



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra anglistiky

Bakalářská práce

Násilí, manipulace a ohrožená hrdinka v
románech *Lolita* V. Nabokova a *The
Collector* Johna Fowlese

Violence, Manipulation and a Persecuted
Heroine in Vladimir Nabokov's *Lolita* and
John Fowles's *Collector*

Vypracovala: Anna Krejzlová
Vedoucí práce: PhDr. Kamila Vránková, PhD.

České Budějovice 2019

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 – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou 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.

V Českých Budějovicích 21.4. 2019

.....
Anna Krejzlová

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí své bakalářské práce PhDr. Kamile Vránkové, Ph.D. za trpělivé a odborné vedení mé bakalářské práce, vstřícnost a cenné připomínky, kterými mi pomohla kvalifikační práci dokončit.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá dvěma postmoderními romány: *The Collector* (1963) britského romanopisce Johna R. Fowlese a *Lolita* (1955) amerického spisovatele Vladimira V. Nabokova. Nejdříve se práce zaměří na souhrnný přehled životních zkušeností obou autorů a postmoderních tendencí v jejich dílech, mimo to poskytne i stručný popis samotného postmoderního hnutí. Dále popíše hlavní rysy gotického románu, uvede jeho zakladatele a charakteristiku hrdinek. V souvislosti s gotickou tradicí přiblíží také dílo Edgara A. Poe s důrazem na jeho postavy zločinců a manipulátorů. Pozornost bude věnována porovnání předchozích anti-hrdinů a hrdinek se současnými postavami z románů *The Collector* a *Lolita*. Následuje krátké shrnutí obou děl, a poté se práce zaměří na srovnávací analýzu zahrnující vybraná témata: prostředí a jeho funkce, ztráta svobody, komunikace a úloha vypravěče, otázka svědomí a ztráta identity.

Klíčová slova: *Sběratel*, John Fowles, *Lolita*, Vladimir Nabokov, postmodernismus, gotický román, srovnávací analýza

Abstract

This bachelor thesis deals with two postmodern novels: *The Collector* (1963) of the British novelist John R. Fowles and *Lolita* (1955) by the American writer Vladimir V. Nabokov. At first the thesis focuses on a brief overview of both authors' lives, as well as on the postmodern tendencies in their works, moreover it provides a short description of postmodernism itself. Next, the main features of the Gothic novel and its founders are described along with the characters of their major works. With respect to the Gothic tradition, Edgar A. Poe's short stories are introduced with the emphasis on his evil manipulative characters. Subsequently, the previous anti-heroes and heroines from the Gothic novels are compared to the contemporary characters from *The Collector* and *Lolita*. In the following chapters, the thesis pays attention to a brief summary of both novels and then it focuses on the comparative analysis of selected themes: surroundings and their function, the loss of freedom, narrators and their communication with readers, conscience and the loss of identity.

Key words: *The Collector*, John Fowles, *Lolita*, Vladimir Nabokov, postmodernism, Gothic novel, comparative analysis

Obsah

Úvod	7
1 John Fowles	9
2 Vladimir Nabokov	12
3 Postmodernismus	14
3.1 Postmodernismus v <i>Lolitě</i> a <i>Sběrateli</i>	16
4 Gotický román	17
4.1 Zakladatelé gotického románu	18
4.1.1 Hrdinky gotických románů	20
4.2 Edgar A. Poe, muž mnoha tváří	22
4.2.1 Poeův manipulátor jako oběť Démona zvrácenosti	23
5 <i>Sběratel</i>	26
6 <i>Lolita</i>	28
7 Předchůdci a jejich nástupci	31
8 Funkce prostředí	34
8.1 Ztráta svobody	35
9 Vypravěč a jeho komunikace se čtenáři	36
10 Vztah oběti a věznitele	38
11 Svědomí	41
12 Ztráta identity	43
Závěr	45
Bibliografie	48

Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje především na interpretaci románů *The Collector* (1963) od Johna Fowlese a *Lolita* (1955) Vladimira Nabokova. Pozornost je věnována zejména znakům postmodernismu, objevujícím se v obou příbězích a také v gotické literární tradici, jíž se nechali oba autoři inspirovat. Přiblížení těchto dvou hlavních zdrojů, které podnítily tvorbu Fowlese i Nabokova, napomáhá lepšímu pochopení jejich tvorby. Cílem této práce je vyhledat a srovnat charakteristické prvky, objevující se jak ve Fowlesově románu *The Collector*, tak i v Nabokovově *Lolitě*.

Práce je rozdělena na dvě části. První, převážně teoretická část, se zaměří na stručné shrnutí života Johna Fowlese a Vladimira Nabokova, představí s jejich tvorbu a popíše, čím jsou díla charakteristická. Samostatná kapitola je věnována popisu vzniku postmoderní prózy a jejím typickým prvkům; k této kapitole se pojí krátká podkapitola, popisující znaky postmodernismu v románech *The Collector* a *Lolita*.

Další kapitoly se zaměřují na téma gotického románu, podobně jako v předchozí kapitole se pokusí o deskripci tohoto žánru a jeho hlavních rysů. Poté stručně představí stěžejní autory, jak britské, tak americké literatury, kteří se zasloužili o založení gotické tradice, a věnuje pozornost popisu jejich archetypálních hrdinů, kteří se stali inspirací mnoha dalším spisovatelům.

Druhá část začíná popisem děje příběhů *The Collector* a *Lolita*. Dále se práce zaměřuje na srovnávací analýzu těchto dvou románů a hlavních témat a motivů. Na základě předchozí kapitoly porovná hlavní postavy s jejich předchůdci z gotického románu. Pomocí této komparativní metody se pokusí přiblížit nejen čím se postavy podobají, ale i jejich odlišnosti.

Následně práce zhodnotí prostředí, jehož klíčovou funkcí je uvěznění a ovládnutí hlavních protagonistek. Na toto téma reaguje podkapitola, kde je vysvětlena problematika svobody a jejího vlivu na postavy zločinců.

Dále je pozornost věnována způsobu vyprávění a komunikaci vypravěče se čtenáři, daná kapitola popíše především manipulativní prvky psychopatických zločinců

a odlišnosti jejich vyjadřování. Také se stručně zaměří na téma narace v Ich-formě, a její nevýhody spojené se subjektivně zbarvenými informacemi.

Další, a zároveň jedno z nejpodstatnějších témat, pokrývá kapitola o vztahu oběti a vězňů. Zde se práce zamyslí především nad pocity obětí a jejich vnímáním vězňů, také se pokusí vymezit rozdíl mezi skutečným, oboustranným vztahem a sobeckou touhou po vlastnictví.

Na závěr se práce zaměří na otázku svědomí a její vliv na psychicky nemocné zločince, a také naznačí, co pro ně představuje identita jejich vězeňkyň a jak s ní nakládají.

1 John Fowles

John Fowles se narodil roku 1926 v Essexu. Žil se svojí matkou a sestřenicí, jež byla zároveň jeho vychovatelkou. V období druhé světové války studoval na Bedford School, kde projevil své sportovní nadání. Po vystudování se v roce 1944 zapsal na námořní výcvik v Edinburghu, kde se připravoval na pozici Královského námořnictva. Nakonec mu byl přidělen tábor Okehampton – jeho výcvik skončil současně s válkou.

Po dvou letech vojenské služby začal studovat francouzštinu a literaturu na Oxfordské univerzitě New College, kde ho poprvé napadlo stát se spisovatelem – inspirovali ho existencialisté Jean-Paul Sartre a Albert Camus.

V roce 1951 dostal nabídku pracovat na soukromé škole v Řecku. Nabídku přijal a stal se učitelem angličtiny; mimo to začal psát své první básně, které později publikoval. Nabyté zkušenosti z tohoto období využil jako podklad pro svůj román *Mág* (*The Magus*, 1965). Kvůli pokusům o reformu instituce byl v roce 1953 propuštěn a vrátil se zpět do Anglie, kde působil jako učitel angličtiny pro studentky ze zahraničí na St. Godric's College.

I přes to, že měl rozpracovaného *Mága*, začal psát svůj další román *Sběratel* (*The Collector*), který vyšel roku 1963. Tato kniha byla velmi pozitivně přijata a zajistila mu vysokou popularitu, díky níž mohl přestat učit a věnovat se literární kariéře.¹

Spolu s A. Wilsonem a J. G. Farrellem patřil k prvotřídním autorům sedmdesátých let, kteří užívali metodu míšení realistické tradice a experimentu v próze. V jeho případě šlo o vytváření variací tradičního thrillerového příběhu, do kterých se postupně vmísily prvky s určitým stupněm sebereflexe, díky nimž bývají jeho prózy pokládány za postmodernistické. Dále se také věnoval psaní historických románů² v duchu kritických realistů (Thomase Hardyho, Charlese Dickense a Jane Austenové), prostřednictvím kterých předkládal výpovědi o současnosti a jejích problémech, o vlastním náhledu na svět a o vymezení sebe sama v prudce se měnícím světě.³

¹ HILSKÝ, M., *Současný britský román*. Praha: H & H, 1992, s. 63.

