



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

Křížkovského 10, 771 11 OLOMOUC

Postava vlkodlaka a její proměny v kontextu
literární historie v období
moderny a postmoderny

Diplomová práce

Bc. Kateřina Slováčková

Česká filologie – navazující magisterské jednooborové studium

Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph. D.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Postava vlkodlaka a její proměny v kontextu literární historie v období moderny a postmoderny vypracovala samostatně a citovala jsem všechny použité zdroje.

V Olomouci dne 16. srpna 2014

Bc. Kateřina Slováčková

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat prof. PhDr. Tomáši Kubíčkoví, Ph. D., za cenné rady a volnou ruku při psaní práce. Také bych ráda poděkovala Marku Bašistovi za jeho neuvěřitelnou trpělivost a toleranci.

Obsah

Úvod.....	4
1 Definování pojmu vlkodlak a jeho použití v literatuře	6
2 Postava v literárním díle.....	9
2.1 Charakterizace vlkodlaka.....	11
2.2 Svět vlkodlaka a jeho hybatelé	12
3 První vlkodlaci	15
4 Středověký Bisclavret	18
5 Algernon Blackwood: Vlkodlak dvojník	24
6 Frank Norris: Šílený vlkodlak	27
7 Guy Endore: Narozený vlkodlak	29
8 Poul Anderson: Vlkodlak v alternativní historii	32
9 Boris Vian a Bruce Elliott: Dlakovlk	34
10 Terry Pratchett: Fantasy vlkodlak.....	35
11 Markus Heitz: Lovec vlkodlaků.....	37
Použitá literatura.....	40
Anotace	44
Resumé.....	45

Úvod

Téma Postava vlkodlaka a její proměny v kontextu literární historie jsem si vybrala, protože se zajímám o fantasy literaturu a její vývoj. K tématu mě také inspirovaly přednášky profesora Lubomíra Doležela na téma Fikce a interpretace.

Vlkodlaci se v literatuře objevují od jejího samého počátku. V průběhu staletí se však jejich podoba měnila – od postav zosobňující zlo, přes romantické a bohobojné osoby až po tvory ne nepodobné lidem.

Tato diplomová práce se zabývá vývojem vlkodlaků jako literární postavy v průběhu literární historie. Vývoj a změny vlkodlaků jako postav jsou předvedeny na vybraných dílech. Klíčem k jejich výběru byl přínos literatuře a jejich další vliv na ni.

První kapitola se věnuje definici pojmu vlkodlak a původu mýtů o vlkodlaích. Druhá kapitola je zaměřena na teorie postav literatuře a na charakterizaci vlkodlaka jako literární postavy. Také se věnuje úvodu do teorie možných světů fantastiky. Třetí kapitola se zabývá prvními vlkodlaky ve starověké literatuře. Následuje kapitola zaměřena na středověké epické skladby, konkrétně na postavu bisclavreta ve stejnojmenné básni a na zobrazení vlkodlaka jako rytířského ideálu. Čtvrtá až jedenáctá kapitola se věnuje popisu různých typů vlkodlaků a jejich proměn.

Při práci jsem vycházela zejména z díla *The Werewolf in Lore and Legend* od Montague Summerse, *The Book of Werewolves* Sabine Baring-Goulda, z díla *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání* od Bohumila Fořta, *Možných světů fantastiky* Nancy Traillové, *The Essential Guide to Werewolf Literature* od Briana J. Frosta a z přečtené literatury, která je uvedena v použité literatuře.

1 Definování pojmu vlkodlak a jeho použití v literatuře

Postava vlkodlaka se v literatuře vyskytuje od počátku písemnictví. Zmínku o proměně ve vlka můžeme nalézt již v *Eposu o Gilgamešovi*. Vlkodlaky můžeme zkoumat z několika různých hledisek – například antropologické, folkloristické či přírodovědné. Chceme-li se zabývat vlkodlakem jako literární postavou, musíme si nejdříve ujasnit co nebo kdo vlkodlak vlastně je, což není tak jednoduché, jak by se mohlo na první pohled zdát. Mýtus o vlkodlakovi je původně evropského původu, avšak se v průběhu staletí rozšířil po celém světě. Na všech kontinentech nalezneme legendy o lidech měnících se ve zvířata a naopak, ale žádná z nich neměla takový vliv na literaturu jako evropská podoba mýtu.

V literatuře nalezneme několik výrazů pro vlkodlaka – v češtině *kožoměnc*, *dlak*, *měňavec*, *lykantrop*, v angličtině *werewolf* a *shapeshifter* (doslova tvaroměnc), z ruštiny pochází *volkolak* a *oboroteň*, a také několik typů, či druhů vlkodlaků. Každý evropský národ má svůj výraz pro vlkodlaka. Mimo již zmíněné patří mezi nejznámější pojmenování také francouzský *loup-garou* a skandinávský *varulv*. Všechny tyto výrazy se dnes používají pro označení vlkodlaků v širším slova smyslu, to znamená v proměnu v jakékoliv zvíře, nejen pro proměnu ve vlka

Tato práce se soustředí na vlkodlaka v užším slova smyslu. Vlkodlak je člověk, který dobrovolně nebo nedobrovolně mění ve vlka a získává fyzické vlastnosti tohoto zvířete – srst, zářící oči, dravčí chrup a ostré drápy. Také získává schopnosti daného zvířete – lstivou úskočnost, plynulost pohybů, zvířecí dravost a ničím neomezenou krutost. Navíc má neskutečný apetit a pravidelně je ovládán neodolatelnou touhou hodovat na mase a krvi ať už živých, tak i mrtvých.

Mýtus vlkodlaka se v průběhu let mění. Schopnosti vlkodlaka, vlastnosti, vznik, způsob zabití – to vše závisí na mýtu a době, ze kterých je čerpáno. Podoby mýtu se liší v závislosti na oblasti – slovanský vlkodlak se liší od severského, řecký od anglického.

Podoba vlkodlaka po proměně se různí – obvykle se lidé mění do úplně podoby vlka, avšak v některých případech dochází k nedokonalé proměně, kdy vlkodlak je směsí zvířete a člověka, buď lidské tělo s vlčí hlavou, nebo vlčí tělo s lidskýma očima a pažemi. Proměna může být trvalá, nebo dočasná a podle

tradice je spjata s úplňkem. Přes den se vlkodlak ukrývá v podobě člověka, aby ani jeho bližní netušili, že se jedná o bestii. Pokud je zraněn ve zvířecí podobě, jeho rány se projeví i v lidské podobě, což může vlkodlaka prozradit. Je-li vlkodlak zabit, opět získává lidskou podobu.

Ke změně ve vlkodlaka dochází několika způsoby v závislosti na mýtu či legendě, ze které vychází. Nejčastějším způsobem je pokousání jiným vlkodlakem, ale existují další alternativy. Dobrovolné proměny je možno dosáhnout smlouvou s Dáblem nebo magickými schopnostmi čaroděje. Musí zde být vůle páchat zlo a získávat sílu skrze strach obětí. Nedobrovolnou proměnu způsobuje prokletí, uřknutí nebo posednutí démonem. Ve výjimečných případech je vlkodlačí kletba dědičná.

Původ vlkodlačích mýtů nebyl dosud uspokojivě vysvětlen. Nejznámější mýtus o vzniku vlkodlaků pochází z antického Řecka, kdy byl arkadský král Lykaón potrestán Diem za to, že mu předložil k hostině lidské maso, tím že jej proměnil ve vlka. Pravděpodobně se jedná pověst, která vznikla na základě zpráv o proměnách Neurů ve vlky kvůli jejich zimnímu oděvu, který se skládal z vlčích kožešin (Hérodotos 1972, s. 105). Dalším možným vysvětlením jsou setkání s lidmi trpícími zoantropií, porfyrií nebo tzv. vlkodlačím syndromem – hypertrichózou. Zoantropie je „*forma duševní poruchy, při které se pacient cítí proměněný v nějaké zvíře*“¹. Porfyrie je metabolické onemocnění, jehož jedním z příznaků je nadměrný růst chlupů, hlavně v oblasti obličeje². Podobně se projevuje hypertrichóza (známá také jako Ambrasův syndrom), kdy dochází k nadměrnému růstu ochlupení po celém těle včetně obličeje.

Nejpravděpodobnějším vysvětlením je starý zvyk oblékat se do zvířecích kůží (Steward 2013), jako to například dělali berserkové, severští válečníci zasvěceni bohu Ódinovi³. Kůže jim měly dodávat nadlidskou sílu a zvířecí schopnosti. Berserkové upadali před a během boje do stavu nekontrolovaného vzteku,

¹ Zoantropie. In: *Slovník cizích slov*. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, 2000. str. 706.

² Mezi další příznaky porfyrie patří červené až fialové zabarvení moči a stolice, ústup dásní, což vede k tzv.

² Mezi další příznaky porfyrie patří červené až fialové zabarvení moči a stolice, ústup dásní, což vede k tzv. upířím zubům, a citlivost na sluneční záření, která může způsobovat puchýře a nekrózu kůže.

³ Ódin je severogermánská podoba boha Wotana (též známý jako Woutan, Wódanz, Wátonos, Wodan). Wotan byl bůh bouří, válečníků, mrtvých a původně také vládcem říše zemřelých.

vyvolaného autosugescí, hysterií, epilepsií nebo požitím halucinogenních látek, jako jsou například muchomůrky červené. V bitvách zdivočeli, chovali se jako posedlí, řvali, vyli, nerozlišovali spojence od nepřátel. Nenosili drátěné košile, jen zvířecí kůže, podle pověr jim žádná zbraň nemohla ublížit, projevovali nadlidskou sílu a protivníka často zabíjeli prokousnutím hrdla (Snorri 2003).

Vysvětlení vzniku mýtů o vlkodlacích by mělo platit pro všechny kultury, neboť pověry o vlkodlacích jsou rozšířeny po celém světě (Steward 2013). Společným jmenovatelem je proměna člověka ve zvíře. Zvíře, do kterého se podle legendy člověk proměňuje, odpovídá části světa a predátorům, kteří se v dané oblasti přirozeně vyskytují. Kromě vlkodlaků tak existují příběhy o hyenodlacích, jaguárodlacích, medvědodlacích a dalších. Podle mýtů je to nejvhodnější maskování před lidmi, kteří vlkodlaky pronásledují. Vlkodlaci se tak podle pověr mohou ukrývat mezi „svými“ zvířaty, což sebou pochopitelně nese negativní vliv na populace skutečných zvířat, neboť lovci vlkodlaků⁴ často při pronásledování zabíjejí i zvířata, nejen domnělé vlkodlaky⁵.

⁴ Lidé, kteří se specializují na lov oblud, a tímto způsobem si zajišťují obživu.

