat a proto jí Isidora odmítá. „*Byla bys tedy ochotna spojit svůj osud s mým? Opravdu by ses chtěla stát mou vzdor tajemstvím a smutku? Následovala bys mě ze země na moře a z moře na zem jako tvor bez klidu a domova, jen mě oddaná, se znamením hanby na čele a s prokletým jménem? Opravdu bys byla mou, mou vlastní, mou jedinou Imálí?*“ A poté, co Isidora odpoví kladně, poutník se jí vzdává, aby jí neublížil. „*Pak tedy [...] přijmi v tuto chvíli důkaz mé věčné vděčnosti. Tady stojím a vzdávám se pohledu na tebe! Ruším tvůj slib a navždy od tebe odcházím!*“ (Charles Robert Maturin, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972, str. 615)

2.4 Heathcliff a Kateřina

Na Větrné Hůrce je román, který Emily Brontëová vydala v roce 1847 pod pseudonymem Elis Bell a jenž byl veřejností přijat zprvu chladně, vzhledem k tomu, že příliš neodpovídal idealizovanému obrazu tehdejší „viktoriánské“ společnosti, přičemž pokud si již společnost zvykla na fakt, že se prosazují jako autorky ženy, tak mnohem více pozornosti se dostávalo ne tolik komplikovaným a na svou dobu ne tak „kontroverzním“ dílům jako je třeba *Pýcha a předsudek* Jane Austenové [*Pride and Prejudice*, 1813], než románům s gotickým nádechem. Emily Brontëová se zařadila spíše po bok Ann Radcliffové, nebo Charlotte Dacre, jejichž romány zpočátku rovněž nebyly přijaty nijak velkolepě, ovšem později se staly velmi oblíbenými⁷⁶. O to více byl však její komplikovaný příběh vášně, zrady a pomsty obdivován v pozdější době a dočkal se i (narozdíl od jiných gotických románů) mnoha filmových zpracování.

Román samotný má poměrně složitou dějovou skladbu. Čtenář se přesouvá z přítomnosti do minulosti, především ve vyprávění služebné a chůvy v jedné osobě, Eleny Deanové, známé pod jménem Nely. Chůva líčí osudy téměř tří generací rodu Earnshawů, jejichž sídlem bylo panství Větrná Hůrka a Lintonů, kteří obývali dvůr Drozdov. Dalo by se říci, že stavby samotné vyjadřují podstatu obou rodin. Stará gotická stavba Větrná Hůrka ležící na návrší mezi rašeliništi symbolizuje divokost a nespoutanost Heathcliffa, Kateřiny, později Haretona a panský dvůr Drozdov, který je v údolí, naopak jemnost a kultivovanost Edgara a Isabely.

Tento román jsme vybrali nejen z toho důvodu, že Heathcliff splňuje charakteristiku osudového muže, ba přímo hrdiny byronského typu⁷⁷, ale především pro jeho vztah s Kateřinou, která reprezentuje proměnu romantických hrdinek

⁷⁶ O díle Emily Brontëové mluvíme jako o gotickém románu z důvodu, že obsahuje literární postupy, které jsou pro gotický román charakteristické, ačkoli byl vydán téměř o osmdesát let déle než první román označený jako gotický – Walpolův *Otrantský zámek*.

⁷⁷ Praz shrnul některé charakteristické vlastnosti osudových mužů opakující se u romantických autorů a my je můžeme aplikovat na Heathcliffa. Jedná se o *tajemný původ* (Heathcliff je nalezenec se záhadným původem, zřejmě s cikánskými kořeny), ve tváři má vepsány *stopy spalujících vášní*, jeho chování dává záminku pro zlé tušení nějakých *hrozných zločinů* (Heathcliffovi narážky na osnovanou či již vykonanou pomstu), *melancholické návyky* (jeho sklon k samotářství a tajemné změny nálad), *bledý obličej* (to zde ovšem musíme vyloučit vzhledem k Heathcliffově barvě pleti), *nezapomenutelné oči*. (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 59)

z utlačovaných žen-světic, snášejících s pokorou příkoří, jež jim připravují muži (jako je Antonie nebo Isidora), na sebevědomé *femmes fatales*, které se mužům dokážou postavit a dokonce je ničit⁷⁸. Kateřina je krásná žena (světle hnědé vlasy, roztomilé oči, nohy jako srnka), ovšem její povaha je divoká, nespoutaná, vrtošivá, tvrdohlavá a sobecká. Tak, jak dokáže milovat, dokáže i nenávidět a pokud není po jejím, dokáže ničit nejen své okolí, ale i sebe. Jediný, koho upřímně a vášnivě miluje je Heathcliff, a to nejen z toho důvodu, že je pojí přátelské pouto od dětství (skrze utrpení z odloučení a Heathcliffovo týrání, které musel snášet), ale především z důvodu, že jsou oba dva stejní, dá se říct jedno tělo, jedna duše⁷⁹. Nejde zde zcela o případ rozdvojení, neboť Heathcliffa a Kateřinu jejich společné vlastnosti a vášně naopak spojují, rozdělení osobnosti se projevuje u každého zvlášť ve vztahu k nim samým. Dospělý Heathcliff je navenek tvrdý a krutý člověk, ovšem uvnitř je citlivým a hluboce zamilovaným mužem, který se mstí na svém okolí pro neštěstí, jež na něm bylo spácháno. Kateřina je zase rozdělena mezi dva muže – Heathcliffa, s nímž jí pojí osudové pouto, jež nemůže zpřetrhat ani smrt, a Edgara, který je naprosto odlišný⁸⁰, ale přesto se stane jejím manželem (neboť on jí může zajistit „normální“ život v přijatelných podmínkách bez společenského zostuzení – které by následovalo, kdyby měla oficiální vztah s Heathcliffem).