² Historická dimenze užitá v těchto románech má pouze estetický a filosofický účel.

³ HILSKÝ, M., *Současný britský román*. Praha: H & H, 1992, s. 59.

Jeho romány byly již od počátku oblíbené, a dokonce velice uznávané literární kritikou, což se u bestsellerových autorů téměř nestává. Americký spisovatel a kritik John Gardner napsal o Fowlesovi, že „je jediným žijícím britským spisovatelem, jehož knihy se s největší pravděpodobností stanou klasickými“, a navíc o něm prohlašoval, že se vyrovná i takovým spisovatelům, jako byl Lev Nikolajevič Tolstoj a Henry James.⁴

Jedním z důvodů vysoké čtivosti může být právě Fowlesovo prolínání populární literatury s intelektuálně náročnou literaturou, tedy propojování motivů pokleslé kliše literatury s vážným příběhem. Za Fowlesovým unikátním stylem psaní samozřejmě stojí celková promyšlenost děje, smysl pro detaily, a v neposlední řadě také zájem a znalosti z oblasti psychologie, sociologie, literatury a historie, které mu umožnily realističtější vyobrazení celého příběhu.⁵

V jeho dílech si lze povšimnout určitých rysů, které značně využíval, a staly se tak pro něj typické, např. časté uplatňování moralistních tendencí, které lze nalézt jak ve *Sběrateli* ve spojitosti s hlavní postavou Cleggem, který se i přes svoji roli zločince pobuřuje nad chováním oběti Mirandy a nad jejími pokusy o útěk; tak i v *Mágovi*, kde Fowles důrazně prohlašuje, že lhát a činit druhým utrpení je kardinálním hříchem.⁶ To vede k dalšímu rysu, jímž je hojný výskyt různorodých paradoxů. V *Mágovi* jde právě o problematiku lži jako jednoho z klíčových témat v příběhu, jež posloužilo jako varování před samotnou lží, stejný případ lze najít i ve *Francouzově milence* (*The French Lieutenant's woman*, 1969), kde se guvernantka Sára, která měla údajně poměr s francouzským poručíkem, snižuje ke lži a předstírání, aby její milenec Charles „prohlédl“ a došel k poznání pravdy. Ve *Sběrateli* se zase paradoxně díky izolaci postav od společnosti vytváří obraz o její skutečné podobě.

Motiv *uvěznění* je další nedílnou součástí Fowlesových příběhů. Ať už se jedná o uvěznění přímo fyzické, jako je tomu ve *Sběrateli*; nebo psychické uvěznění, zaznamenané v *Mágovi*. V *Mágovi* řecký multimilionář Maurice Conchis vytváří pomocí klamu prostředí reálného divadla, ve kterém vězní ostatní postavy příběhu

⁴ Hilský, M. Nagy, L., eds., *Od slavíka k papouškovi*, Brno: Host, 2002, s. 126.

⁵ HILSKÝ, M., *Současný britský román*. Praha: H & H, 1992, s. 60.

⁶ Tamtéž, s. 67.

a manipuluje s nimi. Stejným způsobem pak i Sára z *Francouzovy milenky* prostřednictvím výmyslů spoutává Charlese.

Ve Fowlesově díle se lze dále setkat s četným výskytem *sociálních stereotypů*, zastoupených jednotlivými postavami, k nimž patří např. paní Poulteneyová z *Francouzovy milenky*, jež je ztělesněním viktoriánské pruderie, přetvářky a falešné pobožnosti. Podobný prvek lze najít v románu *Daniel Martin (Daniel Martin, 1977)*, kde stejnojmenný hrdina funguje jako definice angličanství, nebo ve *Sběrateli*, kde Clegg a Miranda znázorňují kontrast společenských vrstev, a to hlavně jejich nerovnost, přičemž ani jedna z nich není dokonalá: Clegg je prototypem nedostatečně vzdělaného maloměšťáka, zatímco Miranda představuje inteligentní dívku ze střední vrstvy.⁷

Právě tyto a další rysy činí Fowlesovy příběhy jedinečné, a není proto divu, že jsou i nadále vyhledávány a pozitivně vnímány čtenáři rozličných generací či stoupenců žánrů jak thrillerových a detektivních, tak pohádkově fantastických i romantických.

⁷ HILSKÝ, M. *Současný britský román*. Praha: H & H, 1992., s. 63-80.

2 Vladimir Nabokov

Vladimir Nabokov se narodil 21. dubna 1899 v Petrohradě do zámožné, politicky aktivní rodiny šlechtického původu. Otec patřil k liberálům, byl členem Prozatímní vlády a spoluvydavatelem časopisu *Řeč*, a jeho matka byla dědičkou bohatého obchodníka se zlatem. Měl čtyři sourozence, z nichž byl nejstarší. Od útlého mládí uměl mluvit anglicky i francouzsky a již v patnácti letech publikoval svoji první sbírku básní *Verše*.

Rok po porážce Bílé armády (1918) se Nabokovova rodina rozhodla odejít do exilu v Berlíně. Nabokov se mezitím přestěhoval do Anglie, kde získal stipendium na Trinity College v Cambridgi. I zde nadále pokračoval s psaním básní. Po vystudování s výborným prospěchem se v roce 1923 rozhodl odjet za svojí rodinou do Berlína, kde se uplatnil jako učitel jazyků a tenisu. Začal publikovat další básnické sbírky a přeložil *Alenku v říši divů* (*Alice's Adventure in Wonderland*, 1865) do ruštiny. O dva roky později se oženil s židovkou Věrou Jevsejevnou Slonimovou, se kterou měl syna Dmitrije.

V roce 1926 vydává svůj první román *Mášeňka* (*Mary*, 1926), psaný v ruštině. Po něm pak přišla díla, jako např. *Král, dáma, kluk* (*King, Queen, Knave*, 1928), *Vyzvědač* (*The Eye*, 1930), *Čin* (*Glory*, 1932), *Zoufalství* (*Despair*, 1934) a *Pozvání na popravu* (*Invitation to Beheading*, 1938). Většina z těchto ruských děl byla přeložena jeho synem do angličtiny.⁸

Aby ochránil svoji manželku před nacisty, musel Nabokov se svojí rodinou roku 1938 opustit Berlín. Jejich novým domovem se stala Paříž, ovšem jen nakrátko. O dva roky později byli opět nuceni kvůli Němcům změnit místo bydliště, uchýlili se tedy do USA, kde Nabokov začal psát literární recenze, přednášet o literatuře na Wellesley College, změnil jazyk při psaní románů (*The Real life of Sebastian Knight* je jeho prvním anglicky psaným románem z roku 1941) a přijal americké občanství.

Dále vydal svoji autobiografii *Nezvrtný důkaz* (*Conclusive Evidence: A Memoir*, 1951), po níž přišel jeho nejznámější román *Lolita* (1955), který ho nejen proslavil a finančně zabezpečil, ale zároveň mu vynesl neblahou pověst a vyvolal skandál kvůli

⁸ HILSKÝ, M., *Od Poea k postmodernismu: Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993, s. 386

kontroverznímu tématu – chorobná touha staršího muže po nedospělých dívkách. Tato pověst určitým způsobem zastínila kvalitu jeho díla, zejména ve Francii a Británii, ale i přes prvotní negativní přijetí se stal jedním z nejčtenějších autorů 20. let.⁹

Po *Lolitě* následovala řada dalších románů, povídek, divadelních her i literárních studií psaných jak v ruštině, tak v angličtině. Jmenovitě např. *Bledý oheň* (*Pale Fire*, 1962), *Průzračné věci* (*Transparent Things*, 1972) a *Koukej na harlekýny!* (*Look at the Harlequins!* 1974).

Posledním místem jeho bydliště se stalo Švýcarsko, kde 2. července 1977 ve svých 78 letech zemřel.

Jak už je z předchozích informací patrné, Nabokov celé své dílo napsal v exilu. I přes svůj kladný vztah k angličtině prohlásil, že zřeknutí se mateřského jazyka pro něj bylo *tragédií*.¹⁰

*„Exil problematizuje vztah člověka k světu, a v něm i jeho vztah k jazyku, pro spisovatele zcela podstatný. Spisovatel v exilu má – různě naléhavou, více či méně úzkostnou - volbu, která by v každé jiné souvislosti působila jako kacířství a v každém případě by vyžadovala zdatnost, pro niž běžně není pádný důvod: totiž, pokud vůbec dál psát, zda psát jazykem země, odkud jsem odešel, nebo jazykem jiným, adoptivním.“*¹¹

Podle Václava Jamka Nabokov vytvářením děl ve dvou jazycích perfektně charakterizoval, rekonstruoval a propojil kulturu ruskou a anglickou. Dokázal tím, že je schopen se povznést nad svůj původ a zároveň ho prosadit, a že nepatří jen do jedné z těchto dvou kultur, nýbrž do obou zároveň. Avšak podle Jamka je nutno podotknout, že nejvíce *„patří sám sobě“*.¹²

⁹ Hilský, M., Zelenka, J., *Od Poea k postmodernismu*, Praha: Odeon a H&H, 1993, str. 386.