⁵ K decimacím zvířat docházelo z důvodu, že „rozpoznat“ vlkodlaka nebylo jednoduché, zvláště pokud se vlkodlak měnil do úplné podoby zvířete, nikoliv do poloviční, kdy část těla zůstávala lidská.

2 Postava v literárním díle

Dnešní naratologická zkoumání se stále více zaměřují na postavu v literárním díle – postava se stala jednou z klíčových naratologických kategorií. V současné době se stále formuje systematická a ucelená teorie postavy, zatím můžeme říci, že každý literární vědec má svou vlastní teorii.

Způsob existence postav se pohybuje někde mezi dvěma krajními pozicemi – od lidem podobných bytostí a po pouhý shluk propozic (Todorov 2000). Mimetický přístup nahlíží na literární postavu jako na entitu, která se podobá reálně žijícím osobám. Pro její průzkum používá nástroje a postupy z oblasti psychologie, filozofie či estetiky; interpretuje a odhaduje motivaci a reakce postav na základě zkušeností z reálného světa. Oproti tomu strukturalistický přístup vnímá literární postavu jako textový fenomén; postava je podřízena textu a jako taková je zkoumána. Postavy jsou textové konstrukty s jistými narativními funkcemi a jako takové existují pouze skrze text a v textu.

Většina teorií týkajících se literární postavy se nachází mezi těmito dvěma krajními pozicemi. Vladimír J. Propp se ve své *Morfologii pohádky* zaměřuje na funkce jednajících osob. „Pod pojmem funkce rozumíme akci jednající osoby, vymezenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje“ (Propp 1999: 27–29). Na základě postav a jejich vztahů vytváří typologii postav s různými rolemi. Na Proppovo pojetí navazuje Algirdas J. Greimas. Jeho centrálním pojmem je aktant – „tj. subjekt, kterému je přisuzován nějaký predikát, nějaká činnost“ (Fořt 2008: 25). Aktanty jsou základní prvky narativní syntaxe, aktéři jsou konkrétní manifestace aktantů. Aktant může být představován více aktéry, stejně tak aktér může mít více aktanciálních rolí.

Rimmon-Kenanová přichází s kompromisem mezi mimetickými a strukturalistickými přístupy: „Postavy jsou v textu neoddělitelné od zbytku slovního uspořádání, zatímco v příběhu jsou od své textuality odděleny“ (Rimmon-Kenanová 2001: 41).

Poslední množina přístupů se snaží zdůvodnit mimetické založení narativních postav na základě psychologického zkoumání a kognitivní vědy (Fořt 2008). Je tak zdůrazněna role čtenáře, jenž interpretuje literární postavy pomocí

procesů, kterými odhaduje chování reálných lidí. Čtenář vytváří vlastní obraz postavy, na základě vlastních zkušeností. K tomuto přístupu se přiklání i Umberto Eco: „(...) individua jsou konstruována přidáváním vlastností, a proto bychom měli za prvotní považovat pouze vlastnosti.“ (Eco 2001: 158). Narativní svět tak odráží postavy světa reálného a vypůjčuje si jejich vlastnosti.

Významným faktorem při zkoumání literární postavy je vztah děje a postavy. Aristoteles v díle *Poetika* podřídil postavy ději – děj je tak nadřazen postavě, postavy pouze ilustrují děj. Jsou jakýmiisi „agenty děje“. Cílem jsou činy a děje, povahové vlastnosti postav nejsou důležité. Opačný postoj zastává Edward M. Forster, který nadřazuje postavu ději. Vlastnosti fikčních postav – *Homo Fictus* – jsou srovnávány s vlastnostmi reálných postav, Forster k nim přistupuje skrze jejich psychologické charakteristiky (Fořt 2008). Postavy nejsou skutečné, ale čtenář si prostřednictvím vlastní zkušenosti promítá postavu do skutečných lidí. Díky vypravěči, který čtenáři přibližuje myšlenky a sny postavy, se zdá, že fikční postavu čtenář zná lépe než skutečné postavy. Postavy tak strukturují děje a události, jejich vlastnosti objasňují jejich jednání.

Rimmon-Kenanová opět přichází s kompromisem mezi těmito koncepty: „*Je tedy legitimní podřítit postavu ději při studiu děje, avšak je stejně legitimní podřítit děj postavě, je-li postava předmětem zkoumání*“ (Rimmon-Kenanová 2001: 44). Nadřazenost a podřizenost závisí na čtenáři a jeho pozornosti, hierarchie se tak může v průběhu čtení měnit.

Forster také přišel s typologizací postav, která je dělí na ploché (*flat*) a plastické (*round*) (Forster 1970). Ploché postavy jsou snadno zapamatovatelné, protože jsou vystavěny na jediné charakterové vlastnosti, proto mohou být vyjádřeny jednou větou; během příběhu se nemění ani nevyvíjí. Plastické postavy jsou složité, v průběhu se vyvíjí, podléhají změně a nesou jistý prvek překvapení. Robert B. Ewen tuto zjednodušenou klasifikaci rozšiřuje na tři osy: složitost, rozvoj a průnik do „vnitřního světa“. Osa složitosti odpovídá Forsterovým plochým a plastickým postavám, avšak nejedná se pouze o tyto dva extrémy, ale nalezneme zde nekonečné množství stupňů složitosti (Ewen 2001). Druhá osa – rozvoj – rozlišuje postavy podle jejich vývoje. Na jedné straně nalezneme postavy statické,

nerozvíjející se, které však nemusejí být založeny pouze na jedné vlastnosti (tak jak to uvádí Forster). Tyto postavy jsou většinou postavami vedlejšími, plnícími jistou funkci. Poslední osou je průnik do „vnitřního světa“, kdy je čtenáři představeno či skryto vnitřní vědomí postav.

2.1 Charakterizace vlkodlaka

Bohumil Fořt ve svém díle *Literární postava* říká, že nezáleží na síle mimetického svazku postavy a reálných lidí, vždy si musíme položit otázku, jaké textové atributy vůbec umožňují čtenáři postavu konstruovat (2008: 63). Vycházíme-li z toho, že postavy jsou založeny na textových referencích, můžeme rozlišit dva typy prostředků charakterizace postavy. Prvním je přímá definice, kdy je postava charakterizována pomocí řečových pásem postav a vypravěče. Nepřímá prezentace je založena na implicitních významech, kam se řadí vzhled postavy, jednání, promluvy, narativní vědomí a vlastní jméno postavy.

Charakterizace vlkodlaka a její způsob nejsou vždy stejné, liší se od autora k autorovi, od díla k dílu. Jelikož vlkodlak nemá svůj reálný protějšek ve skutečném světě (až na pár výjimky, které si ukážeme v kapitole Markus Heitz: Lovec vlkodlaků), jedná se o postavu čistě fikční. Zatímco u fikčních postav, které mají své prototypy v reálném světě, je možné do jisté míry odhadnout způsoby jednání a jejich motivaci, vlkodlaci v literatuře mají své protějšky v legendách a mýtech, které se mezi sebou liší, každý vlkodlak je tak jiný. Vlkodlak je nadpřirozená postava, která s sebou vnáší do díla prvky fantastiky, je tak důležitá jeho funkce a role v díle. Můžeme říct, že základní vlkodlakovou charakteristikou je už samotné bytí vlkodlakem, což s sebou přináší určitá čtenářova očekávání. V *Úvodu do fantastické literatury* uvádí Tzvetan Todorov jako první podmínku fantastiky čtenářovo váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením události (2010: 33). Zná-li čtenář konec fantastického narativu, je nejednoznačností narušena a čtenář přestává váhat, příběh tak ztrácí svou fantastičnost. Nancy H. Traillová s tímto konceptem nesouhlasí, neboť podle Todorova „*nadpřirozená událost nebo bytost nepředstavuje základ fantastiky. Kritériem jeho žánru je čtenářovo*

váhání“ (Traillová 2011: 19). Nadpřirozená bytost však je fantastickou i bez prvku váhání.

H. P. Lovecraft kritérium fantastiky staví na čtenářově zkušenosti, kterou je strach – příběh má ve čtenáři vyvolat strach a údiv (Lovecraft 1998: 175). Podobnou myšlenku vyslovila už Dorothy Scarboroughová ve svém díle *The Supernatural in Modern English Fiction*, avšak ji nepovažuje za podmínku, ale říká, že čtenáře k fantastickým příběhům přitahuje chuť se bát a strach, který neznámé a nepřirozené vyvolává (1917: 2). Zároveň jsou fantastické příběhy únikem od reality, od všedního nudného dne, čtenář hledá „větší život“ (Tamtéž: 3) ve snech a v nadpřirozené literatuře.

2.2 Svět vlkodlaka a jeho hybatelé

Vliv na vlkodlaka-postavu má také fikční svět, v němž se pohybuje. Způsob výstavby fikčního světa, jeho vlastnosti a možnosti se odráží v jednání postav. Lubomír Doležel poukazuje na důležitost narativního světa a podmínky vytváření příběhu. Svět stavů s neměnnými fyzikálními vlastnostmi je statický, bezdějový. „Je to svět věčných idejí a univerzum diskursu klasické logiky“ (Doležel 2003: 45). Přidáním přírodní síly jako nové entity vzniká dynamický svět, jehož hybatelem je neživá síla. Posledním stupněm je svět, v němž se objevuje kategorie osoby. Osoba má kromě fyzických vlastností i duševní stránku – duševní stavy a vlastnosti, události a akty (Tamtéž: 46). Variacemi tohoto světa jsou svět s jednou osobou a svět s více osobami. Postava vlkodlaka se v literatuře objevuje pouze ve světě s více osobami. Dvě a více osob tento svět obohacují o interakci mezi osobami, která je tak dalším zdrojem změny a tak i děje.

Svět s více osobami je nejsložitějším fikčním světem a zároveň nejvhodnější pro vznik příběhu. Fikční svět narativu je tvarován do podoby fikčních struktur, které mají schopnost vytvářet příběhy. „Hlavní formacioní faktory tohoto druhu jsou modality“ (Tamtéž: 121). Modální systémy mohou být různě manipulovány, je-li jeden systém dominantní, vzniká stejnorodý fikční svět. Oproti stejnorodému, homogennímu fikčnímu světu stojí dvojdomý, heterogenní fikční svět, kdy dvě

oblasti s protikladnými modálními systémy jsou spojeny v jeden svět a vzniká tak vnitřní sémantické napětí.

Aletická omezení světa jsou modalities možnosti, nemožnosti a nutnosti. Vytváří základní podmínky světa – jeho kauzalitu, čas a prostor a akční schopnosti osob. Tím vytváří opozici přirozeného a nadpřirozeného. Reflektují-li modalities možnosti aktuálního svět, vzniká tak přirozený fikční svět, který je odrazem reálného světa. Fyzikálně nemožné světy patří do nadpřirozené oblasti, která může mít různé „podoby“ – být obývána fyzikálně nemožnými bytostmi – bohy, duchy a příšerami, přirozené osoby získají nadpřirozené schopnosti a vlastnosti, vznikají tak hybridní postavy, a neživé předměty jsou personifikovány a získávají duševní vlastnosti. Aletické modalities se netýkají pouze světa, ale také jednotlivých postav, které tak získávají tři druhy schopnosti – fyzické, nástrojové a duševní.