Vzhledem k tomu, že společenské normy tehdejší doby vylučují, aby se jejich vztah obešel bez skandálu, nejsou tyto dvě bouřlivé osobnosti schopny se s vzniklou

⁷⁸ „[...] Katka není ohrožována jedním mužem a zachraňována jiným jak je zvykem u většiny gotických hrdinek.“ (Donna Heiland, *Gothic and Gender, An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004, str. 118)

⁷⁹ „A tak se nikdy nedozví, jak ho miluju. Ne že by byl tak krásný, ale protože v něm žiju daleko víc než sama v sobě. Naše duše [...], těžko říct, co v nich je, ale jsou z jednoho kusu. Kdežto Linton a já, to je jako měsíční paprsek proti blesku, mráz proti ohni! [...] K čemu bych byla stvořená, kdybych měla zůstat uzavřená jen sama v sobě? Největší muka mého života byla, když trpěl Heathcliff – znala jsem je a prožívala je s ním odmalička – podstatou života je mi on. Kdyby všechno ostatní propadlo zkáze a jen on tu zůstal, žila bych i já, kdyby tu ale zůstalo všechno ostatní a jen on zmizel, svět by se mi proměnil v úplnou cizotu – neměla bych tu co dělat. [...] Já jsem Heathcliff, Nely! Stále, stále je v duchu se mnou – ne proto, že by se mi tolik líbil, já se ani sama sobě často nelíbím –, ale protože sama moje bytost je on!“ (Emily Brontëová, *Na Větrné Hůrce*, Praha: Levné knihy KMa, 2003, str. 94 – 97)

⁸⁰ „Byl na něj líbezný pohled. Dlouhé světlé vlasy se lehce kadeřily na spáncích, oči byly velké a vážné, všechno na něm bylo až příliš úhledné. [...] Ale byl ještě hezčí, když trochu ožil – tohle je jeho obvyklý výraz, nebyla v něm žádná jiskra.“ (tamtéž, str. 78)

situací vyrovnat a jejich způsob vzdoru se odráží v tom, že tyranizují své okolí a zároveň sami sebe, nejen psychicky, ale i fyzicky⁸¹. Heathcliff zosnuje důmyslný plán své pomsty. Nemstí se jen za nemožnost být s Kateřinou, za to, že si vzala jiného, ale i za příkoří, které musel snášet v dětství – zacházeli s ním jako s pacholkem, týrali ho duševně i tělesně a neměl žádný majetek – byl všude cizí, nechtěný nalezenec). Nakonec se jeho plán vydaří a ten, jenž neměl nic, nakonec lstivými machinacemi získal obě panství a plnou nadvládu nad jejich obyvateli. Svedl a zničil Edgarovu sestru, dítě, které s ní zplodil týral a nakonec téměř zahubil. Hyndleyho pomalu dovedl k smrti a s jeho synem Haretonem naložil tak, jak s ním bylo zacházeno v dětství – nechal jej vyrůstat v negramotnosti jako čeledína. Nakonec uvěznil Edgarovu a Kateřininu dceru Katku na Větrné Hůrce, neboť ji donutil, aby se provdala za jeho syna, ještě před jeho smrtí. Celé jeho úsilí ovšem stejně na samém konci vyšlo naprázdno, neboť když svůj důmyslný plán dokončil, připraven k závěrečnému vyvrcholení, najednou se celý smysl jeho podniku ztratil. Jeho šílenství se vystupňovalo natolik, že si sám přivodil smrt⁸², neboť konečně pochopil, že sebevětší pomsta mu jeho mrtvou lásku nevrátí a jediné místo, kde bude mít šanci být s ní je onen svět, neboť jeho další existence je bez ní vyloučena⁸³. Šílenství jako důsledek nešťastného údělu vyvrcholí u Heathcliffa ještě

⁸¹ „Uvědom si, že já dobře vím, jak d'ábelsky ses ke mě zachovala. [...] Tobě se mstít nebudu, [...] mám jiný plán. Tyran smí deptat otroka, ale otrok se nesmí protivit – může jen drtit ty pod sebou. Můžeš mě třeba pro svou zábavu umučit k smrti, když se ti zlíbí – dovol mi jen, abych se trochu povyrazil stejným způsobem! A přestaň se chovat urážlivě – pokud to dovedeš.“ (tamtéž, str. 131), „V jejím výrazu ve zbledlé tváři, bezkrevných rtech a sršících očích byla divoká pomstychtivost a v zaťatých prstech ještě svírala vytržený chomáč vlasů, za něž ho prve držela. Její druh, když se zvedal, opřený o jednu ruku, jí druhou sevřel paži – a všechna něžnost, které byl schopen, byla tak nepřiměřená její útlosti, že když jí paži pustil, zůstaly na bezbarvé kůži čtyři modré otisky.“ (Emily Brontëová, *Na Větrné Hůrce*, Praha: Levné knihy KMa, 2003, str. 182)