¹⁰ Tamtéž, s. 386.

¹¹ Tamtéž, s. 384.

¹² Tamtéž, s. 384.

3 Postmodernismus

Poprvé se tento termín v literárním kontextu objevil koncem padesátých let dvacátého století v Americe, a to v ne příliš pozitivním smyslu. Postmodernismus byl některými kritiky považován za odklon od „vysokého modernismu“ a za upadající literaturu v rozkladu. Důvodem mohla být již zažitá Eliotova verze modernismu¹³, která se stala ideální předlohou pro „novou americkou kritiku“, obhajující „vysokou“ literaturu. Kritici vycházeli především z Eliotových raných děl, která obsahovala politické aspekty a zároveň se podílela na vývoji kultury.¹⁴

Situace se změnila v šedesátých letech, kdy tento název nabyl naprosto opačného významu. Díky spisovatelům, jako byli např. Ihab Hassan, Leslie Fiedler a Susan Sontagová, postmodernismus překonal díla modernisticky laděná. Leslie Fidler se pokusil o zrušení hranic „vysokého“ a „nízkého“ umění, čímž vymezil jeden z hlavních rysů postmoderní estetiky. Jeho esej *Nové mutace* (*The New Mutants*, 1964) se stala významným manifestem *kulturního pluralismu*¹⁵, jenž se stavěl proti Eliotově pojetí modernismu. Využil estetické a kritické principy zakládající se na pozitivním přijetí populární kultury.¹⁶

Postmodernismus dále pomáhala vytvořit americká avantgarda, jež navazovala na dadaistickou a surrealistickou linii evropské avantgardy; stála v *opozici* k tradicionalismu, konzervatismu a klasicismu. Vymezoval se svým alternativním přístupem k životu. Velkou inspirací americkým spisovatelům patřícím k postmodernismu byl francouzský umělec Marcel Duchamp, dále se inspirovali například kulturním undergroundem. V umění se začala objevovat hippie kultura, tradice amerického westernu, žánr science fiction apod.¹⁷

¹³ Tato tendence vychází z aristokratické nedůvěry k demokracii a jejím kulturním důsledkům, především k masové či populární kultuře.

¹⁴ Hliský, M., *Modernisté*, Praha: Torst, 1995, s. 239-253.

¹⁵ Směr, který se snaží vypořádat se skutečností, že v moderních městských společnostech žijí mezi sebou lidé z různých kultur a náboženství.

¹⁶ Hliský, M., *Modernisté*, Praha: Torst, 1995, s. 239-253.

¹⁷ Tamtéž.

V sedmdesátých letech se postmodernismus definitivně ujal a byl přijat jako kulturní pojem poznamenaný tehdejší konzervativní a konzumní společností. Společnost vycházela buď z hippie nebo yuppie¹⁸ životního stylu.

Na rozdíl od modernismu, jenž se vyznačoval originalností a kladl veliký důraz na jedinečnost, na které stála celá jeho estetika, postmodernismus je označován za kulturu tvořenou kopiemi, což bylo něco, čím modernisté opovrhovali. Přetvářela se díla, docházelo k opakovaným motivům a přepisům – jednalo se o jakýsi princip „recyklace.“¹⁹

Dalším rozdílem mezi modernismem a postmodernismem je způsob vnímání prázdnoty a chaosu. Zatímco modernisté se snažili o nastolení řádu a odstranění jakéhokoliv zmatku pomocí umění, postmodernisté se nepokoušeli o zavedení řádu ani o eliminování chaotických zkušeností. Ani umění, ani svět pro ně není zdrojem pravdy, krásy, významu či hodnot. Naopak přijali prázdnotu i chaos za svoji neodlučitelnou součást, přijali svět takový, jaký byl, a nechtěli ho měnit. Podle Hilského by mohlo jít o *nihilismus, negaci i osvobození*.²⁰ Rezignovali na minulost a budoucnost, život v přítomnosti pro ně znamenal osvobození. Zpochybnili optimistický pohled na minulost a její dosavadní vývoj. Nedělali rozdíly mezi krásou a ošklivostí, ve světě kulturního pluralismu takový rozdíl ani *nemůže* existovat. Ošklivost je součástí společnosti a je brána jako určitá „estetická kategorie“. Postmodernisté se také vyhlašovali proti institucionalizovanému umění, protože to bylo nositelem významu a moci. „*Postmoderní próza nechce být o ničem i o něčem, protože nechce být o. Chce pouze být.*“²¹

Hilský na konci své studie *Modernisté* zmiňuje, že postmodernismus je filosofický termín vyprávějící o tom, že nastal konec vyprávění, že jde o „*příběh o konci příběhů*“. Zanechává tím nezodpovězenou otázku, jestli postmodernismus není jen „*veliké vyprávění o tom, že žádné veliké vyprávění neexistuje.*“²²

¹⁸ Subkultura mladých bohatých či finančně zajištěných lidí, nestydících se za svůj úspěch a bohatství a zaměřujících se na vydělávání a utrácení peněz.

¹⁹ Hilský, M., *Modernisté*, Praha: Torst, 1995, s. 247.

²⁰ Tamtéž, s. 249.

²¹ Tamtéž, s. 251.

²² Tamtéž, s. 254.

3.1 Postmodernismus v *Lolitě* a *Sběrateli*

Fowles a Nabokov se zařazují ke spisovatelům postmoderní prózy právě proto, že se v jejich dílech nachází hned několik znaků, kterými se tento směr vyznačuje. Samozřejmě se tyto znaky objevují i v jejich nejznámějších příbězích, *Lolitě* a *Sběrateli*. Bezpochyby je možné si povšimnout, a to jak u Fowlese, tak u Nabokova, *prolínání několika žánrů*, což je jedním z nejtypičtějších rysů postmodernismu. Kromě toho se u nich objevuje i *prolínání fantazie a reality* a rozvíjení témat, která jsou ve společnosti *tabu* či *pobuřující*. Příběh často naráží na ostatní literární či jiná díla a na otázky umění. Autoři se také inspirovali významnými spisovateli, jako byli například Poe nebo Shakespeare. Nabokov si dále hraje s jazykem, vkládá do textu cizí výrazy či rovnou celé věty.

Hlavními hrdiny a zároveň vypravěči jsou *zločinci* s psychickými poruchami. Díky tomu, že čtenáři je příběh přibližován prostřednictvím jejich úhlu pohledu, je možné s nimi téměř *soucítit*, i přes to, jaké skutky napáchali, což bylo v tehdejší literatuře nezvyklé. Postavy přestávají být prezentované pouze černo-bíle, jsou více realistické. Dalším postmoderním rysem hlavních anti-hrdinů je skutečnost, že se příliš nezaobírají budoucností. I přes to, že nad ní přemýšlejí a možná se jí i trochu děsí, nejdůležitější je pro ně přítomnost a to, jak se cítí v daném okamžiku. Jsou zdrojem *chaosu* a převrácení hodnot, touží po „*kráse*“, která je ukryta v jejich obětech, ale svými činy ji *zoškliví*.

4 Gotický román

Podle Jaroslava Hornáta je gotický román žánr, jenž se vyznačuje vlastními zákony, sestavenými z autorovy svobodné fantazie.²³ Příběhy jsou většinou *ambivalentní*, objevují se v nich *nejasnosti*, které mají za úkol děsit čtenáře a narušovat jejich logické uvažování. Zároveň však mohou evokovat pocit, že se jedná o humorný příběh, a to právě kvůli své *iracionalitě*. Zakládají se na pocitech, emocích, vznešenosti a velkoleposti. Jsou spojené s nezkrotnou divokostí, jež se vymezila proti sputanosti 18. století, kladoucího důraz na jednoduchost a na příběhy spíše realisticky laděné. Pravděpodobně se jedná o první avantgardní umění vůbec.²⁴

V prvotních dílech se často vyskytují neobvyklé postavy jako například duchové, kostlivci, démoni, neživí a mnoho dalších. V 19. století se začínají objevovat i vědci, šílenci, dvojníci a zločinci. Prostřednictvím těchto postav se vyobrazuje *zlo*, vycházející nejen z nadpřirozených, ale i přírodních sil, dále také lidské zlo, téma sociálního hříchu či mentálního rozkladu.²⁵ Zároveň se romány zabývají osudem nevinných dívek, jejichž život je většinou determinován jejich rodinami, nadpřirozenými silami či zvrhlými zloduchy. I přes to, že postavy gotických románů bývají zpravidla černo-bílé, všechny mají jeden společný rys, a to *silné prožívání emocí*; ať už se jedná o zločince, či citlivé dívky.