Deontické modalities *„určují vzhled fikčních světů především v podobě zakazujících nebo předpisujících norem; tyto normy stanoví, které akce jsou zakázané, povinné nebo dovolené“* (Tamtéž: 127). Deontické normy mohou mít podobu zákonu, pravidla nebo kulturního zvyku a tradice.

Valorizace hodnot patří mezi axiologická omezení. Každá skupina, postava a společnost má jiné hodnoty a nehodnoty, jichž chce dosáhnout. Postrádá-li postava danou hodnotu, snaží se ji získat, čímž dochází k akci.

Posledním modálním systémem je systém vědění, nevědění a věření – epistemická omezení. Vědění a nevědění není rovnoměrně rozloženo, díky čemuž může docházet ke klamu nebo vzniká záhada.

Traillová se v monografii *Možné světy fantastiky* zaměřuje na fikční světy, v nichž dochází k porušení fyzikálních zákonů – na světy, kde aletická kodexová omezení umožňují existenci nadpřirozené oblasti. Na základě vztahu přirozené a nadpřirozené oblasti rozlišuje čtyři typy modů a jeden podtyp fantastiky. Druhým důležitým aspektem hodnocení vztahu mezi přirozenou a nadpřirozenou oblastí je vypravěčova schopnost autentifikace nadpřirozené oblasti. Ve světě disjunktivního modu jsou přirozená a nadpřirozená oblast dány jako nepopíratelný fikční fakt (Traillová 2011: 23). Nadpřirozené entity porušují přírodní zákony a zasahují do přirozené oblasti a do záležitostí lidských entit.

Nadpřirozené postavy a události nejsou deautentifikovány – vysvětleny jako sen, halucinace či jiný stav vědomí. Podtypem disjunktivního modu je fantazijní modus, kdy nadpřirozená oblast vyplňuje celý fikční svět nebo slouží jen jako narativní rámec. Je-li nadpřirozená oblast konstruována jako možná, není plně autentifikovaná. Tento modus se ve vlkodlačí literatuře neobjevuje. Podobná situace se týká naturalizace nadpřirozeného, kdy je nadpřirozená oblast deautentifikována, přirozeně vysvětlena. Vysvětlením může být například sen, halucinace, iluze nebo duševní choroba. Posledním modem je paranormální modus, kdy fikční svět není rozdělen na přirozenou a nadpřirozenou oblast, ale nadpřirozené jevy jsou zahrnuty do přirozené oblasti, která je tak rozšířena o jevy, jež nejsou vědecky prokázány (Traillová 2011: 32). K těmto jevům patří telepatie, jasnovidectví či telekineze, postavy s těmito schopnostmi nejsou nadpřirozené, ale jsou součástí přirozeného světa. Podíváme-li se na vývoj vlkodlačí literatury, zjistíme, že užité typy modů se mění a s nimi i role a funkce vlkodlaků.

3 První vlkodlaci

Vlkodlaci se v literatuře objevovali od počátku písemnictví. Nejstarší písemnou památkou zmiňující proměnu člověk ve vlka je *Epos o Gilgamešovi*. V akkadské verzi eposu, jehož podoba se ustálila kolem roku 1200 př. n. l., je na šesté tabulce epizoda, kdy se bohyně Ištar zamiluje do krále Gilgameše, který ji však odmítne a vyjmenovává její milence a jejich osud. Jedním z nich je i pastýř proměněný ve vlka. „*Kde je pastýř, jiný tvůj manžel, který ti každý den zabíjel kůzlata? Ve vlka jsi ho proměnila, takže ho někdejší druhové honí a vlastní psi hryžou do stehů*“ (Zamarovský, 1976: 31). Fikční svět *Eposu* je konstruován jako mytologický svět, v němž božské bytosti zasahují do života lidských bytostí. Lidské postavy nemají možnost, jak se božským rozmarům bránit, jsou proti nim bezmocné. Postava proměněného pastýře zmíněna jako ilustrace tohoto vztahu.

Mezi první písemné prameny o vlkodlacích patří Ovidiovy *Proměny*. Ovidius vycházel z mýtu o králi Lykaónovi z Arkádie, který, aby odhalil, zda jej skutečně navštívil nejvyšší bůh Zeus⁶, nechal zabít molossanské rukojmí, jež mu bylo posláno, a naservíroval jej bohovi na hostinu. Zeus se rozzuřil a krále Lykaóna proměnil ve vlka⁷. Tento mýtus se stal jedním ze zdrojů vlkodlaků v literatuře. Již jeho jméno odkazuje na vlky – *λύκος* (lykos) je řecký výraz pro vlka.

Přirozená a nadpřirozená oblast jsou důsledně odděleny. Pokusy přirozených postav – král Lykaón – zasáhnout do nadpřirozeného světa končí pro lidské bytosti pohromou (Doležel 2003: 135). Lykaón se pokusí donutit boha porušit deontické omezení fikčního světa – sníst lidskou bytost – a je za to nadpřirozenou bytostí potrestán. Ovidius tak podrobuje Lykaóna logice příběhu pádu, který způsobila králova troufalost. Ztrácí své postavení a moc, proměňuje se ve zvíře.

Král je charakterizován svými skutky a činy, jeho fyzická podoba je známá až při jeho proměně, která je detailně popsána. „*Lykaón poděšen prchá a dosáhne venkovských tišin, nelidsky vyje a marně se pokouší po lidsku mluvit. Divokost vejde mu*

⁶ V původní řecké variantě báje jde o boha Dia, v římském textu o boha Jupitera.

⁷ Existuje několik verzí mýtu. V jedné verzi nechal král zabít jednoho ze svých synů a Jupiter jej po potrestání otce a jeho bratrů znovu oživil, v jiné verzi příkaz k zabiti vydali synové krále Lykaóna a Jupiter jej potrestat s nimi, protože nedokázal své syny řádně vychovat. Zabítý hoch znovu oživil. Další verze říká, že Lykaón obětoval kultu Dia Lykaia mladé chlapce, čímž boha rozhněval a byl proměněn ve vlka (Graves 2004: 138).

v ústa a s obvyklou po krvi touhou na dobytek se vrhá a do dneška z krve se těší. V srst mu přechází šat a ruce se v tlapy mění, stane se vlkem a bývalé podoby podrží stopy: tatáž je šedivá barva, táž posupnost pohledu jeho, rovněž tak svítí mu oči a divoký vzhled jeho tentýž“ (Naso 1974: 29). Jeho vlčí podoba je pokračováním lidské – už jako člověk byl zuřivý a „vlčí“. Proměna je finálním stupněm vývoje jeho charakteru, králův vzhled odpovídá jeho povaze: „ (...) a bývalé podoby podrží stopy: (...) táž posupnost pohledu jeho, rovněž tak svítí mu oči a divoký vzhled jeho tentýž“ (Tamtéž: 29). Dochází tak k sjednocení vnitřní a vnější charakteristiky postavy.

První prozaickým dílem, v němž se objevuje postava vlkodlaka, je *Satyricon* římského patricije Petronia. V nejdlejší zachované části, kterou je *Hostina u Trimalchiona*, vypráví bývalý otrok Nikeros příhodu z dob svého otroctví. Vypravěč si jako noční doprovod zvolí muže, o němž si myslí, že jej v případě nebezpečí ochrání, ten se však na cestě promění ve vlka. Hlavním rysem muže je jeho nadlidská síla spojená s povoláním vojáka-ochránce: „*Byl to voják a silný jako čert*“ (Petronius 1970: 49). Na cestě se voják po vykonání rituálu promění ve vlka – „(...)vysolél se do naha a položil si celé šaty vedle cesty (...) On se vymočil kolem dokola svých šatů a najednou se proměnil ve vlka“ (Tamtéž: 49). Příčiny proměny nejsou explicitně řečeny, ale na základě pověstí o vlkodlacích můžeme implikovat, že se jedná o vliv měsíce, který „*svítil, že bylo vidět jak v poledne*“ (Tamtéž: 49), což odkazuje na úplněk. Vliv měsíce je ve vlkodlačích legendách častým motivem. Přírodní síla tedy donutí muže odložit svou lidskou stránku, představovanou oděvem, a poddat se zvířecí stránce. Muž tak přechází z přirozené oblasti do oblasti nadpřirozené. Při proměně si zřejmě ponechává aspoň část lidského rozumu, neboť nezaútočí na Nikerota, který je nejbližší možnou kořist. Když vypravěč přijde ke své milence, zjistí, že vlk napadl dobytek, při útoku byl však zraněn. Na základě předchozí zkušenosti si myslí, že se jedná o proměněného vojáka, tuto domněnku si po návratu domů potvrdí, neboť voják je zraněn na stejném místě jako útočící vlk. Přenos zranění z vlčí podoby do lidské je častým motivem, v legendách jej lovci používají k identifikování vlkodlaka po jeho proměně v člověka.

Vlkodlak vyvolává údiv a strach umocněný Nikerotem, který pravdivost příběhu autentifikuje, přestože jej vypráví pro pobavení přátel. Setkání s vlkodlakem je možné vysvětlit jako optickou iluzi, muž však zdůrazňuje, že díky měsíci bylo jasně vidět. Druhé potvrzení nadpřirozené oblasti je vojákovy zranění, které iluzi nebo sen vylučuje.

Čtenáři je vlkodlak představen pouze na základě svého činu, kdy napadne dobytek, aby uspokojil svou touhu po krvi: „*rovnou na všechn dobytek, pouštěl mu žilou jako řezník*“ (Tamtéž: 49). Původ vojákovy vlkodlačí existence není jasný, příběh je zaměřen pouze na epizodu s dobyt看em.

První vlkodlaci v literatuře jsou charakterizováni hlavně svou proměnou člověka ve vlka. Dvě nejvýznamnější vlkodlačí vyprávění tohoto období popisují způsob proměny ve zvíře. V prvním případě se jedná o proměnu způsobenou nadpřirozenou bytostí-bohem, který tak trestá přirozenou postavu za její činy, v druhém případě je proměna umožněna provedeným rituálem. Oba tyto vlkodlaci mají ve čtenáři díky své krvelačnosti vyvolat strach a úžas (Scarborough 1917: 2).

4 Středověký Bisclavret

V období středověku nalezneme postavu vlkodlaka převážně v epických básních. Mezi nejvýznamnější básně patří lejch (*lais*)⁸ *The Lay of the Bisclavret*, která vznikla v druhé polovině 12. století na anglickém dvoře. Za autorku této básně je považována Marie de France, neboť básnířka se podepsala „*Marie je jméno, je z Francie*“. V této básni je poprvé představena postava vlkodlaka pocházejícího ze šlechtických kruhů.