⁸² V důsledku hladu a nadměrného nervového vypětí se u něho objevily halucinace (viděl přízrak své mrtvé lásky) a na to zemřel. To znamená, že Heathcliffa potkal stejný konec jako před lety Kateřinu – jejich životní tragédie skončila šílenstvím.

⁸³ „Je to bída [...], ostudný konec mého usilovného snažení. Já si tu chystám sochory a krumpáče, abych rozvrátil dva staré domy [...] a když je všechno hotovo, jen začít bourat, přejde mě chuť shodit jedinou tašku ze střechy! Moji starí nepřátelé mě nezdolali – teď je vhodná chvíle ztrestat je na jejich potomcích. Můžu to udělat a nikdo mi nezabrání! Ale k čemu? Nemám chuť udeřit. [...] Vypadá to, jako bych chystal pomstu, abych ji mohl proměnit ve velkodušný akt milosrdenství. Ale tak to není – prostě se už nedokážu radovat z vědomí, jak je zničím. Ničit pro nic za nic mě nebaví! [...] Jako bych ustupoval do stínu! Hmotný život už mě zajímá tak málo, že se musím k jídlu a pití nutit. [...] Celý svět je pro mne příšernou

dříve, úplnou posedlostí Kateřinou, dokonce i po její smrti. Je to logické, neboť pro něho není smrt absolutně žádnou překážkou, jejich vztah jde daleko nejen za hranice konvencí, ale i za hranice pozemského života, které pro něho neexistují. Proto jeho zoufalé až nekrofilní činy dávají smysl. Nejprve se vloupá do Drozdova po Kateřinině smrti, k její rakvi, zlíbá ji a nahradí v jejím medailonu Edgarovi vlasy svými – můžeme to chápat, jako jakýsi akt spojení, takový perverzní svatební obřad, kdy si místo prstenů vymění vlasy a tak bude kus Heathcliffa s Kateřinou i pod zemí. Dokonce ji dá vykopat z hrobu, aby se na ni mohl podívat⁸⁴. Od toho, aby ji z hrobu vyhrabal vlastníma rukama jej odradí pouze Kateřinin duch, který s ním od té doby zůstává téměř neustále, až do jeho podivuhodné proměny (což vlastně znamená, že žije ve světě iluzí, které si sám vytváří). Díky tomuto jednání a projevům šílenství jsou Heathcliff a Kateřina podobní spíše hrdinům Poeovým⁸⁵.

V čem se hrdinové Větrné Hůrky liší od předchozích dvou románů (*Mnich a Poutník Melmoth*) je absence jakýchkoli ďábelských sil. Jedinou nadpřirozenou silou jsou přízraky Kateřiny a později Heathcliffa, které můžeme (nebo nemusíme) více či méně považovat za výplody bujné fantazie několika lidí. Ovšem veškerá příkoří a trápení, která hrdinové a ostatní postavy zakouší jsou dílem choré lidské mysli a

sbírkou vzpomínek na to, že žila a že jsem ji ztratil. [...] Musím se nutit, abych dýchal – vlastní srdce musím pobízet, aby tlouklo. [...] Mám jen jediné přání a celou bytostí, všemi schopnostmi usiluju o jeho naplnění. A usiluju o to tak dlouho a tak neochvějně, že se mi jistě splní – a to brzy – vždyť mě to celého stravuje – nedělám vlastně nic, než že na to čekám.“ (tamtéž, str. 360 – 363)

⁸⁴ „Když jsem spatřil její obličej – ještě se nezměnil! – nemohl mě hrobník dostat pryč, až teprve když řekl, že by ji vzduch zničil. [...] Vylomil jsem u její rakve postranní prkno a jenom je zase lehce přisadil. [...] Hrobníka jsem uplatil, aby to prkno odklopil, až tam budou z té strany jednou pohřbívát mě. A já si dám už předem u rakve udělat sklápěcí postranici, kterou hrobník jen otevře. A pak, než se k nám Linton jednou dostane, dávno se náš prach smísí a on nás nerozezná jednoho od druhého!“ (Emily Brontëová, *Na Větrné Hůrce*, Praha: Levné knihy KMa, 2003, str. 322 – 323)