Důležitou součástí těchto příběhů je *minulost*, jež se neustále vrací a ovlivňuje přítomnost. Podkladem pro dějové zápletky se staly staré mýty a legendy. Speciální roli hraje také architektura. Gotický román se nechal inspirovat uměleckým gotickým slohem, který dokázal podtrhnout jak tajemnou atmosféru, tak historickou dimenzi příběhu. Především v prvotních dílech bývají často popisovány staré, rozpadající se zámky, hrady plné tajných cest, tmavé uličky, kostely, kláštery, hřbitovy, lesy apod. V pozdějších románech jsou zámky nahrazeny starými domy nahánějícími hrůzu, a objevují se také kombinace moderních měst s goticky vznešenou, avšak divokou

²³ HORNÁT, J., Horace WALPOLE, Clara REEVE, William BECKFORD a Ann Ward RADCLIFFE. *Anglický gotický román*. Praha: Odeon, 1970, s. 8.

²⁴ BOTTING, F., *Gothic* [online]. New York: Routledge, 1996 [cit. 2019-04-17]. ISBN 0-415-09219-1. Dostupné z: file:///C:/Users/Asus/Downloads/144174613-Fred-Botting-Gothic-the-New-Cr.pdf.

²⁵ Tamtéž.

architekturou. Tato kombinace utváří *kontrast* a zároveň jakousi pomyslnou *hranici* mezi nadpřirozenem a realitou. Pro vyvolání silnějšího zážitku se v příbězích objevují hry se světly, stíny a zvuky, které bývají většinou výraznější, pronikavější a naléhavější a prohlubují celkovou atmosféru situace.

Podstatou gotických románů není morální ponaučení, či navádění ke kultivovanosti. Naopak, tento typ románu spíše překrucuje fakta, zaměřuje se především na *estetické cítění a náruživost* čtenáře.²⁶

Jak ve své studii vysvětluje F. Botting:

„Gothic produced emotional effects on its readers rather than developing a rational or properly cultivated response. Exciting rather than informing, it chilled their blood, delighted their superstitious fancies and fed uncultivated appetites for marvellous and strange events, instead of instructing readers with moral lessons that inculcated decent and tasteful attitudes to literature and life.“²⁷

4.1 Zakladatelé gotického románu

Anglický prozaik Horace Walpole je považován za spisovatele, který položil základy gotickému žánru, a stal se tak inspirací jak autorům své doby, tak i autorům pozdějším. Při jeho prvním experimentování s prózou vznikl román *Otrantský zámek* (*The Castle of Otranto*, 1765), v němž využil všechna základní témata a symboly gotického románu (zázraky, zjevení, zločin, nadpřirozené úkazy, jasnovidectví atd.). Příběh, odehrávající se na strašidelném hradě v Itálii, pojednává o vypočítavém a krutém baronu Manfredovi a jeho nepravostech, kterými zapříčinil trápení celé své rodině. I přes to, že se v ději vyskytují nepravděpodobné nadpřirozené jevy, příběh odpovídá *klasicistní*

²⁶ Tato kapitola byla inspirována: BOTTING, F. *Gothic* [online]. New York: Routledge, 1996 [cit. 2019-04-17]. ISBN 0-415-09219-1. Dostupné z: file:///C:/Users/Asus/Downloads/144174613-Fred-Botting-Gothic-the-New-Cr.pdf.

²⁷ Tamtéž.

tragédii, a splňuje tím estetické normy dané doby. Autorův styl psaní se vyznačuje chladným odstupem vypravěče, který nezaujatě popisuje události.²⁸

Kromě románů se Walpole věnoval i psaní různých pojednání (o autorech, malířství, zahradničení apod.), divadelních her, pamětí z dob Jiřího II. a Jiřího III. a poezie. I přes jeho původní úspěch a oblíbenost si v současnosti jen málokdo jeho jméno spojí s gotickým románem.²⁹

Další významnou osobností v oblasti gotického románu je Ann Radcliffová. Dobrodružný příběh živila především svou mravní *sensibilitou*, *poetizací* textů a *racionalizací* jevů, které se zpočátku zdají nadpřirozené. Příkladá velký význam *přírodě*, a proto se u ní vyskytují romantické, idylické popisy prostředí.³⁰ Dále jsou pro ni typické také *černo-bílé* postavy, k čemuž Jaroslav Hornát dodává, že zde hraje roli především autorčina naivní čistota a víra v neomylnou spravedlnost.³¹

Jak popisuje Leslie A. Fiedler ve své monografii o americkém románě, mnoho jejích příběhů se zakládá na *repetici* témat, většinou se v nich objevuje hrdinka pocházející z Itálie, která se před někým snaží uprchnout a je při tom opakovaně lapena a vysvobozena. Nakonec se šťastně vdá za muže, jenž se ji po celou dobu snažil chránit, a jak už bylo zmíněno výše, veškeré nadpřirozeno se prokáže být jen obyčejnou shodou náhod³². K tvorbě Radcliffové Fiedler také dodává: „*indeed, so polite does horror become in her novels, that it seems to a modern palate insipid.*“³³

Radcliffovou proslavil především *Sicilský román* (*A Sicilian Romance*, 1790) a *Záhady Udolfa* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), pozdější díla se přibližovala více romantickým příběhům. Její tvorba je považována spíše za literaturu pokleslé úrovně, některé z jejích knih byly dokonce zparodovány (např. Jane Austenovou).³⁴

Za zmínku stojí také anglický spisovatel, dramatik a překladatel Matthew Gregory Lewis, jenž byl ovlivněn tvorbou J. W. Goetha (především jeho *Faustem*), německým romantismem, Ann Radcliffovou, a dalšími. Jeho prvním, a zároveň nejvýznamnějším,

²⁸ HORNÁT, J., Horace WALPOLE, Clara REEVE, William BECKFORD, Hana SKOUMALOVÁ a Ann Ward RADCLIFFE. *Anglický gotický román*. Praha: Odeon, 1970, s. 705-709.

²⁹ Tamtéž, s. 705-709.

³⁰ Tamtéž, s. 720.

³¹ Tamtéž, s. 720.

³² FIEDLER, L. A. *Love and death in the American novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997, s. 127.

³³ Tamtéž, s. 129.

³⁴ <http://www.iliteratura.cz/Clanek/36241/radcliffe-ann-zahady-udolfa>.

dílem je román *Mnich* (*The Monk*, 1795), podle nějž se mu začalo přezdívat Matthew „Monk“ Lewis.³⁵ Jedná se o faustovsky laděný příběh o mnichu Ambrosiovi, který propadl neřestem a upsal svoji duši ďáblu. Dílo způsobilo obrovský rozruch, jelikož bylo velmi *kontroverzní*.³⁶

I přesto, že se Lewis nechal silně inspirovat jinými spisovateli, dokázal si svá díla *ozvláštnit* a sám získat několik napodobitelů. Odlišuje se například v popisu událostí. Zatímco Walpole v *Otrantském zámku* zaujímá ke svým postavám odstup, popisuje příběh nezaujatě a jednoduše, a Radcliffová v *Sicilském románu* popisuje spíše pocity strachu a bezmoci, Lewis se naopak v *Mnichovi* nebojí poměrně detailně až *naturalisticky* rozvádět hrozné scény, které pobuřovaly veřejnost. Byly to právě tyto *odvážné* popisy a *skandální* výstřednosti, které ho nejvíce proslavily.³⁷

4.1.1 Hrdinky gotických románů

Ženy v gotických románech hrají jednu z nejdůležitějších rolí. Jsou nejen ztělesněním ctnosti, nevinnosti, cudnosti a jemnocitu, ale také síly, dominance, vytrvalosti, a v některých případech i původem nebezpečí. Obecně by se mohly rozdělit do tří pomyslných kategorií. První kategorii zastupují ty, jež jsou zcela *submisivní* a oddaně plní rozhodnutí a přání svých rodičů, poručníků či církve. Neodvažují se myslet samy za sebe, snaží se vyhovět ostatním, i přes to, že tím *trpí*. Některé z nich jsou *zaslepené* vlastní naivitou a jiné strachem z neuposlechnutí autority, případně strachem z trestu, jenž by jim jejich neposlušnost zapříčinila. Nechají si poroučet a pokorně až nesmyslně snášejí rány života. Kritéria této kategorie splňuje například Hippolita z Walpolova *Otrantského zámku*. Hippolita je manželkou despotického knížete Manfreda, který se s ní chce rozvést a vzít si o mnoho let mladší Isabellu. Důvodem k tomuto rozhodnutí je skutečnost, že Manfredův syn, který se měl prvotně s Isabellou oženit, zemřel a Manfred potřebuje mužského dědice, kterého mu již Hippolita nemůže dát. Její oddanost je tak silná, že se nesnaží svému manželovi

³⁵ PROCHÁZKA, M. a Z. STŘÍBRNÝ. *Slovník spisovatelů*. Praha: Libri, 2003, s. 463.

³⁶ Tamtéž, s. 463.

³⁷ Tamtéž, s. 463.

v jeho rozhodnutí zabránit, naopak ho chce podpořit, i přes pocity neštěstí, které sama prožívá. Zároveň ho neustále brání a nenechá dopustit, aby někdo pošpinil jeho jméno, navzdory tomu, že je sama jeho skutky zostuzena. Podobným příkladem je markýza ze *Sicilského románu*, která je uvězněna vlastním manželem, jenž všechny přesvědčil, že je mrtvá, aby si mohl vzít jinou ženu. Markýza se chová zcela *pasivně*, jako by ztratila jakoukoli naději na útěk. Není tak slepě oddaná svému manželovi jako Hippolita, ale také není dost průbojná na to, aby se jakkoli pokusila o útěk.