Mladý rytíř, který je oblíbený mezi ostatními rytíři i u krále, se ožení s krásnou dámou. Ta jej po slibu její nehynoucí lásky, zradí, když zjistí, že je rytíř vlkodlak. Hrdina je odsouzen žít ve vlčí podobě až do doby, kdy se znovu setká s králem, který si cení zvířete pro jeho lidské vystupování. V králově přítomnosti konfrontuje zrádce a získá zpět svou lidskou podobu.

Na začátku básně jsou představeni garwolfové – krutí, divocí lidožrouti, kteří se mění vlky: „*A garwolf is a savage beast (...)eats men, wreak evil, does no good*“ (Marie de France 1996: 1), zároveň však tyto zprávy odsouvá stranou a chce vyprávět příběh bisclavreta, který je opakem těchto vlkodlaků.

Bisclavret je charakterizován jako pohledný, šlechetný rytíř, kterého mají všichni v oblibě, včetně krále („*He was, and acted like, a noble man. His lord the King held him dear*“) (Tamtéž: 1). Jeho příběh bychom mohli rozdělit na čtyři části – proměna z člověka ve vlka, život v lese ve zvířecí podobě, získávání královy ochrany a návrat ze zvířecí podoby do lidské.

Děj do pohybu uvádí rytířova manželka, která se jej poté, co jí manžel odhalí, že se pravidelně mění ve vlka, snaží zbavit. Za pomoci svého obdivovatele vezme rytířův oděv, čímž jej uvězní ve vlčí podobě. Bisclavretova proměna odehrávající se každý týden se zdá být přirozenou, vrozenou, ale explicitní vysvětlení v příběhu není. Proměna odpovídá tradičním pověrám, kdy vlkodlak pouze odloží oděv a ukryje jej. K návratu do lidské podoby je třeba původního šatstva – „*If I were to lose them and this were found out, I would remain a werewolf forever*“ (Tamtéž: 3).

⁸ Lejch je žánr středověké francouzské a anglické poezie psaný v lidovém jazyce. Jedná se o krátkou romantickou báseň obsahující nadpřirozené motivy z keltské mytologie.

Přestože se bisclavret mění pravidelně, nejsou popsány detaily jeho proměny a jeho aktivity ve zvířecí podobě jsou pouze naznačeny: „*I live on what pray I can get*“ (Tamtéž: 2). Toto je jediná zmínka o jeho činnosti ve vlčí podobě, v díle není vylíčen přímý popis jeho vlkodlačí podoby, ani jeho skutky. Čtenářově představivosti je také ponecháno období, které stráví hrdina v lese, poté co přijde o své oblečení.

Ve třetí části naváže rytíř kontakt s králem, který je v lese na lovu. Král je uchvácen vlkodlakovým rozumným chováním a považuje jej za něco neuvěřitelného. Bisclavretovo chování a prosba o milost dokazuje, že si po proměně zachovává lidský rozum, změnila se pouze jeho fyzická podoba: „*He has the intelligence of a man, begs mercy*“ (Tamtéž: 5) Zvíře je věrné svému králi, všude jej sleduje a spí v nohách jeho postele. Na královském dvoře je oblíbený, rytíři si jej váží. Reputace, kterou si tak získá, jej zachrání ve chvíli, kdy napadne svou bývalou ženu a jejího nového manžela. Rytíři jsou překvapeni, když vlk napadne muže, není to v jeho povaze. Bisclavret se pomstí manželce ukousnutím nosu, který pak chybí i jejím ženským potomkům – nesou tak „znamení bestie“. Před trestem je zachráněn nejmenovaným mužem, který v ženě pozná manželku králova oblíbeného rytíře, jenž zmizel, a usoudí, že zvíře musí proti ženě a její novému muži něco mít, což vede k vyšetřování. Král získá bisclavretovy šaty a děj tak vstupuje do poslední fáze, kdy se rytíř promění zpět. Transformace proběhne v pokoji za zavřenými dveřmi, neboť se muž stydí za svou vlkodlačí stránku.

Autorka připouští násilnickou stránku vlkodlaků, ale co možná nejvíce zmírňuje hrdinovu temnou stránku. Vlkodlak se nezdá být hrozivý, nezabíjí ani nežere lidi, ani nedrancuje stáda dobytka, naopak je ideálem rytíře. Je zdůrazněna zrada milované ženy, kterou rytíř díky své vlčí podobě může pomstít. Ztráta jeho sebeovládání je omluvitelná, neboť je zvířetem. I přes tento násilný akt je po návratu do své původní podoby králem přijat, nemá strach z jeho nadpřirozené stránky. Bisclavretovi je navrácen jeho majetek i titul.

G. W. M. Reynolds: Prokletý vlkodlak

V období středověku se vlkodlaci vyskytovali v literatuře pouze výjimečně. Nejvíce zmínek o vlkodlacích nalezneme v spisech zabývajících se čarodějnickými procesy. Vlkodlaci se vrátili do literatury až s příchodem gotického románu v 19. století (Scarborough 1917: 8).

George W. M. Reynolds se zajímal o fantastiku po celou dobu své tvůrčí praxe. Fantastické prvky nalezneme například v díle *The Mysteries of London* nebo *The Bronze Statue or The Virgin's Kiss*. Mezi fantastické příběhy patří také gotický román *Wagner, the Wehr-Wolf*, který vznikl v letech 1847 až 1848. Začátek příběhu je konstruován kolem setkání jedné z hlavních postav s nadpřirozenou bytostí, které je typické pro gotické romány a pohádky. V románu autor sleduje několik dějových linií, které se proplétají, přičemž hlavní postavou jedné z nich je Fernand Wagner.

Na počátku díla je Fernand Wagner starý ovčák žijící na kraji Černého lesa v Německu. Je mu devadesát let, je plešatý, bezzubý a zcela opuštěný: „*He was alone in the world; his wife, his children, his grandchildren, all his relations, in fine, save one, had preceded him on that long, last voyage, from which no traveler returns.*“ (Reynolds 2008, prolog, nečíslováno). Navštíví jej Faust a po naléhání s ním uzavře pakt, díky němuž Wagner získá bohatství, mládí a inteligenci, výměnou za loajalitu a služby po dobu osmnácti měsíců, které Faustovi zbývají. Reynolds odkazuje na známou legendu o Faustovi. „Pokušitelem“ v tomto díle není démon Mefisto, ale umírající Faust. Faustovský motiv je v literatuře velmi oblíbený.

Faustovou podmínkou, kromě doby strávené s ním, je nenávisť k lidské rase a vlkodlačí kletba. Wagner se tak poslední den v měsíci mění ve vlkodlaka. Na rozdíl od Fausta nezaprodal duši, není tak ještě zcela zatracen a může se ještě spasit: „*My fate is terrible indeed – but I am not beyond the pale of salvation*“ (Tamtéž: kap. VII). Stane se však nesmrtelným a získá nadlidskou sílu a rychlost: „*though no mortal power can abridge my days – though the sword of the executioner would fall harmless on my neck, and the deadly poison curdle not in my veins*“ (Tamtéž: kap. LXI). Důvodem, proč Wagner nabídku přijme, je jeho poslední žijící příbuzná, vnučka Agnes, která jej opustila a kterou chce muž nalézt. Nechce se tak obohatit, ale

zjistit, co se stalo s jeho milovanou vnučkou. Na počátku příběhu se tak z přirozené postavy stává postava nadpřirozená. Wagner přijímá vlkodlačí kletbu dobrovolně, z vlastní vůle se vzdává přirozeného světa. Přejít postavy z přirozené oblasti do oblasti nadpřirozené je pro vlkodlačí literaturu typický, výjimkou jsou díla, kdy se postava jako vlkodlak už narodila. Postavy, které vlkodlactví získají v průběhu života, jsou původem přirozené, lidské.

Wagner brzy pochopí, že pakt s Faustem je více prokletím než darem, protože nejen, že proměna ve vlka je nevyhnutelná, ale zároveň také ve vlčí podobě nemá nad sebou kontrolu („*it seems not to exercise its own will in shaping its course*; Tamtéž: kap. LV). Metamorfóza je bolestivá, muž při ní trpí jak fyzicky, tak duševně. Fyzické utrpení se projevuje křečemi, duševní zmatením Wagnerovy myslí. Čtenáři je proměna explicitně popsána, přibližuje tak hrůzu, kterou Wagner porožívá: „*His handsome countenance elongates into one of savage and brute-like shape; the rich garments which he wears become a rough, shaggy, and wiry skin; his body loses its human contours, his arms and limbs take another form; and, with a frantic howl of misery, to which the woods give horribly faithful reverberations, and, with a rush like a hurling wind, the wretch starts wildly away, no longer a man, but a monstrous wolf!*“ (Tamtéž: kap. XII)

Ve vlkodlačí podobě se z Wagnera stává děsivá, krutá příšera, která napadne a zabije vše, co se mu dostane do cesty. Jeho oběti jsou náhodné, zabíjí i nevinné – mezi jeho oběti patří i malé dítě. Oběti však nejsou roztrhány a rozsápány zuby a drápy, jako tomu je v pověstech o vlkodlacích, ale podlehnou jeho síle – dívka se utopí, když ji vlkodlak na útěku smete z chodníku, soudce podlehne zranění, která utrží, když je odhozen na zeď. V lidské podobě je Wagner právním opakem svého vlčího já – milý gentleman, který lituje svého rozhodnutí stát se vlkodlakem. Objevuje se téma, jež později rozpracoval R. L. Stevenson ve svém díle *Podivuhodný příběh dr. Jekylla a pana Hyde, a to rozdvojení osobnosti*. Jako vlkodlak o sobě neví, jedná násilně, po proměně si na nic nevzpomíná, jako Fernand Wagner je to bohabojný muž milující své bližní. Když se zamiluje do lady Nisidy, stará se a pečuje o ni, je jí zcela oddán. Nisida se mu přizná, že zabila Agnes, Wagner si však po krátkém vnitřním souboji odpouští a slibuje jí nehynoucí lásku.

Hrdina se větší část příběhu chová jako přirozená postava, neprojevuje žádné nadpřirozené vlastnosti, s výjimkou posledního dnu v měsíci, kdy se mění ve zvíře.