⁸⁵ V tomto případě se již nejedná o fascinaci krásou, které smrt dodá ještě větší lesk, jako je tomu například u Swinburneho nebo prerafaelitů (viz. str. 13). U Heathcliffa jde již o rozvinuté stádium šílenství. Jeho cílem není primárně to, aby mohl svou mrtvou lásku zdálky obdivovat, ale aby byl „s ní“, aby se ujistil, že jsou neustále v jednotě, potřebuje ji vidět anebo se jí dotknout, neboť pro něho není mrtva. Podle Hrbaty a Procházky „rozum Poeových hrdinů tvoří už jen svět iluzí. Vazby, které rozhodují o jejich životě a smrti, vytvářejí síly podvědomí, hypnóza a jiná sugesce.“ (Zdeněk Hrbata, Martin Procházka, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005, str. 152)

neschopnosti hlavních hrdinů čelit svému osudu⁸⁶. Jsou si vědomi své vlastní hříšnosti a zároveň se nebojí zatracení, ne proto, že by nebyli křesťany, ale hlavně z toho důvodu, že je absolutně netíží, jak a kde skončí (zda-li v pekle, v ráji nebo v nicotě), jde jim pouze a jen o jedno – aby tam, kde budou, byli *spolu*. Nakonec však Kateřina s Heathcliffem přeci jen dochází smíření i na tomto světě, a to ve smyslu, že se jejich vzájemná láska naplní skrze jejich příbuzné Haretona Earnshawa a Katku Lintonovou.

⁸⁶ Zde nemáme na mysli pouze Kateřinu a Heathcliffa, ale i Hyndleyho, který se nedokáže vyrovnat s tím, že mu nalezenec sebral otcovu lásku a později se smrtí své milované ženy. Své trápení řeší alkoholem, hazardem, Heathcliffovým týráním a později špatným chováním k celé domácnosti.

2.5 Dracula a jeho tři přízračné ženy

Tak, jako jsme se v předchozí kapitole téměř vzdálili nadpřirozeným silám, u posledního románu, na kterém budeme prezentovat jedno z dalších pojetí osudového muže a ženy, se k dábelským a přízračným silám navrátíme v *Draculovi* Brama Stokera. Román vyšel v roce 1897, tedy na sklonku 19. století. To bylo období, kdy již množství povídek s upířskou tematikou mělo své uvedení v literárních kruzích za sebou a získalo si oblibu jak veřejnosti, tak kritiků (Goethe, Baudelaire). Co do rozsahu je Stokerovo dílo již plně románem. Čtenář postupně rozkrývá hrůznou zápletku, dábelskou podstatu podivínského hraběte prostřednictvím záznamů v denících hlavních postav, dopisů, zpráv z fonografu nebo novinových článků.

Osudovým mužem v románu je bezpochyby hrabě Dracula. Nejen proto, že ovlivňuje životy lidí, se kterými se setká a má většinu „charakteristických znaků“ osudového hrdiny⁸⁷, ale osudovost pramení převážně z jeho démonické podstaty. Proto se vedle něho stávají osudovými postavami všichni, kteří projdou proměnou z člověka v upíra (u Stokera jsou to výhradně ženy, avšak pouze z toho důvodu, že samy po své proměně nestihly proměnit žádné muže, nebo alespoň o jiném upírovi mužského pohlaví není v románu zmínka). Jeho vnější vzhled se v průběhu románu mění, odvíjí se od toho, v jakém stádiu je jeho „invaze“ a jaký přísun krve přijímá od svých obětí (můžeme říct, že funguje zároveň jako jakýsi velmi důmyslný stroj na zabíjení – saje jako houba a jeho moc roste s rozšiřováním jeho teritoria a počtem jeho obětí, v čemž je zase naopak něco zvířeckého). Na začátku, když se setkává s Jonathanem Harkerem to je „*vysoký, starý muž, hladce vyholený až na dlouhý bílý knír, od hlavy k patě oděný černě, bez jediné barevné skvrny.*“⁸⁸ Slovy Harkera: „*Jeho obličej silně – dokonce velmi silně – připomínal dravého ptáka: dravčí úzký nos s neobyčejně vykrojením chřípím, vysoké klenuté čelo, vlasy řídké kolem spánků, ale jinde bohatě rostoucí. Obočí měl velmi husté, nad nosem téměř srostlé, se záplavou bohatě se krouticích chloupků. Ústa, která téměř mizela pod silným knírem, byla pevná, dost krutá a s neobyčejně ostrými bílými zuby, ty přečnívaly přes rty, jejichž pozoruhodná rudost byla důkazem vitality, neobvyklé u muže jeho věku. Uši měl bledé a nahoře neobvykle zašpičatělé, bradu*

⁸⁷ Pokud opět využijeme modelu, který sestavil Praz (Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 59), a jenž jsme vysvětlili na str. 37.