Druhým vysoce zastoupeným typem jsou ty dívky či ženy, které se sice zpočátku pohoršují jen nad samotnou myšlenkou vzpoury či jakéhokoli chování proti vůli autorit, ale nakonec jim jejich *vášně* a *touhy* nedovolí nechat sebou manipulovat. Jedná se o tzv. „*maiden in flight*“³⁸. Většinou v sobě svádějí vnitřní boj mezi povinností a vlastním štěstím. Jedná se například o již zmíněnou Isabellu, která je Manfredovým návrhem k sňatku zděšena, a i přes to, že si jeho i Hippolity váží jako svých rodičů, návrh odmítá přijmout a prchá do kláštera, ve kterém shledává úkryt. Na konci je to také ona, kdo Hippolitě sdělí celou pravdu o Manfredových činech a naléhá, aby se nenechala rozvést. Je zobrazena jako silná osobnost, která se nenechá jen slepě vést a snaží se dodat kuráž nejen sobě, ale i ostatním. Naproti tomu Manfredova dcera Matilda svádí neustálý vnitřní boj. Sice se pokusí o menší vzpouru proti rodičům, když osvobodí z vězení Theodora, mladíka, do kterého se zamiluje, a na chvíli se dokáže oprostít od jejich požadavků, ale *oddanost* k rodičům je stále silná, a tak si lásku k němu neustále odříká. Je však možné se domnívat, že kdyby vinou svého otce nepřišla o život, s velkou pravděpodobností by se nakonec rodičům postavila a dosáhla svého štěstí. Jako další příklad lze uvést Julii ze *Sicilského románu*, která je velmi podobná Walpově Isabelle. Její otec ji nutí vzít si muže, kterého nemiluje, a nechce jí povolit sňatek s milovaným Hippolitem. Zprvu se zdá, že se Julia podřídí, ale nakonec se, stejně jako Isabella, rozhodne uprchnout z domu a nevzdat se bez boje.

Třetím typem jsou ženy nečestné až *dábelské*. Takovou postavu nastínila například Radcliffová v *Sicilském románu* v podobě Juliiny nevlastní matky, promiskuitní, ctižádostivé ženy, jež s lehkostí manipuluje manžela ve svůj prospěch. V příběhu sice není příliš zásadní postavou, ale i přes tuto skutečnost čtenáři ukazuje,

³⁸ FIEDLER, L. A. *Love and death in the American novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997, s. 131.

že v gotických románech se neobjevují pouze křehké a citlivé dívky. Daleko charakterističtější anti-hrdinkou tohoto typu je Matilda z Lewisova *Mnicha*. Démonická žena se na popud ďábla v mužském přestrojení vetře do kláštera, aby si získala přízeň všemi opěvovaného mnicha Ambrosia a svedla ho. Nejprve se přetvařuje, dělá ze sebe počestnou ženu bez postranních úmyslů, ale postupem času pomalu odkrývá své jádro. Stane se Ambrosiovým *našeptávačem*, nejprve v něm vyvolá touhu a nestoudné myšlenky, a nakonec ho dožene k znesvěcení a zavraždění ctnostné Antonie. I když jí Ambrosio opovrhne, vždy se k ní nakonec obrací s prosbou o pomoc. Matilda vyniká úžasnými schopnostmi *manipulátora*, nezná soucit, pouze ho předstírá, aby dosáhla svého. Kvůli ní zoufalý mnich podepíše smlouvu s ďáblem, a ztratí tak naději na spásu.

Ať už se jedná o hrdinky submisivní, odhodlané či zlověstné, vždy z nich vyzařuje jakási *osobitá síla*. Čtenář může obdivovat, s jakou rozhodností a odvahou mladé dívky bojují za svobodu, která je jim neustále upírána. U démonických postav zase nalézá negativní sílu *sugesce*, někdy nenávisti, která ukazuje, kam až lze zajít v životě bez hranic, morálních hodnot a soucitu. A u jejich naprostého opaku, hrdinek poddávajících se předurčenému osudu, které se na první pohled mohou zdát slabé a neschopné, se může setkat s jejich pevnou *obětavostí* a silou trpělivě snášet trýzeň, i přes to, že se jim nabízejí jiná, mnohdy lepší řešení

4.2 Edgar A. Poe, muž mnoha tváří

E. A. Poe byl v kritické literatuře vyobrazen mnoha způsoby. Někteří o něm hovoří jako o volnomyšlenkářském bohémovi, cynikovi, alkoholikovi, zvráceném sadistovi či masochistovi (např. první Poeův životopisec R.W. Griswold), a potom jsou tu ti, kteří ho označují za génia, či dokonce mučedníka nepochopeného svou dobou, slušného muže bez závislostí a spisovatele hodného obdivu (např. J.H. Ingram či francouzský básník Ch. Baudelaire)³⁹. Ať už je pravda na jedné či druhé straně, Poe byl především výborný *mystifikátor* se smyslem pro literární trh. Jeho díla se zakládají na motivech smrti, vražd, strachu, šílenství, dobrodružství, záhad apod., což jsou přesně ty prvky, které tvoří čtenářsky přitažlivé náměty příběhů. Aby však uspěl,

³⁹ HILSKÝ, M. *Od Poea k postmodernismu: Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993. 10-11.

jelikož literární poptávka byla a je *náročná*, Poe do svých děl, psaných v duchu pokleslých žánrů, zařadil i své *estetické ideály*, tzn. spojil literaturu „*nízkou*“ a „*vyšokou*“⁴⁰.

4.2.1 Poeův manipulátor jako oběť Démona zvrácenosti

Nejčastěji užitým žánrem u Poea jsou gotické povídky, zvané *arabesky*⁴¹. V těchto povídkách jsou jeho hrdinové většinou zobrazováni jako osamělí jedinci, neschopní normálního navazování vztahů (jak přátelských, tak erotických); mají méně vyvinutou emocionální stránku, a vyvolávají tak ve čtenáři pocit *nejistoty* a *strachu*. Dále se u nich velmi často objevuje rozpolcenost osobnosti, díky níž vzniká určitý kontrast vědomí a svědomí. Tento kontrast se poté projevuje v dialogu, který daná postava, jako vypravěč, vede se čtenářem, a utváří tak věrohodný obraz *úzkosti*.⁴² Avšak jejich *rozpolcenost* je velmi zavádějící, postavy o sobě většinou tvrdí, že jsou naprosto duševně zdravé, a své zvrácené činy prezentují jako jediné možné řešení. Je ale pravděpodobné, aby takové postavy byly pouhými vychytralými manipulátory a zločinci bez jakýchkoli psychických poruch? Tento rys se objevuje především u příběhů vyprávěných v *Ich-formě*, kdy je čtenář odkázán pouze na verzi přiblíženou jen z jednoho úhlu pohledu, a nedostane se mu *objektivního* názoru nezaujatého pozorovatele.

Jednou z povídek takového typu je například „Sud vína Amontilladského“ (The Cask of Amontillado, 1846), kde Montresor, vypravěč příběhu, vysvětluje čtenáři, že byl zostuzen svým přítelem, a tak si vymyslel plán, kterým ho hodlá potrestat za jeho opovážlivost. Pomocí *přetvářky* a *lží* ho vláká do svého sklepa, kde ho opije a nakonec zazdí. Po celou dobu příběhu nezazní ani náznak *lítosti* či *pocitu viny*. O to více znepokojující je jeho poslední věta: „*In pace requiescat!*“⁴³, kterou svému příteli uděluje odpuštění za všechno špatné, co podle něj „provedl“. Znamená tato věta,

⁴⁰ Stejný postup, na kterém se zakládají gotické romány, a později i postmodernistická díla, a který využíval jak J. Fowles, tak V. Nabokov.

⁴¹ U Poea se jedná o krátký příběh s jednoduchým dějem, lehce ironizujícími prvky, černým humorem a groteskou.

⁴² HILSKÝ, M., *Od Poea k postmodernismu: Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993, s. 15.

⁴³ POE, E. A. *Jáma & kyvadlo a jiné fantastické příběhy*. Přeložil František BIBL, přeložil Václav ČERNÝ, přeložil Adolf GOTTWALD. Praha: XYZ, 2015, s. 23.

že dokázal svému příteli odpustit (pokud vůbec odpustil) jen pomocí vraždy? Považoval svoji „pomstu“ za menší prohřešek? Čeho tak strašného se musela oběť dopustit, aby si „zasloužila“ takový konec? Byla jeho výpověď doznáním či zvráceným chvástáním o promyšleném plánu, který mu prošel bez jakýchkoliv následků?