Po uvěznění za vraždu Agnes, kterou nespáchal, jej navštíví „Démon“ – samotný ďábel v lidské podobě, který mu nabídne stejnou smlouvu, jakou kdysi uzavřel s Faustem. Wagner by tak mohl zaujmout Faustovo místo. Hrdina však prokáže morální sílu a odhodlání a ďábla odmítne. Tento faustovský motiv se několikrát opakuje – ďábel na Wagnera opakovaně naléhá, ten však stále odolává. Wagner si své tajemství bedlivě střeží, nechce, aby o něm někdo věděl. To se mu daří i na opuštěném ostrově, kde uvízne spolu s Nisidou. Před metamorfózou odchází na druhou stranu ostrova, aby se jeho milé nic nestalo a ona zůstala v nevědomosti. Právě na ostrově proti němu Ďábel poštvé jeho milovanou, která se chce vrátit do Florencie – Wagner je vnitřně rozpolcen mezi svou vírou a láskou k ženě: *„He saw that he was hovering on the verge of a fearful abyss – and he trembled lest he should fall, so intense was his love for Nisida“* (Tamtéž: kap. LVI). Vnitřní souboj jej ničí, přivádí k šílenství. Zvažuje všechna pro a proti, zapřísahá Nisidu, aby po něm nežádala, aby se vzdal své duše, nechce přijít o poslední naději na spásu. Přes všechno naléhání a citové vydírání – *„Oh, Fernand, you love me not, you have never, never loved me“* (Tamtéž: kap. LVI) – se své duše nevzdá a je za to odměněn. Do jeho života zasáhne další nadpřirozená bytost – anděl, který mu sdělí, že jeho hříchy jsou téměř odčiněny, ale musí nalézt rosekruciána-člena tajné společnosti, jenž mu sdělí kouzlo, které zlomí jeho prokletí. Wagner má tak šanci se znovu stát člověkem. Touha po zbavení se kletby je typický rysem prokletých vlkodlaků. Nahlížejí na vlčí podobu jako na zdroj jejich neštěstí a zla. Jednou z podmínek zistání lidství je pomoci nešťastným milencům se znovu shledat. Zde vidíme paralelu s postavou hraběte Monte Crista, který se snaží své hříchy odčinit stejným způsobem (Dumas 2003). Oba muži nepřímo zasáhli do života milenců – Cristo pomstou na otci nešťastné Valentiny, Wagner láskou k Nisidě, která žárlí na Floru. Z Wagnera po splnění všech podmínek sňata kletba a on umírá.

Fernand Wagner je příkladem prokletého vlkodlaka, což je důsledek zásahu nadpřirozené bytosti-Fausta, Reynoldův fikční svět tak odpovídá disjunktivnímu

modu, kdy nadpřirozená oblast zasahuje do přirozené. Faustovský motiv se v příběhu opakovaně objevuje, ďábel hrdinu stále pokouší. Wagner se chová jako normální člověk, můžeme sledovat jeho myšlenkové pochody, které se neliší od ostatních přirozených postav. Výjimkou je vlčí podoba, kdy ztrácí lidský rozum, je násilnický a nebezpečný. Jeho lidská podoba je pravým opakem. Wagner prokazuje vnitřní sílu a pevnou víru v Boha tím, že odolává ďáblově pokušení. Udržuje si morální kodex, ani přes prokletí se nevzdal své víry. Snaží se odčinit své hříchy a zbavit se kletby, kterou vnímá jako překážku svého štěstí. Ostatní protagonisté příběhu se s Wagnerem v jeho vlkodlačí podobě nepotkají, ani o jeho prokletí neví. Jedinou postavou, která něco tuší, je Agnes, jíž Wagner řekl o paktu, díky němuž omládl. Wagner je ale prozrazen u soudu, avšak díky zásahu rosekruciána je tato příhoda zapomenuta.

Prokletý vlkodlak se vyskytuje hlavně v gotických románech, výjimečně v hororových povídkách 30. let 20. století. Od doby nástupu postmoderny se prokletý vlkodlak v literatuře neobjevuje.

5 Algernon Blackwood: Vlkodlak dvojník

Vlkodlaci se v gotických románech objevovali v rolích romantických hrdinů, kteří bojují se svým osudem. Na přelomu století se však postupně přesunuli do role hrůzu nahánějících tvorů z hororových románů a povídek (Frost 2003: 93).

Algernon Blackwood je znám jako autor řady povídek s nadpřirozenou tematikou a mistr duchařských povídek. Byl také členem *The Ghost Clubu*, výzkumné organizace, která se zabývala paranormálními jevy, jako jsou duchové a nadpřirozené bytosti. To se také projevilo na jeho díle – nalezneme zde prvky okultismu, spiritualismu, zájmu o astrální cestování a reinkarnaci dalších.

Povídka *The Camp of the Dog* je součástí sbírky *John Silence – Physician Extraordinaire* z roku 1908, jejíž hlavní postavou je „psychický detektiv“ John Silence. Povídka je vyprávěna ich-formou z pohledu Silencova sekretáře Hubbarda, který se vydá s přáteli stanovat na opuštěný ostrov poblíž Švédska. Jejich pobyt je narušen podivnými úkazy – vytím a zvířecími stopami, přestože na ostrově žádná zvířata nežijí. Hubbard pošle telegram svému nadřízenému John Silenceovi, který se záhady ujme.

Vlkodlak v tomto příběhu nejprve zanechává stopy – je slyšet jeho vytí, na zemi jsou nalezeny jeho stopy. Táborníci netuší, jaké zvíře zanechává takové stopy, když na ostrově žádná zvířata nežijí a ani nemají vhodné podmínky: „*There's no animal life, and there's no – water*“ (Blackwood 1908: kap. II). Zatím není nikomu nebezpečný, pouze roztrhne stěnu stanu, v němž spala mladá dívka. Stopy zvířete vedou pouze mezi stany Joany, mladé dívky, jejíž stan byl zničen, a Petera Sangree, kanadského studenta. Sangree je do Joany zamilovaný, dívka se jej však obává: „*there's something about him that – that makes me feel creepy and half afraid*“ (Tamtéž: kap. I). Hubbard s ní souhlasí – od příjezdu se v Sangreem probudilo něco divokého. Na první pohled působí Sangree jako „čistá duše“, avšak v jeho podvědomí dříme něco, co děsí okolí: „*it's something in his very soul that terrifies me in a way I have never been terrified before*“ (Tamtéž: kap. I). Blackwood vychází z Freudovy teorie o vědomí a podvědomí, která se zabývá lidskou psychikou. Do podvědomí jsou přesunuty zážitky a zkušenosti, které byly vytlačeny z vědomí. Nevědomí je považováno za původce intuice, představivosti

a kreativity. Hubbard intuitivně tuší, že s Sangreem něco není v pořádku, ale nedokáže si to vysvětlit. Kanad'an se mezitím mění i po fyzické stránce – „*he had changed immensely in mere physical appearance, and the full brown cheeks, the brighter eyes of absolute health, and the general air of vigour and robustness that had come to replace his customary lassitude and timidity (...)*“ (Tamtéž: kap. II). Prostředí má tedy na Sangreea velký vliv – stává se dospělejším, přitažlivějším, mužnějším, ale také divočejším.

Hubbard objeví zvíře vylézající z Kanad'anova stanu, myslí si, že mu ublížilo. Muž je však a pořádku a spí – avšak vypadá „*scvrkle*“ (Tamtéž: kap. III). Když se jej snaží neúspěšně probudit, zvíře se vrátí, skočí spáči přes hlavu a zmizí. V tu chvíli se muž probudí.

Sekretář povolá John Silence, který jim vše vysvětlí – dotyčné zvíře je vlkodlak. Vlkodlak je podle Silencea dvojník – éterické „Tělo touhy“ či astrální tělo, který představuje všechny podvědomé touhy, city a vášně. Za určitých podmínek se mohou projevit jako skutečná projekce. To vše bez vědomí dotyčné osoby. Silence tuto teorii několikrát potvrzuje, odmítá středověké pověry, poukazuje na jejich sklon přehánět. Zároveň vůbec nepochybuje o existenci vlkodlaků-dvojníků: „*when we are face to face with a modern example of what, I take it, has always been a profound fact*“ (Tamtéž: kap. IV). Tento vlkodlak je manifestací potlačených pudů a tužeb mladého muže, který je zamilován do dívky, avšak si je vědom, že je dívka mimo jeho dosah. Snaha potlačit jeho city vedla ke vzniku astrálního těla, jenž nyní straší v tábořišti, zatímco muž hluboce spí. Astrální tělo není tvořeno jen nevědomou stránkou člověka, ale jako esence slouží i část těla, proto spící Sangree vypadal „*scvrkle*“. Detektiv poukazuje na dřívější běžný výskyt vlkodlaků, který souvisel se silou lidských citů: „*In all savage races it has been recognised and dreaded, this phenomenon styled 'Wehr Wolf,' but to-day it is rare. And it is becoming rarer still, for the world grows tame and civilised, emotions have become refined, desires lukewarm, and few men have savagery enough left in them to generate impulses of such intense force, and certainly not to project them in animal form*“ (Tamtéž: kap. V).

Cokoliv se stane astrálnímu tělu, projeví se na skutečné osobě. Identita vlkodlaka se potvrdí ve chvíli, kdy jej spatří v měsíčním světle – dvojník má jak Kanad'anovy, tak vlčí rysy: „*I plainly saw that it was indeed the face of the Canadian, but his face turned animal, yet mingled with the brute expression a curiously pathetic look like the soul seen sometimes in the yearning eyes of a dog – the face of an animal shot with vivid streaks of the human*“ (Tamtéž: kap. V).

Jediná možnost, jak se zbavit vlkodlaka, je naplnit jeho touhu, v tomto případě Joana jej musí přijmout jako partnera, což není tak těžké uskutečnit vzhledem k tomu, že je přes všechno popírání do Sangreeho zamilovaná. Mohli bychom říct, že Kanad'an má k vlkodlactví vlohy – mezi jeho předky patří američtí Indiáni, což na což Silence přijde díky jeho rodovému pokřiku, které do té doby bylo vykládáno jako psí vytí. Vlkodlak je v tomto příběhu vysvětlen jako přirozená součást člověka.

Blackwood v této povídce charakterizoval postavu vlkodlaka jako projekci potlačených citů zamilovaného muže. Sangree je tak nevinný a o svém vlkodlactví nemá ponětí. Vlkodlak nikomu vědomě neublíží, naopak se snaží získat svoji družku. Povídka odkazuje na Freudovu psychoanalytickou teorii o vědomí a podvědomí, které ovlivňuje lidské chování. Člověk podle něj může své touhy vytěsnit do podvědomí, ale ty se projeví v jiné podobě – v případě Sangreeho to byla podoba vlkodlaka. Vliv měla také filozofie zabývající se spojením duše a těla, podle níž je astrální tělo spojovníkem mezi inteligentní duší a mentálním tělem. Blackwood se astrálními těly a ezoterikou jako člen Hermetického řádu Zlatého úsvitu intenzivně zabýval.

Vlkodlak dvojník se v literatuře objevoval v první polovině 20. století. (Frost 2003: 164). Po skončení druhé světové války jej nalezneme už pouze v přetiscích starší povídek a románů.