⁸⁸ Bram Stoker, *Dracula*, Praha: Odeon, 1970, str. 22

širokou a masívní a tváře pevné, i když hubené. Nápadná byla jeho mimořádná bledost.“⁸⁹ Později, když se vliv hraběte rozšíří z Rumunska do Anglie, kde se žíví mladou krví Lucy Westenrové, jeho podoba je změněná: „*Hleděl upřeně na vysokého hubeného muže s orlím nosem, černým knírem a špičatou bradkou. [...] Z jeho obličejů nevyzařovalo nic dobrého; byla to tvrdá, krutá a smyslná tvář a jeho velké bílé zuby, pronikavě se odrážející od výrazně rudých rtů, byly špičaté, jako mají zvířata.*“⁹⁰ Podobným vzhledem, který kombinuje atributy smyslnosti (rudé rty, jiskřivé oči), krutosti (ostré špičaté zuby), jsou obdařeny rovněž tři upíří ženy, které s hrabětem žijí na jeho hradu. „*Dvě byly snědé, s orlími nosy jako hrabě a velkýma tmavýma, pronikavýma očima, které ve srovnání s bledě žlutým měsícem vypadaly skoro červené. Třetí byla překrásná, že snad žena ani krásnější být nemůže, s bohatou záplavou kadeřavých zlatých vlasů a očima jako bledé safíry. Její tvář mi připadala známá, jako by byla spjata s někým snovým strachem. [...] Všechny tři měly oslnivě bílé zuby, zářící uprostřed rudých smyslných rtů jako perly.*“⁹¹ V souvislosti s jejich popisem a narážkami v textu na výsadní postavení světlomasé ženy, bychom se mohli domnívat, že jde o dcery hraběte a jejich matku, případně jeho milenkou. Není to ovšem možné podpořit žádnými pevnějšími důkazy a proti této teorii stojí Van Helsingův postřeh na konci knihy, kdy profesor upírky likviduje: „*Pátral jsem dál, až jsem ve velké, vysoké rakvi, jakoby určené tomu, koho milujeme nejvíce, objevil plavovlasou sestru.*“⁹² a zároveň slova hraběte určená třem ženám: „*Ale ano, dovedu milovat; z minulosti to přece víte samy.*“⁹³ Tyto pasáže spíše odpovídají teorii, že ony tři ženy jsou Draculovy milenkou z dávných časů, přičemž dvě z nich (které mají podobné rysy) jsou stejné národnosti možná i rodu jako hrabě a světlomasá je pro svou oslnivou krásu jeho největší favoritkou.

Pokud se zaměříme na vztah mezi osudovými postavami (v tomto případě upíry), kteří se v románu vyskytují a jejich okolím, jedná se v prvním případě o přísnou hierarchii a v druhém o vztah lovec – oběť. Upíří ženy nemohou hraběti odporovat a

⁸⁹ Bram Stoker, *Dracula*, Praha: Odeon, 1970, str. 24

⁹⁰ *tamtéž*, str. 169

⁹¹ *tamtéž*, str. 42 – 43

⁹² *tamtéž*, str. 356

⁹³ *tamtéž*, str. 45

jsou mu přímo podřízeny⁹⁴. Je možné vykládat si tento stav dvěma způsoby. Za prvé to může být z důvodu, že ženy byly hrabětem „stvořeny“, ve smyslu hrabětem proměněny v upíry. A proto uznávají hierarchii, ve které Dracula plní úlohu jejich pána a ony, jako bytosti jemu podřízené plní více či méně jeho rozkazy. Druhou možností je, že ještě nenačerpaly takovou sílu, aby mohly ohrožovat větší kořist, nežli děti a zvířata⁹⁵, jsou přímo závislé na potravě, kterou jim opatří hrabě, neboť se nemohou vydávat při jejím shánění daleko z dosahu hradu. Nemůžeme vyloučit rovněž spojení obou možností a to by korespondovalo s touhami hraběte ovládnout svět prostřednictvím expanze do Anglie, kde je jeho prvním krokem proměna Lucy Westenrové. To, že plánuje invazi s absolutní přesností svědčí o jeho vynikajících taktických schopnostech a vysoké inteligenci.

Samotná podstata vampyrismu – ovládat svou kořist pomocí strachu a sexuality – je velmi efektivní metoda, jak získávat nové oběti a rozšiřovat svoje území. Podle Burkeho totiž „*žádná vášeň tolik neokrádá mysl o všechny síly aktivity a myšlení jako strach*“⁹⁶, což přeneseně znamená, že člověk, který se setká s objektem, který vzbuzuje strach (v tomto případě s upírem), je paralyzován a proto i velmi snadná kořist. Naproti tomu sexualita je mocná zbraň, protože „*rozmnožování lidstva je důležitým cílem, a je tedy žádoucí, aby k němu lidi hnál silný pud. Sledování tohoto cíle proto provází silný požitek*.“⁹⁷ A v tom tkví důmyslný klam upírské strategie. Díky smyslnosti a sexualitě dokáží tyto bytosti ovládat člověka – ovšem negují základní smysl lidské sexuality, totiž vznik nového života, protože jejich spojení s člověkem, ačkoli je zahalené do líbivého hávu vzrušení, vášně a smyslné krásy, přináší pouze a jen *smrt*. To, že porušují základní pravidla lidské existence (směňují život za smrt – zabíjejí a rozmnožují své řady převráceným způsobem) je odsuzuje navždy na temnou stranu, do pekel. S člověkem nemají společného nic, s proměnou v upíry ztratili úplně všechno lidské, kromě hmotné podstaty, která je rovněž iluzí, neboť ji dokážou přeskupovat podle potřeby (mění se v