Nezodpovězené otázky jsou dalším rysem, se kterým se čtenář musí smířit při čtení Poeových děl. Podobným příkladem je povídka „Zrádné srdce“ (The Tell-Tale Heart, 1843). Hlavní postava, jejíž jméno není nikde řečeno, se přiznává k vraždě starého muže. Snaží se celou situaci vysvětlit tak, že jediný důvod, proč se k něčemu takovému uchýlila, bylo starcovo *modré oko*, které ji děsilo a provokovalo. Jinak proti samotnému starci necítila zášť ani závist. Zároveň se také čtenáře snaží přesvědčit o tom, že je duševně naprosto v pořádku. Opět dochází k *přetvářce*, kdy se vypravěč chová ke své oběti vlídně, aby nepojala žádné podezření. Později, když dojde k samotné vraždě, přichází policie, jelikož dostala hlášení od souseda, který slyšel výkřik umírajícího starce. Vrah se opět přetvařuje a zachovává ledový klid, dokonce si je natolik jistý sám sebou, že vede strážníky do pokoje, kde ukryl starcovo tělo. Avšak na rozdíl od Montresora se jeho chladné vystupování brzy promění v *paranoiu*. Má pocit, že slyší starcovo srdce a že policie ví, co provedl. Nakonec se sám přizná k vraždě. Cítila snad tato postava vinu za své skutky, nebo přiznání vyprovokoval jen nápor vtíravých myšlenek, příliš silných pro zločincovu duševní nestabilitu?

„Černý kocour“ (The Black Cat, 1843), je dalším případem, kde se objevuje rozpolcenost postavy. Povídka pojednává o muži, jenž se kvůli alkoholu promění z dobromyslného člověka a milovníka zvířat na hrubého násilníka. Vypravěč se opět snaží přesvědčit čtenáře o tom, že není šílený, zároveň však není schopen odůvodnit své činy. Viní alkohol a svého domácího mazlíčka, černého kocoura, ze ztráty své mírné povahy a ze zavraždění manželky, jejíž tělo zazdí ve sklepe. Ze způsobu vyprávění je opět patrné, že si muž není schopen připustit pocit viny. Znovu se objevuje scéna s policií, která prohledává celý dům, muž se přetvařuje a zůstává chladný. Nakonec ho prozradí vlastní hloupost, kdy nabývá sebedůvěry a začne klepat do stěny přesně v tom místě, kde zazdil svoji manželku. Co však neočekává, je zvuk, který se z daného místa ozve. Policie okamžitě nechává stěnu strhnout a zjišťuje pravdu. Jaký měl

pachatel důvod pro více či méně záměrné poukazování na místo činu a zdržování policie od odchodu z domu, když z celého incidentu mohl vyjít nevinný?

Chování těchto postav vcelku výstižně zachycuje povídka „Démon zvrácenosti“ (The Imp of the Perverse, 1845), která zároveň i odpovídá na některé z již zmíněných nezodpovězených otázek. Zpočátku je v ní vysvětleno, že každý má v sobě určitý druh zvrácenosti, nějakého *našeptávače*, který člověka nutí k nelogickým činům. I přes skutečnost, že si uvědomuje špatnost a zlo, které se v takových činech nachází, nutkání k nepravostem je silnější, a tím i *nezvladatelné*. Záporné postavy si ale většinou takovým argumentem jen ospravedlňují své chyby a pravděpodobně se chtějí vyhnout odpovědnosti a následnému trestu. Jejich počínání vyvolává dojem, že mají ze špatností, které napáchaly, radost. V podstatě si s ostatními jen hrají, nosí masku dobrosrdečnosti, vychloubají se a prohlašují své zvrácené plány za geniální, dokonale promyšlené. A nakonec cítí úlevu a spokojenost po jejich dokonání. Proč ale mají tyto postavy potřebu o svých zločinech mluvit nebo se k nim přiznávat, když necítí vinu? Jedná se o moc podvědomí? A je vůbec možné s nimi *soucíť*?

Nejsložitější na uvedených povídkách je okolnost, že hlavní postavy jsou zahaleny jakousi záhadnou mlhou plnou *nejasností* a prakticky nic se o nich čtenář nedozví. Jen co se odněkud vynoří a převelypráví jednu ze svých nejpodivnějších životních situací, opět se ztratí neznámo kam. Autor tím zanechává svým čtenářům otevřený prostor pro různorodé spekulace i otázky a vyvolává pocity nejistoty. Jak už ale bylo zmíněno výše, Poe si byl vědom toho, že právě témata zahrnující nejistotu, smrt a mystičnost jsou pro čtenáře nejpřitažlivější.

5 *Sběratel*

Sběratel je thrillerový román s alegorickými prvky, vypovídajícími o Anglii, o společnosti a jejích hodnotách v poválečné době. Kromě gotických románů byly pro Fowlese inspirací Bartókova opera *Modrovousův hrad*, Shakespearova divadelní hra *Bouře* a zpráva z novinového článku o mladém muži, jenž uvěznil jistou dívku v protileteckém krytu v Londýně.⁴⁴

Příběh vypráví o Fredericku Cleggovi, obyčejném, maloměstském, *zakomplexovaném* úředníku a sběrateli motýlů, žijícím pouze se svojí tetou Annie a sestřenicí Mabel, který je posedlý sledováním krásné studentky Mirandy Greyové. Frederick se stejně jako jeho spolupracovníci pokouší vyhrát peníze v sazce. Jednoho dne se dozvídá, že skutečně vyhrává, a díky tomu se odstěhuje společně s tetou a sestřenicí do Londýna. Začíná uvažovat o uskutečňování svých snů a o tom, že Mirandu *unes*e. Zpočátku své plány vnímá pouze jako hru, kterou ani nemyslí vážně, později je však realizuje. Nejprve koupí starý opuštěný dům se zahradou, který nákladně vybaví, sklep přestaví na nedobytnou celu. K tomu pořizuje dodávku ke sledování své oběti a jejímu následnému lapení.

Po dlouhodobém pronásledování a získávání informací o jejím životě a zvycích se odhodlá ji opravdu unést. Pomocí chloroformu ji dostává do vozu a jako *trofej* si ji přináší do svého nového domova, kde o ni pečuje jako otrok. Po celou dobu „soužití“ vedou oba protagonisté hádky, jejichž hlavní příčinou je střet zájmů, nedůvěra jednoho k druhému a Cleggova nevzdělanost. Miranda odmítá být uvězněna v suterénu bez možnosti jakéhokoli kontaktu se světem a pokouší se o útěk různými způsoby: například se snaží prokopat ven tunelem, předstírat nemoc, zranit Fredericka atd., ale její klec je velmi detailně promyšlená, a proto je únik nemožný. Clegg neustále usiluje o to, aby ho Miranda poznala, pochopila a měla ho ráda. Jeho pokusy jsou však naprosto *zbytečné*, jelikož prostředky, jichž využívá k tomu, aby s ní mohl být v kontaktu, jsou zcela absurdní.

Vše se změní po jednom společně prožitém večeru, kdy se Miranda rozhodne realizovat jeden ze svých plánů na osvobození: svést svého vězňatele. Jediné, čeho však

⁴⁴FOWLES, J. *Sběratel*. Praha: Odeon, 1988, s. 290-295.

tímto skutkem u impotentního Clegga dosáhne, je *ztráta respektu*. Celá situace se po tomto incidentu přiosťruje, navíc Miranda skutečně onemocní a je psychopatickému vězňiteli vydána na milost víc, než kdy dřív. Frederick přehlíží zhoršování jejího stavu, kupuje léky, které nezabírají, a odmítá ji odvézt do nemocnice. Jeho vinou Miranda umírá.

Román končí tak, že Clegg nalézá Mirandin deník, který je Fowlesem použit jako převyprávění stejného příběhu, jen z pohledu oběti. Čtenáři se tím také odkrývá Mirandina minulost, její názory, pocity a sny. Po jeho přečtení se Clegg stává definitivně *lhostejný* k Mirandině osudu, pohřbívá ji a začíná pomalu plánovat další únos jiné, podle něj více poddajné, dívky.

6 *Lolita*

„*Lolita, or the Confession of a White Widowed Male*,“⁴⁵ je první věta, kterou je čtenáři představen Nabokovův nejznámější román. Některými je označen za „*studii hříchu*“⁴⁶, a jinými naopak za příběh o lásce. V každém případě se jedná o Nabokovův nejčtenější román, který si získal nejen plno příznivců, ale i odpůrců. Kvůli své kontroverznosti byl několikrát odmítnut a odsouzen, ale i přes všechny problémy, spojenými s vydáním, se román těší stálé popularitě.⁴⁷

Příběh je vyprávěn prostřednictvím deníkového záznamu hlavní postavy jménem Humbert Humbert. Vypravěč čtenáři nejdříve popisuje dětství a svoji první lásku k Annabel Leigh, jejíž *tragická smrt* měla podle něj vliv na jeho psychiku a vyvolala v něm sklony k *pedofilii*. Jeho chorobná touha po „nymfičkách“ ho sužuje, ale nedokáže ji překonat, a proto udržuje poměr s mladou prostitutkou. Později, aby předešel podezření, se ožení s Valerií, která ho však po čase opouští kvůli ruskému taxikáři. Kvůli tomuto incidentu odjíždí do Spojených států za prací. Zde se však dvakrát zhroutl a pobývá nějaký čas v sanatoriu. Po vyléčení se usazuje v Ramsdale, kde mu jeho známý domluvil ubytování u mladé vdovy Charlotty Hazeové a její dvanáctileté dcery, Dolores, do které se ihned zamiluje a začne jí přezdívat Lolita. Kdyby nebylo její přítomnosti, pravděpodobně by ubytování odmítnul, ale jelikož je Lolita typ dívky, který ho přitahuje, nemůže si pomoci a zůstává, aby jí mohl být co nejvíce nablízku. Je jí přímo posedlý a zapisuje si každý moment, který s ní prožije.