6 Frank Norris: Šílený vlkodlak

Jedním z nejděsivějších vlkodlačích příběhů je dílo Franka Norrise *Vandover and the Werewolf*, které vyšlo posmrtně roku 1914. Toto pochmurné dílo dokumentuje děsivou degeneraci lidské duše, která se postupně propadá do hlubin šílenství. Na přelomu 19. a 20 století byl velký zájem o studium duše, psychiky a lidského chování. Lykantropie byla prohlášena za mentální chorobu, při které se pacient vnímá jako zvíře. Norris zachycuje proměnu mladého muže z elitní rodiny v duševně nemocného člověka. Vandover se na univerzitě spřátelí s třemi mladíky a tráví s nimi svůj čas. Vandover je potenciální dědicem bohatství, neboť jeho invalidní matka je na kolečkovém křesle a jejím jediným projevem života je slintání. Mladík sám projevuje defektní geny – jeho vzhled je poněkud groteskní – „ (...) *was tall and very lean; his limbs were straight, angular, out of all proportion, with huge articulations at the elbows and knees. His neck was long and thin and his head large, his face was sallow and covered with pimples, his ears were big, red and stuck out stiff from either side of his head. His hair he wore ‚pompadour‘.* (Norris 2005: kap. 1)“ Jeho přátelé jej poprvé opijí a mladík získá první sexuální zkušenosti. Ženy hodnotí na základě jejich společenského postavení, které je podle Vandovera spojeno s ženinou promiskuitou nebo čistotou. Jeho sexuální dobrodružství jsou impulzivní, nerozumné činy, které můžeme brát jako první důkazy jeho počínající rebelie. Když jeho přítelkyně spáchá sebevraždu, Vandover odmítá jakoukoliv vinu, a utápí svou úzkost hédonických potěšení, jež jej však brzy přestanou uspokojovat a mladík upadá do deprese, které nerozumí. Snaží se utéct k umění, kterému rozumí a utěšuje jej. Postupně se však jeho výtvořiny stávají chaotičtějšími a groteskními. Vandover prožije epizodu, při níž běhá po svém pokoji po čtyřech a štěká. Tento zážitek jej vede k myšlence, že již není člověk a stává se vlkodlakem: „*Fancied I was some kind of a beast, didn't I – some kind of wolf? I have that notion sometimes and I can't get it out of my head. It's curious just the same*“ (Tamtéž: kap. 14).

Neustále se mu točí hlava, nemůže svou hrůzu pojmenovat, pouze nakreslit. Ruce a nohy mu otékají, trpí bolestmi hlavy. Vandover má pocit, že jej něco drtí, ničí jej pod „koly Přírody“. Postupně spadne na úplné dno – porušil dané sliby,

lhal, podváděl, sváděl nevinné, okrádal. Jeho společenská a ekonomická degenerace je dokončena. Příběh končí ve chvíli, kdy hladový Vandover pozoruje malého chlapce, který jí sendvič.

V Norrisově příběhu se hrdina neproměňuje fyzicky, ale duševně. Jeho mentální degenerace jej dožene k šílenství, mladík si myslí, že je vlkodlak. Po čtyřech běhá nahý po místnosti a vyje „vlk, vlk!“ Nedochozí tak k přechodu hrdiny do nadpřirozené oblasti, ani jí není nijak ovlivněn. Příběh je konstruován na základě modu naturalizovaného nadpřirozena, kdy je proměna ve vlkodlaka vysvětlena zcela přirozeným způsobem, a to Vandoverovým šílenstvím. Tento typ vlkodlaka je v literatuře vzácný a málokdy se vyskytující.

7 Guy Endore: Narozený vlkodlak

V období moderny se vlkodlaci objevovali hlavně v hororových povídkách a románech. Po první světové válce začal vycházet časopis *Weird Tales*, který se specializoval na pulp fiction. V tomto oblíbeném časopise vyšla většina vlkodlačích povídek a románů na pokračování (Frost 2003: 119)

Román *The Werewolf of Paris* (1933) od amerického spisovatele Guye Endorea je mezi čtenáři vlkodlačí literatury dobře znám. Děj románu začíná nálezem rukopisu, který vypráví příběh pařížského vlkodlaka. Autorem je Aymar Galliez, nevlastní strýc vlkodlaka, příběh je tak vyprávěn z jeho pohledu. Bertrand Caillet se už narodil jako vlkodlak, jeho prokletí je souhrou několika náhod – jeho matka byla znásilněna knězem a on sám se narodil na Vánoce. Jako miminko neplakal, ale vyl jako pes: „*more like the baying of a moonstruck dog on a lonely farm than the crying of a human baby*“ (Endore 1933: 37). Dokud byl Bertrand dítě, byl roztomilý jako štěňátko. Když je chlapec větší, zdají se mu sny o lovu zvířat a o tom, že je vlk pronásledovaný lovcem. Ráno se probudí s kulkou v noze, přestože si nic nepamatuje. „*I dream at night that I am drinking blood and it scares me to death. And sometimes I think I am a wolf like in the picture book, and I am killing a partridge or a lamb as it shows there*“ (Tamtéž: 53)

Endore rozlišuje dva druhy vlkodlaků – jeden má dvě těla a jednu duši, těla jsou na sobě nezávislá a lidská stránka pouze sní o své vlčí podobě. Podobně je tomu naopak – vlkovi se zdá o životě ve městě. Druhý typ vlkodlaků má dvě duše, které svádí boj o jedno tělo – vítězná duše přebere vládu nad tělem. Bertrand je druhý typ vlkodlaka. Nevlastní strýc jej na noc zamyká a snaží se tišit jeho hlad syrovým masem, chlapci je tak dovoleno jít do školy v Paříži. Avšak zabíjení znovu začne. Jediný možný způsob, jak spolehlivě zabít vlkodlaka, je oheň. Stříbro jej popálí, ale nezabije.

Bertrand napadne prostitutku, v pomatení myslí spáchá se svou matkou incest a na útěku zabije svého přítele z dětství. Uvědomí si, že to nebyly noční můry, ale vzpomínky na jeho noční řádění – „*Oh! I knew it was real, I knew it was real! I knew I was kept locked up for a better reason than Uncle would tell me*“ (Tamtéž: 75)

Zatímco popis vlkodlaka samotného je velmi stručný – „*near as big as a calf*“, spíše se jedná o velkého vlka, než o děsivou bestii, popisy jeho obětí jsou sdílnější: „*The manner of the killing, the tearing of the carotid artery, the mutilation (...) the scattered remains of the body buried the previous day* (Tamtéž: 82). Bernandovy oběti jsou však připisovány jiným lidem, nikdo nevěří, že jsou dílem vlka nebo vlkodlaka. Živí se lidmi, které v noci napadne, nebo chodí na hřbitov vyhrabávat mrtvoly a jejich části si nosí do pokoje, aby měl co jíst.

Bertrand je v lidské podobě pasivní postava, která nedosahuje žádného tragického vrcholu. Nelíbí se mu, co je, ale musí přežít a nechává se řídit převážně instinktem. Nemá morální zábrany sníst svého přítele – je už koneckonců mrtev: „*Why didn't I take an arm from Jacques? Yes, he was my good friend Jacques, whom I've known all my life, but after all, he was dead, wasn't he? What good could my scruples do him, once he was done for? Impassively, he ruminated on: I'll know better next time*“ (Tamtéž: 76) V Maďarsku se Bertrand zamiluje do Sophie de Blumenberg. Spolu tvoří ideální pár – Sophie trpí masochistickými sklony a je posedlá smrtí, Bertranda její společnost uklidňuje a tlumí jeho násilnické sklony. Vlkodlak si myslí, že jej láska vyléčila. Dívka, která mu dává napít své krve, je však pokrytá jizvami a pomalu slábne, Bertin se tak musí jít nakrmit jinde. Je chycen při činu, ale přestože jeho strýc žádá, aby jej upálili, je zavřen do sanatoria, kde spáchá sebevraždu.

Román je uzavřen zprávou z městského hřbitova, kde v hrobě „pana C“ (Bertranda) bylo místo lidského těla, nalezeno tělo psa, které, i přesto, že bylo osm let pohřbeno, nevykazuje známky rozkladu. Endore naznačuje, že hranice mezi člověkem a bestii je velmi tenká a vlkodlak ji snadno překračuje. Zároveň se ptá, zda je vlkodlak tou skutečnou bestií, když „normální“ lidé dokáží zabít dvacet tisíc lidí, protože se vzbouřili proti Komuně: „*What was a werewolf who had killed a couple of prostitutes, who had dug up a few corpses...?*“ (Tamtéž: 147) Aymar tak dochází k závěru, že lidé jsou ve skutečnosti rasa vlkodlaků, kteří se navzájem zabíjejí.

Postava Bertranda je založena na skutečné postavě seržanta Françoise Bertranda, který v 19. století vykrádal hroby a živil se masem rozkládajících se

mrtvol. Seržant Bertrand při procesu přiznal, že se při krmení proměňoval ve vlka (Frost 2003: 146).

Endoreův Bertrand se jako vlkodlak narodil, není obětí kletby, jako tomu bylo v případě Fernanda Wagnera. Svou proměnu neovládá, na rozdíl od vlkodlaků z pověstí se mění téměř každý den. Ve vlčí podobě si nezachovává lidské vědomí ani vzpomínky. Činy jeho vlkodlačí podoby se mu zjevují jako noční můry a sny. Bertrandova zvířecí podoba vypadá jako obrovský vlk, ostatní rysy si musíme domyslet. Loví jak živé oběti, tak hoduje na mrtvolách na hřbitově (stejně jako jeho skutečný protějšek). Bertrand je se svým životem smířen, nesnaží se jej aktivně změnit, k tomu jej donutí až láska k Sophii, které nechce ublížit. Svými vnitřními pochybami se přiblíží víc člověku než zvířeti, snaží se ovládat. Není primárně zlý, vlkodlačí záchvaty jsou způsobeny tím, že v jednom těle sídlí dvě duše – lidská a vlčí, které svádí souboj. Jeho strýc nápravě nevěří a nechá jej zavřít do sanatoria. Mladík v malé cele trpí, je pod silnými sedativy, ale podaří se mu uprchnout a spáchá sebevraždu, tak jako si kdysi se svou milou plánovali.

Jedním z výrazných prvků románu je sexualita a s ní spojené násilí. Bertrand představuje sadistickou stránku člověka, která touží podrobit si svého partnera, mučit jej a způsobovat mu bolest. Sophie oproti tomu projevuje masochistické sklony a bolest v ní vyvolává pocity slasti. Tento vztah je patrný již od jejich prvního setkání, kdy jej Sophie žádá, aby ji neubližoval, ale ve chvíli, kdy ji pustí, se na něj vrhne a prosí, aby ji pevně objal. Je zajímavé, že do té doby se žádný autor nezaměřil na psychologicko-sexuální stránku vlkodlactví. V polovině 19. století považovali dekadenti vlkodlaka za dokonalý symbol sadismu. Bertrand při souloži Sophii řeže a pije její krev, rány se postupně stávají většími, jak roste Bertrandova chuť po krvi – podvědomě touží pohltit milovanou bytost (Frost 2003: 150). Podobné vztahy nalezneme také v některých povídkách, které vycházely v časopise *Weird Tales*.