⁹⁴ Můžeme to dobře ukázat na scéně, kdy hrabě velmi surovým způsobem zjednává mezi ženami kázeň v případě, že jde výslovně o jeho oběť – Jonathana Harkera, a zároveň jim přináší menší oběť jim určenou. Pokud mají s hrabětem oběť společnou, dostávají se na řadu až po něm. (Bram Stoker, *Dracula*, Praha: Odeon, 1970, str. 43 – 44)

⁹⁵ *tamtéž*, str. 353 – 354

⁹⁶ Edmund Burke, *Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*, Bratislava: Tatran, 1981, str. 57

⁹⁷ *tamtéž*, str. 45

různá zvířata, nebo dokonce v mlhu). Nemají žádné city ani emoce⁹⁸, jediné emoce, které projevují jsou vztek, zášť a vášeň (ve smyslu erotických a vábívých gest), když reagují na nějaký podnět, který potřebují dostat pod svou nadvládu.

Osudové postavy – upíři (ať už se jedná o muže či ženy) přeneseně reprezentují literární typ, který Praz nazývá *poskvrněnou krásou* [„*tainted beauty*“]. Jedná se o model krásy, která je propojena s hrůzou, podivností, smrtí a divokostí. Pokud byl tento model v sedmnáctém století spojen s intelektuální pózou, romantičtí autoři osmnáctého a především devatenáctého století jej přenesli do „obecného vkusu doby“⁹⁹. Od Baudelaira podle Praze jednoho z nejvýznamnějších autorů, který používá tento literární typ v některých případech přímo v souvislosti s vampyrismem, je pouhý krok k Stokerovým upírům¹⁰⁰. Baudelaire raději obrazem ženy – upíra „šokoval čtenářův smysl pro morálku“¹⁰¹ díky kombinaci „perverzní“ tělesné a duševní lásky, nekrofilní zkušenosti s mrtvou a zároveň život odebírající ženou. Stokerova *femme fatale* je chladným mechanickým strojem toužícím po krvi a po následném aktu se rozpadne v prach. Rituál „ovládnutí“ (vyvrcholení spojení sexuality a násilí) nejlépe vykresluje scéna, kdy hrabě Dracula zasvěcuje Minu Harkerovou: „*U pelesti vzdálenější postele klečela bíle oděná postava jeho ženy. Vedle ní stál vysoký hubený muž v černých šatech. [...] Levou pěstí svíral paní Harkerové obě ruce a napjaté paže jí odtahoval od těla; pravou rukou jí přidržoval hlavu v týle a tiskl si její obličej k hrudi. Její bílá noční košile byla potřísněna krví a po Draculově obnažené hrudi, vystupující z rozhalené košile, stékala tenká stružka krve. Postoj těch dvou hrůzně připomínal obrázek dítěte, které strká kotěti čumáček do misky s mlékem a nutí je pít.*“¹⁰² Stejný prvek (spojení

⁹⁸ Zde se nabízí srovnání například s Maturinovým *Poutníkem Melmothem*, který ačkoli získal démonické schopnosti (prodloužený věk, apod.) je stále člověkem, neboť je schopen milovat a projevovat city (i když velmi omezeně).

⁹⁹ Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 38

¹⁰⁰ „*Když ze mne vysála všechno do morku kostí/ a já se obrátil v lenivé ochablosti/ abych jí navrátil políbek, tu jsem zřel/ jenom odporný měch, v němž lesklý hnis se chvěl/ Hned oči zavřel jsem, tou hrůzou omámený/ a když pak otevřel jsem je, dychtivý změny/ neměl jsem po boku svém loutku obrovskou/ jež zabloudila sem na náš svět náhodou/ leč trosky kostlivce. A ty vedle mne leží/ chrastíce právě tak jak korouhvičky věží/ či jako štíty, jež ve vichru za zimy/ hlučně se kývají nad vchody temnými.*“ (Charles Baudelaire, *Má temná kráska*, Praha: Vyšehrad, 2002, str. 62 – 63)

¹⁰¹ Mario Praz, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933, str. 38

¹⁰² Bram Stoker, *Dracula*, Praha: Odeon, 1970, str. 273

sexuality a násilí) nás samozřejmě odkazuje na markýze de Sade, rozdíl zde však spočívá v tom, že i když postavy upírů používají podobné strategie jako postavy de Sadových románů, nejde jim o rozkoš z transgrese. Jejich jediným cílem je vždy kořist, která ukrývá pro ně důležitou *esenci života* – krev.

Motiv spojení krásy a smrti, jak jsme jej popsali v jedné z předchozích kapitol, se zde ukazuje ve své vůbec nejextrémnější podobě. Smrt (a následný nemrtvý život) propůjčují upírům nadlidskou krásu¹⁰³. V těchto přízračných postavách se u Stokera mísí „pohřební erotismus“ s dekadentní fascinací poskvrněnou krásou a „násilím rozkoše“ Markýze de Sade.