Jeho štěstí se však zdánlivě chýlí ke konci, když Charlotte posílá svoji dceru na letní tábor. Navíc mu zanechává milostný dopis, ve kterém se mu vyznává ze svých citů a dává mu na výběr: může zůstat v jejím domě, ale jen za předpokladu, že opětuje její city, jinak se musí odstěhovat. Humbert je z toho nejprve zděšen, později si však srovná své priority a rozhodne se s Charlottou oženit kvůli Dolores. Aby nemusel plnit své manželské povinnosti, kupuje Charlottě prášky na spaní. Spokojená manželka si kromě tohoto nedostatku v jejich manželství nevšímá ničeho, co by jí mělo

⁴⁵ NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Novels 1955-1962*. 5th print. New York, N.Y.: Library of America, 2010. Library of America (Library of America). s.3

⁴⁶ HILSKÝ, M. *Od Poea k postmodernismu: Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993, s. 394

⁴⁷ Tamtéž, s. 386

na Humbertovi znepokojoval. Nejdříve měl Humbert plán ji vydírat, aby mohl mít Lolitu jen pro sebe a své dlouho nenaplněvané touhy, ale brzy zjišťuje, že neumí čelit Charlottině dominanci. Zlom však přichází, když jeho manželka nalézá deník o Lolitě a dochází jí, že vše, co prožila s Humbertem, byla *lež*. Po krátké hádce vyběhne na ulici, kde ji srazí auto a umírá. Jediná *překážka* mezi Humbertem a jeho Lolitou je tak odstraněna a krátce po pohřbu si Humbert dívku vyzvedává z tábora. Namluví jí, že je matka v nemocnici a vydávají se spolu na cestu napříč Amerikou.

Zastávka v prvním hotelu přinese Humbertovi nečekané zprávy. Nejdříve se snaží Lolitu pomocí prášků uspat, aby mohl v noci ukojit své touhy, ale jeho plán selže. Ráno se však situace mění. Když se oba vzbudí, je to nakonec on, kdo je *sveden* Lolitou, navíc se dozvídá, že není prvním milencem své schovanky. I přes to, že je Humbert novinkami překvapen, neodrazuje ho to, naopak jeho touha se po prvním pohlavním styku s mladou dívkou *navýší*, a jelikož se od něj Lolita dozvídá, že její matka zemřela, nemá na vybranou a musí se řídit podle jeho pravidel.

Po roce cestování se usazují v Beardsley, kde Lolita začne chodit do školy pro dívky, také se více začíná zajímat o chlapce a připojí se ke školnímu divadlu. Humbertova žárlivost roste čím dál víc a v očích lidí kolem sebe působí jako staromódní, zásadový otec. Jeho chování vyprovokuje Lolitu k útěku, ale protože nemá kam jít, vrací se zpátky. Po této události se vydávají opět na cestu, vše probíhá podobně jako dříve, jen s tím rozdílem, že jsou pronásledováni neznámým autem. Humbert se stává paranoidním a podezřívá Lolitu z plánovaného útěku, nakonec zjišťuje, že jeho obavy byly oprávněné. Lolita onemocní a je hospitalizována, když se ji však jednoho dne Humbert vydá navštívit, s hrůzou zjišťuje, že zmizela. Od sestry se dozvídá, že si ji vyzvednul její strýc. Zdrčen nečekanou zprávou, vydává se po stopách únosce, ale jeho pátrání je bezvýsledné. Později se sblíží s dobrosrdečnou Ritou, která se stává jeho přítelkyní.

Jednoho dne však přijde Humbertovi dopis od *těhotné* Lolity, ve kterém ho žádá o peníze. Humbert opouští Ritu a vydává se za ní. Nejdříve ji přemlouvá, aby s ním odešla a začala žít nový a lepší život, ale poté, co ho Lolita odmítá, je poprvé ochoten upřednostnit její štěstí před svým, dává jí peníze a chápe, že musí z jejího života odejít. Než tak učiní, vyžádá si od ní jméno člověka, který ji unesl. Lolita mu sdělí celý příběh

o svém útěku s Quiltym, autorem školní hry, kterou nacvičovala v Beardsley, a o tom, jak z ní chtěl udělat hvězdu pornografických filmů. Jeho nabídku však odmítla a on ji vyhodil. Poté poznala svého budoucího manžela Dicka a vdala se za něj. Po tom, co Humbert opouští Lolitin dům, vydává se za svým sokem Quiltym vyrovnat účty. Vedou spolu slovní i fyzický zápas, a nakonec je Quilty Humbertem zastřelen. Když pak následně odjíždí z místa činu, je zatčen policií z důvodu nedodržení pravidel silničního provozu.

Na závěr se Humbert s Lolitou loučí a zároveň *lituje* svých činů. Přeje si, aby jeho paměti byly vydány až po smrti Lolity, poté umírá ve své cele na infarkt. Lolita přichází o život v ten samý rok na Štědrý den i s novorozeným dítětem.

7 Předchůdci a jejich nástupci

Fowles a Nabokov se v několika aspektech nechali inspirovat žánrem gotického románu. Pravděpodobně nejvíce se tato inspirace projevuje u hlavních postav a v jejich osudu. Unesená, vězněná a zneužívaná oběť a rozpolcený, psychicky narušený pachatel, jak již bylo výše zmíněno, tvoří jádro gotických románů i gotických povídek E. A. Poea.

V čem si jsou tedy tyto postavy podobné se svými předchůdci a v čem se liší? Stejně jako většina Poeových postav, Clegg a Humbert nedokáží navazovat *přirozené* mezilidské vztahy. Humbert si sice díky své inteligenci a komunikačním dovednostem dokáže získat mnoho lidí, především ženy, ale z jeho strany nejsou vztahy *opravdové*, většina z nich funguje pouze pro nějaký účel. Naproti tomu Clegg je opravdu po vzoru Poeových osamocených jedinců nešťastná lidská bytost, *uzavřená ve svém světě*. Cleggova výpověď na začátku příběhu se navíc velmi podobá těm, které lze nalézt v Poeových povídkách, například v „Černém kocourovi“ či „Zrádném srdci“:

„Of course I am not mad, I knew it was just a dream and it always would have been if it hadn't been for the money. I used to have daydreams about her, I used to think of stories where I met her, did things she admired, married her and all that. Nothing nasty, that was never until what I'll explain later.“⁴⁸

I přes to, že u Poea se nejedná o milostné příběhy, přesvědčování čtenářů o tom, že vše mělo svůj důvod, je jedním z nejčastějších aspektů povídek. Tento prvek lze nalézt i v *Lolitě*, kde se Humbert neustále obrací ke svým čtenářům jako k porotě a snaží se je přesvědčit o své nevině, nebo alespoň získat jejich sympatie.

Jak Clegg, tak i Humbert mají každý svého „Démona zvrácenosti“, který jim nedovoluje jednat správně, i přes to, že si *uvědomují* špatnost svých činů. Jejich zvrácenost se v obou příbězích postupně zvyšuje, především u Clegga, jehož jednání se vyostřuje až do úplného extrému. Nakonec zastává názor, že za svůj nešťastný osud je odpovědná Miranda sama, čímž ospravedlňuje svoji vinu a zaujímá

⁴⁸ FOWLES, J. *The Collector*. London: Vintage Publishing, 2004. s. 10.

stejně chladný odstup od oběti, jako jeho předchůdci v gotických povídkách. Avšak nejen Clegg se snaží vyhnout zodpovědnosti, i Humbert se v průběhu příběhu snaží několikrát čtenáře přesvědčit o tom, že není zločincem, nýbrž „obětí“ Lolity. Přesněji by se ale jeho neschopnost odolat jejímu kouzlu mohla nazvat *slabostí, které se rád poddává*. Oproti Cleggovi však cítí daleko větší vinu a zodpovědnost za to, jak se Lolity život dále vyvíjel, čímž se odlišuje i od Poeových postav. Jeho chování lze zároveň srovnat s Lewisovým mnichem Ambrosiem, který svádí vnitřní boj sám se sebou, ale nakonec ho jeho *slabost* přemůže. Další podobností těchto dvou postav je, že mnich po podlehnutí kouzlu krásné Matildy, stejně jako Humbert po prvním sexuálním zážitku s Lolitou, cítí určitou změnu v jejich vztahu.