Motiv „vlkodlaka od narození“ se v literatuře udržel do současnosti, příkladem jsou fantasy příběhy ve fantasijním modu, kde není přítomná nebo je potlačena přirozená oblast.

8 Poul Anderson: Vlkodlak v alternativní historii

Po druhé světové válce zájem o vlkodlačí literaturu upadl, autoři tak museli přijít s novými prvky. Vlkodlaci už nevzbuzovali strach, po hrůzách války nemají na čtenáře takový účinek. Autoři tak vlkodlaka přesunují z venkova do města, vzniká tak nový typ vlkodlaka – městský vlkodlak. Dalším ozvláštňujícím prvkem je mísení žánrů, zejména sci-fi a fantastiky, a roste obliba alternativní historie.

Příkladem alternativní historie ve spojení s fantasy prvky a sci-fi literaturou je dílo Poula Andersona *Operation Chaos* z roku 1971. Příběh se odehrává v paralelním světě, kde je Bůh vědecky dokázán, Spojené státy americké ve druhé světové válce nebojují proti Německu, ale proti islámskému chalífátu a magie je zcela běžnou záležitostí. Nadpřirozená oblast se mísí s přirozenou, kouzla doplňují vyspělou technologii a jsou součástí běžného života. Není tak možné určit přesnou hranici obou světů. Můžeme tak tento svět označit za hybridní, kdy nejsou jasné hranice mezi světy. Mezi hybridní světy bychom mohli řadit také sen, iluzi či drogami navozený psychický stav.

Kapitán Matuchek je vlkodlak a na rozdíl od vlkodlaků z dřívějších období vlkodlačí literatury nenesení stigma zatracení, ale je naopak pozitivně přijímán svými kolegy a přáteli: „*Captain Matuchek is one of the best werewolves in the business*“ (Anderson 1971: 5). Vystupuje stejně jako člověk, jeho vlkodlactví mu není na obtíž, právě naopak – díky němu může být úspěšným vojákem a špiónem.

Přestože se Matuchek účastní bojů, není nesmrtelný. I v tomto světě je slabostí vlkodlaků stejně jako v legendách stříbro, naopak oheň ve vlčí podobě příliš škody nenapáchá: „*In wolf shape I can't easily be harmed by fire*“ (Tamtéž: 32).

Vlkodlaci k proměně potřebují světlo úplňku. Díky však moderním technologiím existují „*were-lamps*“, které simulují měsíční svit a vlkodlak se tak může proměnit, kdykoliv je třeba. „*How hard to believe that transforming had depended on a bright fullmoon till only ten years ago!*“ (Tamtéž: 9)

Matuchek jako přirozený „*theriantrop*“ – kožoměnc, není nezranitelný, přestože se rychle hojí, obzvláště ve vlčí podobě. Kromě již zmiňovaného stříbra, které způsobuje otravu, amputace končetiny je permanentní, pokud není

končetina přišita dříve, než dojde k odumření buněk. „*A natural therianthrope in his beast shape isn't quite as invulnerable as most people believe. Aside from things like silver-biochemical poisons to a metabolism in that semifluid state -- damage which stops a vital organ will stop life; amputations are per-manent unless a surgeon is near to sew the part back on before its cells die; and so on and so on, no pun intended. We are a hardy sort, however. I'd taken a blow that probably broke my neck. The spinal cord not being totally severed, the damage had healed at standard therio speed*“ (Tamtéž: 13).

Theriantopství je způsobeno recesivní genem a je za určitých podmínek dědičné. Pomáhá při výuce transformačních kouzel, se kterými někteří tvorové mají problémy. Matuchek se ve zvířecí podobě dokonale ovládá, neztrácí lidský rozum, ani nemá problémy s pamětí. Plně využívá schopnosti svého čtyřnohého těla. V příběhu má roli kladného hrdiny se smyslem pro humor, někdy obzvláštňuje text zábavnými historkami. Je veselý, zábavný, společenský, nenásilný. Příímý protiklad Endoreova vlkodlaka, který se spíše stahuje do ústraní a lidí si pokud možno nevšímá.

Kromě vlkodlaka v užším smyslu, naležeme v díle také další druhy vlkodlaků – tygrodlaka, fenkodlaka, liškodlaka a další. Mohli jsme je nalézt ji v dřívějších dílech, ale ne v takové míře a rozmanitosti. Příkladem je *The Eyes of Panther* (1891) od Ambrose Bierce, kdy se žena proměňuje v pantera. Vlkodlaci s proměnou v jiné zvíře než vlka se často objevují v současných fantaskních románech.

9 Boris Vian a Bruce Elliott: Dlakovlk

Bruce Elliott své dílo *Wolves Don't Cry* (1963) píše z pohledu vlka, který se najednou promění v člověka. Vlk byl smířen s životem v zajetí, ale po změně se snaží přizpůsobit lidské společnosti, což mu činí nemalé problémy. Po metamorfóze se změní pouze jeho podoba, nikoliv způsob myšlení.

Podobně jako Elliott i Boris Vian patří mezi autory, kteří mýtus vlkodlaka nahlíží z druhé strany. V povídce *Vlkodlak* se vlk Denis s lidským rozumem nakazí „dlakovlctvím“. Vlkovi plně vyhovuje jeho život v lese, netouží po změně. Pochází z rodu civilizovaných vlkodlaků, žije se trávou, hyacinty a houbami. Výjimečně pil mléko. Vian si se čtenářem hraje – představuje mu vlka vegetariána, který odmítá zvířecí stravu, zdobí si doupe vším, co najde v lese. Ve vlčí podobě je to „dospělý vlk s černou kožešinou a velkýma červenýma očima“ (Vian 1999: 1). Denis je pokousán vzteklým mágem, který jej nakazí, a vlk se po nějaké době během úplňku změní v člověka. Proměna je naprosto vyděsí. „Díval se na něj zvláštní obličej, bělavý a bez chlupů, v němž pouze dvě krásné rubínové oči připomínaly, jak dřív vypadal. Vydal neartikulovaný výkřik, pohlédl na své tělo a najednou pochopil původ toho ledového chladu, jenž ho svíral ze všech stran. Jeho bohatá černá srst zmizela a před jeho očima stál jeden z těch lidí, jejichž milostné neohrabanosti se obyčejně vysmíval“ (Vian 1999: 8). Vlk se tak z nadpřirozené oblasti dostává dočasně do oblasti přirozené. Vianův „dlakovlk“ má s lidskou podobou drobné problémy – je naivní, dobrosrdečný a příliš upřímný. Po nedorozumění s prostitutkou a rvačce s jejími kuplíři prchá zpátky do lesa. Je naprosto šokován, co se s ním po proměně v člověka stalo – „On, tak jemný, klidný, viděl své šlechetné zásady a vrozenou vlídnost přicházet vniveč. Pomstychtivý vztek, jehož následkem byl masakr tří kuplířů, mu nyní připadal neskutečný a fascinující zároveň“ (Tamtéž: 15). Denisova proměna je tak přesným opakem lidské proměny ve vlka, kdy se někteří vlkodlaci stávají násilnými a krutými.

10 Terry Pratchett: Fantasy vlkodlak

Svět Zeměplochy, který vytvořil britský spisovatel Sir Terry Pratchett je typickým příkladem fantasiijního modu, kdy přirozená oblast zcela chybí. Tento svět je jedním z paralelních vesmírů reálného světa – *zemneplošského* světa. Pratchett ve svém díle představuje celou řadu ras, které spolu koexistují.

Zeměplošští vlkodlaci jsou řazeni mezi nemrtvé – „*they're big and scary, they come from Überwald, and if you stab them with a sword they don't die. What more do you want?*“ (Pratchett 1993: 48).

přestože technicky nejsou nemrtví, obyvatelé světa je řadí po bok upírů a zombie. Vlkodlaci se mohou narodit, nebo se vlkodlakem stát po kousnutí jiným vlkodlakem. Existují celé vlkodlačí rody, z jednoho pochází policistka Angua von Überwald, jejíž rodina vládne část Überwaldu. Není zcela správné se dívat na fantasy vlkodlaka jako na člověka měnící ho se ve vlka či naopak, jsou zvláštní rasou, která se cítí dobře v obou podobách. Vlčí podoba má výhodu drápu, skvělé čich a orientační smysl a výjimečně rychlé reflexy. Lidská podoba je výhodnější díky protilehlým palcům, které umožňují uchopit předměty, lepšímu zraku a mozku, který je schopen racionálního uvažování. Vlkodlačí psychika je kombinací lidského rozumu se schopností abstraktního myšlení a zvířecích instinktů. Někdy se toto spojení projeví jako přirozené dravčí úmysly s čistě lidským konceptem sadismu. Vlkodlaci jsou na Zeměploše zcela svobodní a mohou si v rámci zákonů dělat, co chtějí. Někteří se chovají většinu času jako lidé, pouze jednou za měsíc se promění ve vlka a poklidně stráví úplněk zavření doma. Jiní vlkodlaci dávají přednost vlčím instinktům, odmítají nosit oblečení, pokud to není nutné, a tráví ve zvířecí podobě tolik času, že si přenášejí vlčí chování i do lidské podoby. Vlkodlačí kultura je spojením lidské a vlčí, Anguina rodina bydlí ve středověkém hradu, s dveřmi upravenými pro obě formy a spížírnou plnou syrového masa (Pratchett 1999). Pratchett vytvořil také vlkodlačí odchylky – existují *yennorci*, vlkodlaci, kteří se neproměňují, ale zachovávají si i za úplňku jednu podobu, ať už vlka či člověka.

Zeměplošští vlkodlaci mohou být zraněni, ale jen stříbro nebo oheň zanechává trvalé následky. Díky tomu vyvstává debata, zda jsou vlkodlaci skutečné nemrtví,

neboť technicky ještě nezemřeli. Stříbro jim znemožňuje se proměnit do druhé podoby (Pratchett 2010). Vlkodlaci také nemohou odolat svým vlčím/psím instinktům a mají nutkání honit a chytat vše, co před nimi utíká.

Pratchett se při charakterizaci vlkodlaků nechal inspirovat dvěma mýty – moderním mýtem je vrozená rivalita mezi upíry a vlkodlaky, druhým, starším je mýtus z východní Evropy, podle kterého má každý upír vlkodlaka, který jej pronásleduje a snaží se jej donutit se vrátit do hrobu.