¹⁰³ „V rakvi ležela Lucy; vypadala tak, jak jsme ji viděli večer před pohřbem. Pokud to vůbec bylo možné, byla ještě osnivěji krásná než dříve; ani jsem nemohl uvěřit, že je mrtva. Rty měla rudé, rudější než předtím, a na tvářích jemně růžový nádech.“ (Bram Stoker, *Dracula*, Praha: Odeon, 1970, str. 196)

3 Závěr

3.1 Shrnutí prvního okruhu

V kapitole *Romantická estetika 18. a 19. století: Nové pojetí vznešena a umění, zobrazující vnitřní svět člověka*, jsme se pokusili nastínit jak „nové“ pojetí vznešena ovlivnilo uvažování člověka o kráse a umění. Do popředí se dostala otázka, jak je možné, „že hrůza může vyvolávat požitek, když doposud byla představa potěšení a radosti naopak spojována s krásou“¹⁰⁴. Tím, že se filozofové pokoušeli zdůvodnit tuto skutečnost a umělci následně přenášeli tyto vize do výtvarného umění, hudby a literatury, vzniklo množství různorodých směrů a v rámci jednotlivých umění žánrů a stylů, které mají ve svém základu hledání vznešena a pokoušejí se zobrazovat jiné aspekty krásy, než bylo do té doby zvykem. Tímto originálním způsobem můžeme říci, že proud romantismu a dekadence v 18. a 19. století předznamenává nástup moderny v umění. Onen experimentální prostor, který jsme zmínili v úvodu, jímž je pro nás literatura, se pokouší prostřednictvím svých postav a příběhů plných vzbouřených vášní a citů postihnout náladu doby a dokázali jsme, že je obrazem vnitřního života člověka, jeho myšlenek a „pokusů“ s realitou.

Poslední zmíněné jsme rozvedli v kapitole *Teorie krásy, spojená s hrůzou a strachem, láska a vášeň – principy transgrese a rozkoš z násilí*. Zkušenost hranice, zobrazována ve svých extrémních polohách nám dává tušit, kam až je lidský rozum ochoten při estetickém zkoumání (a tím pádem zkoumání „života“) zajít – nebojí se vydat až za samé hranice šílenství. Filozofie života uchopující objekt svého zkoumání ze všech stran, často velmi naturalisticky (*Baudelaire*), či živý experiment s hranicemi lidskosti a morálky ukazující omezenost smyslu existence (*de Sade*). Láska a vášeň už nejsou pouze kladnými pocity spojenými s příjemným prožitkem, ale vzbuzují také opačné pocity, o nic méně intenzivní.

Kapitola *Spojení krásy se smrtí – obraz upíra* nás zavádí na samou hranici, kde se tříští pochopitelné a nepochopitelné, tísnivé a strašidelné. Odkrývá nejtemnější zákoutí lidské duše a představuje návrat motivů smrti – té milosrdné, vykupující a přinášející klid i té, které se obáváme, neboť jistota nebeského ráje je narušena.

¹⁰⁴ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005, str. 288

Jako žánr, kterému se budeme věnovat v druhém okruhu jsme vybrali *gotický román*, vzhledem k tomu, že v něm můžeme dobře sledovat osudové postavy a jejich různorodost. V poslední části prvního okruhu jsme se snažili popsat další klíčové otázky, kterým poskytuje prostor k zodpovězení nebo přinejmenším zobrazení (konflikt člověka se svým vnitřním světem a s okolím, groteskno, vztah k minulosti a spojení s temnotou).

3.2 Shrnutí druhého okruhu

V této části práce jsme se pokusili představit nejvýznamnější a pro nás jedny z nejzajímavějších ztvárnění osudového muže a osudové ženy v literatuře s gotickými prvky. Literární typ osudových hrdinů se vyskytuje v různých obměnách v závislosti na faktorech, jakými jsou například *časové období* v jakém se objevuje (což má prokazatelně vliv na to, zda-li je osudovou postavou muž anebo žena), nebo vůbec v závislosti na tom, *čeho* chtěl autor dosáhnout tím, že postavy zobrazil právě daným způsobem (například kritika poměrů v institucích jako je církev, otázka spojení nebo odcizení člověka a přírody).

Ukázali jsme osudové postavy v různých situacích a především pohled na jejich vztahy s okolím. To, jakým způsobem se postavy chovají, je přijatelně vysvětlitelné dle dobře rozpoznatelných charakteristik například podle *podstaty lidské existence* (je-li postava člověk, nebo démon, anebo něco mezi tím), situace v jejich okolí – důvod proč se *vymykají běžným normám a daným morálním hodnotám* (jestli je žene do opozice vášně, zoufalství či životní úděl) a jakým způsobem dané okolnosti řeší.