Vztah mezi vlkodlaky a jinými rasami je také napnutý – vlci ani lidé nemají rádi vlkodlaky, přestože bychom mohli říci, že částečně patří k oběma rasám.

Nejznámější vlkodlak z Pratchettova světa je Angua won Überwald, která slouží v Městské hlídce. Nastoupila tam jako první žena, čímž vyvolala rozruch. Angua je charakterizována jako odhodlaná žena, která je věrná svým zásadám. Se svým vlkodlactvím nemá problémy, vždy se dokonale ovládá, zachovává si lidský rozum, je dokonce schopna komunikace pomocí náznaků a gest.

Pratchettův typ vlkodlaka je typickým příkladem fantasy vlkodlaka. Tato stvoření se většinou jako vlkodlaci rodí, společností jsou přijímání jako další obyvatelé světa.

11 Markus Heitz: Lovec vlkodlaků

Markus Heitz vstoupil na scénu s novým typem vlkodlaka – lovcem vlkodlaků. Temné fantasy romány *Ritus* a *Sanctum* sledují dvě dějové linie. První linii je dění na konci 18. století, kdy se v oblasti Gévaudan objevila Bestie. Hrdinou je lovec Jean Chastel, který se zvíře snaží ulovit. Tato postava má svůj odraz ve skutečné historické postavě, která se proslavila zabitím Bestie. Autor tedy rekonstruuje skutečnou událost a dává jí nový význam. Nadpřirozený svět se stýká s přirozeným. Vdovec Chastel se svými syny bestii pronásleduje, ale bestie je chytřejší než lovci a kousnutím je nakazí stejnou nemocí.

Druhá linie sleduje dění v roce 2004, kdy potomek z rodu Chastelů dodržuje rodinnou tradici a loví vlkodlaky. Přitom také pátrá po léku na svou kletbu. Mězi oběma dějovými liniemi je 240 let, nikdy se neprotnou.

Eric Kastell je vlkodlak a jako vlkodlak se také během úplňku proměňuje. Jeho vlkodlačí charakter se projevuje při soubojích s dalšími vlkodlaky. Je to pohledný, charakterní mladý muž, z bohaté rodiny, který však většinu svého života zasvětil lovu svých soukmenovců a hledáním léku. Během úplňku se dobrovolně zavírá do sklepení svého domu, aby nemohl nikomu ublížit. Zvrat nastává, když potká dívku, do níž se zamiluje. Do té doby nebylo pátrání po léku jeho prioritou, to se však náhle mění.

Ericovi v jeho boji pomáhá nevlastní sestra Sia, která je však se svým vlkodlactvím zcela spokojená a nehodlá na něm nic měnit. Máme zde tak dva rozlišné přístupy k proměně – Siu, která si proměnu užívá a mění se kdykoliv se jí zalíbí, a Erica, který se proměně snaží vyhnout.

Heitzův vlkodlak-lovec vlkodlaků má svou paralelu v upířím světě, kdy se poloviční upír Blade, mstí na upírech, kteří zabili jeho matku.

Shrnutí

Postava vlkodlaka se v průběhu dějin literatur proměňovala, objevovaly se různé typy vlkodlaků, které bychom mohli rozdělit podle způsobu proměny, původu jejich prokletí, podle vztahu k jejich vlastní osobě a mnoha dalších. Tato práce představila dvanáct nejčastějších typů vlkodlaků, které v literatuře nalezneme. Cílem této práce bylo čtenáři představit oněch dvanáct typů vlkodlaků, věřím, že jsem svou prací tento úkol splnila.

Použitá literatura

- ANDERSON, Poul. *Operation Chaos*. Doubleday, 1971.
- ANTONÍN, Luboš. *Bestiář: bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvořry v knižní ilustraci konce středověké Evropy*. Praha: Půdorys, 2003, 372 s. ISBN 80-860-1817-2.
- AUGUSTINUS, Aurelius. *O Boží obci: knih XXII*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1950, 693 s.
- BARING-GOULD, Sabine. *The Book of Were-Wolves* [online]. 2004 [cit. 2014-05-29]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/ebooks/5324>
- BIERCE. *The Eyes of the Panther* [online]. 2001 [cit. 2014-04-13]. Dostupné z: http://www.loa.org/images/pdf/Bierce_Eyes_Panther.pdf
- BLACKWOOD, Algernon. *The Camp of the Dog* [online]. 2004 [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/ebooks/22349>
- BRASEY, Édouard. *La Petite Encyclopédie du merveilleux*. Paříž: Pré-au-Clerc, 2007. ISBN 987-2-84228-321-6
- BROWN, Nathan. *The Complete Idiot's Guide to Werewolves*. Penguin 2009.
- CAMBRENSIS, Giraldus. *Topographia Hibernica*. OTTEN, Charlotte F. *A Lycanthropy Reader: Werewolves in Western Literature*. Syracuse: Syracuse University Press, 1986, s. 57-61. ISBN 0-8156-2384-7.
- CERINOTTI Angela (ed.) *Atlante dei miti dell'antica Grecia e di Roma antica*. Giunti, 1998. 464 str.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, xii, 339 p. Parallax (Baltimore, Md.). ISBN 08-018-5749-X.
- DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Christo*. Praha: Odeon, 2003.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Vyd. 1. Překlad Zdeněk Frýbort. Praha: Academia, 2010. Možné světy, sv. 3. ISBN 978-802-0018-281.
- ELLIOTT, Bruce. *Wolves Don't Cry*. Syracuse, 1963.
- ENDORE, Guy. *Werewolf of Paris*. Pegasus, 1933, 304 s.

Ewen, Joseph. In: RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Strukturalistická knihovna, 2001. str. 48 – 49.

FINK, Gerhard. *Encyklopedie antické mytologie*. Olomouc: Votobia, 1996, 366 s. ISBN 80-858-8599-9.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspekty románu*. Bratislava: Tatran, 1971.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, 111 s. *Theoretica*, 2. sv. ISBN 978-808-5778-618.

FROST, Brian J. *The Essential Guide to Werewolf Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003. ISBN 0-87972-899-0.

Gilgameš. Vojtěch Zamarovský (překlad). Praha: Albatros, 1976, 92 s.

GRAVES, Robert. *Řecké mýty*. Praha: Levné knihy KMa, 2004, 738 s. ISBN 80-730-9153-4.

GUÐMUNDSDÓTTIR, Aðalheiður. The Werewolf in Medieval Icelandic Literature. *Journal of English and Germanic Philology* [online]. 2007, č. 7, s. 277-303 [cit. 2014-03-24]. Dostupné z: <https://uni.hi.is/adalh/files/2010/04/Werewolf.pdf>

Hérodotos, *Dějiny*, Praha 2004. ISBN 80-200-1192-7

LAWSON, John Cuthbert. *Modern Greek folklore and ancient Greek religion: A study in survivals* [online]. Cambridge: University Press, 1910 [cit. 2014-02-15]. str. 385. Dostupné z:

<https://archive.org/stream/moderngreekfolkl00laws#page/n7/mode/2up>

LIŠKA, Vladimír. *Upíři a vlkodlaci v českých zemích*. XYZ, 2011. ISBN 80-7388-574-8.

MARIE DE FRANCE. *Bisclavret* [online]. 1996 [cit. 2014-02-13]. Dostupné z: <http://www.clas.ufl.edu/users/jshoaf/Marie/bisclavret.pdf>

Melion and Biclarel: Two old French werewolf lays [online]. Amanda Hopkins (překlad). 1996 [cit. 2014-02-13]. Dostupné z:

<http://www.liv.ac.uk/media/livacuk/cultures-languages-and-area-studies/liverpoolonline/Werwolf.pdf>

NASO, Publius Ovidius. *Proměny*. Ivan Bureš (překlad). Praha: Svoboda, 1974, 515 s.

NORRIS, Frank. *Vandover and the Brute* [online]. 2005 [cit. 2014-04-14]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/files/14712/14712-h/14712-h.htm>

OTTEN, Charlotte F. *The Literary Werewolf: An Anthology*. Syracuse: Syracuse University Press, 2002, 295 s. ISBN 0-81562-965-8.

PETRONIUS. *Satyrikon*. Karel Hrdina (překlad). Praha: Odeon, 1970, 149, [3] p.

PLINY THE ELDER. *The Natural History* [online]. 2006 [cit. 2014-01-12]. Dostupné z:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/8*.html#xxxiv

PROPP, Vladimír. *Morfologie pohádky*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1970.

REYNOLDS, George W. M. *Wagner, the Wehr-Wolf* [online]. 2008 [cit. 2014-04-08]. Dostupné z: <http://www.gutenberg.org/files/27202/27202-h/27202-h.htm>

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Vyd. 1. Překlad Vanda Pickettová. Brno: Host, 2001, 176 s. Strukturalistická knihovna, sv. 7. ISBN 80-729-4004-X.

SCARBOROUGH, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. London, 1917.

Slovník cizích slov. 1. vyd. Praha: Ottovo nakladatelství, 2000, 708 s. ISBN 80-718-1376-1.

STEVENSON, Robert L. *Olalla* [online]. 2006 [cit. 2014-04-10]. Dostupné z: <http://gutenberg.net.au/ebooks06/0606531h.html>

STEWART Caroline Taylor. *The Origin of the Werewolf Superstition*. Nabu Press 2010.

STURLUSON, Snorri. *The Ynglinga Saga, or The Story of the Yngling Family from Odin to Halfdan the Black* [online]. 2011 [cit. 2014-02-03]. Dostupné z: <http://www.sacred-texts.com/neu/heim/02ynglga.htm>

SUMMERS, Montague. *The Werewolf in Lore and Legend*. New York: Dover Publication, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. 1. české vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2010, 186 s. Limes. ISBN 978-802-4616-766.

TRAILLOVÁ, Nancy H. *Možné světy fantastiky*. Vyd. 1. Překlad Lubomír Doležel. Praha: Academia, 2011, 228 s. Možné světy, sv. 4. ISBN 978-802-0019-080.

VIAN, Boris. *Vlkodlak*. Odeon, 1999.

VLČKOVÁ, Jitka. *Encyklopedie mytologie germánských a severských národů*. 1. vyd. Praha: Libri, 1999, 255 s. ISBN 80-859-8391-5.

WOODWARD, Ian. *The Werewolf Delusion*. New York: Paddington Press 1979. 256 stran

Anotace

Slováčková Kateřina

Katedra bohemistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

Postava vlkodlaka a její proměny v kontextu literární historie v období moderny a postmoderny

Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph. D.

Počet znaků: 114 007

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 78

Klíčová slova: vlkodlaci, historie, moderna, postmoderna, horor

Tato práce se zabývá vývojem vlkodlaka jako literární postavy. Přestavuje několik typů vlkodlaků a jejich výskyt v literatuře.

Resumé

This work is focused on werewolf archetype and its development as character in literature. It introduce a number of werewolf types and they appearance in the literature.