Co se týče podobností jednotlivých děl, můžeme zmínit zajímavý fakt, a to, že většina osudových hrdinů končí více méně stejně – v pekle (ať už násilnou či nenásilnou smrtí, šílenstvím anebo jiným hrozným způsobem). Děje se tak z důvodu, že postavy tohoto typu jsou zajímavé právě pro svůj vyhraněný a „opoziční“, dá se říci až radikální postoj ke světu a většinou řeší překážky násilným způsobem, který nemá daleko ke zločinu. Další podobnost spočívá v tom, že postoj osudových postav není vůbec jednoznačný a způsobuje ono „rozdvojení osobnosti“, které je patrné snad u všech osudových hrdinů, přičemž když problém velmi zjednodušíme, jedná se vždy o zápas mezi dobrem a zlem, a je jedno v jaké (přenesené) formě se tak děje (zda-li spočívá konflikt mezi vášněmi a morálkou – *Lewis*, láskou a zoufalstvím – *Maturin*,

společenskými normami a tužbami jednotlivce – *Brontëová*, nebo vůbec konflikt mezi lidskostí a nelidskostí – *Stoker*). Nejlepší, i ty nejhorší lidské vlastnosti jsou v románech tohoto typu představeny ve svých extrémních podobách, což dává neomezený prostor imaginaci a zároveň umožňuje ukazovat nekonečnou variabilitu života. Stává se tak neocenitelným přínosem pro individuální lidskou zkušenost.

Abychom se mohli pokusit formulovat případné posuny v pojmání a využívání dotyčného literárního typu, vybrali jsme díla, která od sebe dělí vždy minimálně čtvrt století, přičemž mezi prvním a posledním je rozdíl sta let. V případě *Mnich* je postava Ambrosia osudová, proto, že terorizuje nevinnou dívku díky své vnitřní zkaženosti – neubrání se svodům ďábelské bytosti, která v něm skryté vášně probouzí. Směrem k Maturinovi můžeme spatřovat posun v tom, že zde nahlížíme na problém zla jak očima člověka, tak očima démonické bytosti – *poutník Melmoth* je někde na půli cesty. U Brontëové se naopak zlo rodí ze zoufalství postav, které by sami o sobě kruté nemuseli být (stejně jako Mnich), pokud by na ně negativně a rozvratně nepůsobila společnost (nikoli démonické síly – ty zde nemají žádný podíl na jejich utrpení). A konečně se opět vracíme k nadpřirozenu, které v absolutní podobě reprezentuje postava upíra v díle Stokerově.

Roztříštěnost prvků a originální přístup k rozporuplným tématům, která jsou tak naléhavá, že nemohou omrzet a staví tento žánr do stálé pozornosti čtenářů, které neodradí zdánlivá naivita nebo šokující násilí, dotýkající se vlastně každého z nás v běžné realitě všedních dnů a vůbec v našem duchovním prostoru. To je místo, kde svádíme, podobně jako osudové postavy, tuhé boje mezi rozumem a city, mezi morálkou a touhami. Neustále poznáváme hranice našich možností a posunujeme je dál stejně, jak roste naše poznání, čímž formujeme zkušenost světa a dostáváme zpětnou vazbu – máme důkaz o tom, že *žijeme*.

Seznam použité literatury

- Bataille, Georges, *Erotismus*, Praha: Herrmann & synové, 2001
- Baudelaire, Charles, *Má temná krásko*, Praha: Vyšehrad, 2002
- Brontëová, Emily, *Na větrné hůrce*, Praha: Levné knihy KMa, 2003
- Burke, Edmund, *Filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*, Bratislava: Tatran, 1981
- Byron, George Gordon, *Manfréd*, Praha: Supraphon, 1989
- Cazotte, Jacques, *Zamilovaný d'ábel*, Praha: Mladá fronta, 2002
- Craciun, Adriana, *Fatal Women of Romanticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- Eco, Umberto, *Dějiny krásy*, Praha: Argo, 2005
- Goethe, Johann Wolfgang, *Balady*, Praha: Mladá fronta, 1958
- Heiland, Donna, *Gothic and Gender*, Oxford: Blackwell Publishing, 2004
- Hogle, Jerrold E., *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- Hornát Jaroslav (ed.), *Anglický gotický román*, Praha: Odeon, 1970
- Hrbata, Zdeněk, Procházka, Martin, *Romantismus a romantismy*, Praha: Karolinum, 2005
- Jones, Wendy, *Stories of Desire in the Monk*. In *ELH*, Vol. 57, spring 1990, No. 1
- Kant, Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975
- Korbař, Tomáš (ed.), *Rej upírů*, Praha: Grafoprint – Neubert, 1995
- Lewis, Matthew Gregory, *Mnich*, Praha: Odeon, 1971.
- Maturin, Charles Robert, *Poutník Melmoth*, Praha: Odeon, 1972.
- Milton, John, *Ztracený ráj*, přel. Josef Jungmann, Praha : U Bohumila Hase, 1811
- Praz, Mario, *Romantic Agony*, London: Oxford University Press, 1933
- Pseudo-Longinos, *O vznešenu*, Praha: Společnost přátel antické kultury, 1931
- Radcliffová, Ann, *Záhady Udolfa: Román s několika básnickými vločkami*, Praha, Odeon, 1978
- Sade, Donatien Alphonse François, *Justina & Julietta*, Praha: Levné knihy KMa, 2006
- Stoker, Bram, *Dracula*, Praha: Odeon 1970
- Summers, Montague, *The Vampire, his kith and kin*, London : K. Paul Trench, Trubner, 1928