“It was as if I were sitting with the small ghost of somebody I’d just killed.”⁴⁹

Ani jeden však nemíní své silící touhy potlačovat, když jsou jim po dlouhém odpírání „hvězdy nakloněny“.

Hlavní hrdinky románů *Lolita* a *Sběratel* se od sebe velice liší, ale i přes tuto skutečnost sdílejí některé rysy, ve kterých se obě shodují se svými předchůdkyněmi z gotických románů. Kdyby se měly zařadit do jedné ze tří kategorií hrdinek gotických románů (viz kapitola o hrdinkách), rozhodně by obě patřily mezi postavy *odhodlané* nepoddat se nepříznivému osudu. Obě se totiž opakovaně pokoušejí prchnout a zajistit si lepší život než ten, který jim „nabízejí“ jejich věznitelé. Ztrácejí a opakovaně nabývají nadějí, dále je pojí citlivost, jemnost a určitá bezbrannost, kterou však dokážou skrýt v situacích, kdy je potřeba si pevně stát za svým. Citlivost dívek v gotických románech je mnohem výraznější až *afektovaná*, což ale souvisí s dobovou kulturou 18. a 19. století.

Miranda je velmi kultivovaná, ctí určité zásady, čímž se přibližuje svým předchůdkyním. Dokáže i soucítit s Cleggem, snaží se ho pochopit a odpustit mu, podobně jako v *Otrantském zámku* Matilda odpouští svému otci i přes to, jak ovládal celý její život, a nakonec ji o něj připravil. Lolita je v tomto směru jiná, ale nelze říci, že by taková nebyla v budoucnu, kdyby nepoznala Humberta, a nepřišla tak o přirozený

⁴⁹ NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Novels 1955-1962*. 5th print. New York, N.Y.: Library of America, 2010. Library of America (Library of America), s.131.

vývoj a výchovu v dospívání. Celkově je Lolita v Humbertově podání popisována jako „démonická žena“, podobná Matildě z Lewisova *Mnich*. Dívka charakteristická svou čistotou, nevinností a nezkaženou láskou se náhle promění ve svůdkyni, jež postupně odkrývá pravou tvář a připravuje svého věznitele o iluze. Dále i Lolitino chování k matce je na naprosto jiné úrovni, než s čím se čtenář může setkat v gotických románech. Je drzá, neposlouchá, dělá naschvály, čímž se z ní stává naprostý *kontrast* k ctnostným, idealizovaným dívkám, vzhlížejícím ke svým rodičům.

8 Funkce prostředí

Když Martin Hliský popisoval ve své eseji prostředí Poeových povídek, zmínil se o tom, že „*Poe dává svým domům výraz lidské tváře a jejich interiéry se podobají zmatené mysli jeho hrdinů.*“⁵⁰ Toto tvrzení lze převést i na román *Sběratel*. Vězněná Miranda je nucena žít v suterénu starého domu, odříznutého od civilizace. Její celou je malý prostor s umělým osvětlením, minimem čerstvého vzduchu a nevhledným nábytkem, pořízeným Cleggem. Celkový vzhled interiéru Cleggova domu je podle Mirandy dílem člověka s nulovým vkusem. Tato „výzdoba“ by mohla být chápána jako určité poukazování na největší slabost jeho povahy: *nevědomost*. Clegg má zásadní nedostatky nejen po inteligenční stránce, ale také postrádá jakýkoli smysl pro estetiku a umění. Nechápe mnoho věcí, které jsou pro Mirandu naprosto přirozené, a to ho činí i svým vlastním *věznitelem*.

Miranda je zavřená v suterénu odlehlého domu bez jakéhokoli kontaktu se světem, do sprchy smí pouze spoutaná a ven může vyjít jen večer, na pár chvil a opět spoutaná. Na první pohled se může zdát, že Miranda má osud horší než Lolita, která s Humbertem cestuje naprosto volně a má několik příležitostí k útěku za den, kdežto Miranda žije pro pár příhodných vteřin nepozornosti svého věznitele. Je zamčená či spoutaná po celou dobu a její útěk je téměř nemožný. Na druhé straně si čtenář může klást otázku, jakou svobodu má *osamocené* nezletilé dítě bez rodičů, odkázáno samo na sebe na místech, kde nikdy nebylo. Vězení Lolity sice není jako vězení Mirandino *klaustrofobickou celou*, ale to ho nečiní méně děsivým. Otevřený svět plný nástrah a výhružky ze strany Humberta, který tvrdí, že pokud ho udá, bude poslána do nápravného zařízení, polepšovny či domova pro mladistvé, vytváří přímo *frustrující* podmínky pro oběť, která si je vědoma, že může uprchnout, ale nemá nikoho, ke komu by se mohla uchýlit. Je připoutána k Humbertovi i bez použití fyzických prostředků, protože ví, že sama zůstat nemůže.

⁵⁰ HILSKÝ, M. *Od Poea k postmodernismu: Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993, s.16.

8.1 Ztráta svobody

Stejně jako většina věcí v životě, i svoboda má své dvě protichůdné strany, jak dobrou, tak i špatnou. Francouzský filosof Jean-Paul Sartre popírá, že by svoboda musela být nutně spojována se zlem, ale protože se dobro většinou vyznačuje pravidly a poslušností, vznikají výrazné tendence zařazovat svobodu spíše k stránce zla; to totiž podporuje vzpoury a překonávání různých hranic.⁵¹ *Neomezenost* možností by však měla být určitým způsobem *omezena*, aby nedocházelo k překračování mezí určených společností, které fungují jako bariéra rozlišující lidstvo od zvířat. Jedná se o určitá *tabu*, jako například: incest, vražda, konzumace lidského masa, obscénnost apod. Jedinec, který překročí hranice tabu, zároveň hrubě porušuje pravidla společnosti.⁵²

Nabokov a Fowles předkládají příběhy dvou mužů, kteří se nechávají svobodou pohltit. Nejen, že ji sami chtějí využít ve svůj prospěch, jejich vlastní svoboda jim zřejmě nestačí. Rozhodnou se ji uzmout i svým obětem. V momentě, kdy se obě dívky dostávají do vozu svých únosců, přestává jim patřit jejich život. Zde se však příběh stává problematičtější. Clegg i Humbert na jedné straně mají možnost nakládat s Mirandou a Lolitou podle svého uvážení, potíž je však v tom, že jejich *posedlost* je svazuje a činí z nich *otroky* a vězně jejich vlastních vězeňkyň. Vzniká tím záludná situace, kdy každý z nich přichází o svoji svobodnou vůli, ale zároveň získává kontrolu nad vůlí svého protějšku. To má za následek *nespokojenost* obou stran, ale jelikož Humbertovi s Cleggem stačí *mít*, jejich zájem o *bytí* pro ně pozbývá důležitosti.

⁵¹ BATAILLE, G. *Literature and Evil*. London: Penguin Books, 2012, s. 169.

⁵² Tamtéž, s. 169.

9 Vypravěč a jeho komunikace se čtenáři

Jak již bylo výše zmíněno, *Sběratel* a *Lolita* jsou romány vyprávěné z pohledu hlavních postav. Čtenář tím získává volný vstup „do zákulisí“, kde se dostává do přímého kontaktu s myšlenkami hlavních protagonistů. Jednou z výhod Fowlesova *Sběratele* je možnost sledování děje nejen ze strany Clegga, ale i ze strany Mirandy, čímž text nabývá na *dynamičnosti* a *proměnlivosti*. Naproti tomu Nabokovova *Lolita* je vyprávěna pouze jednou postavou, a to čtenáře činí závislým na subjektivně podaných informacích. Oba vypravěči užívají *retrospektivní* způsob vyprávění. Vrací se k minulým událostem, které nejen popisují, ale určitým způsobem i komentují a hodnotí.

Osudy převyprávěné z pohledu Humberta Humberta mohou obsahovat *zavádějící* informace, ačkoliv ne přímo záměrně. Přirozené chování dítěte se v očích pedofilního jedince může *jevit* jako sexuální či koketní, a podle Humberta se u Lolity takové chování projevuje. Čtenář si však nemůže být jistý, zda se jedná pouze o zastřený pohled nemocného člověka, nebo je jednání Lolity přesně takové, jak jej popisuje Humbert. O pravdivosti popsaných událostí se nelze přesvědčit, a vyvolávají tak *nezodpověditelné* otázky (stejně jako u E. A. Poea). Vypravěčova postava se také neustále snaží o kontakt se čtenáři, nazývá je porotou, chce v nich vyvolat *soucit* a v mnoha případech se mu to i daří. Uvědomuje si, že jeho činy jsou špatné, zjevně však u své poroty hledá *pochopení* a ujištění o tom, že není zločincem v pravém slova smyslu.

I přes skutečnost, že Humbert je jako vypravěč poměrně nespolehlivý, nelze mu upřít jeho sofistikovanost a inteligenci, které mu přidávají na *atraktivnosti*, podmaňující recipienty. Rád využívá své znalosti, zejména jazykové, které dává v textu opakovaně na odív a pomocí nichž záměrně manipuluje postavy kolem sebe, zvláště Lolitu. V jeho výpovědi se lze setkat například s různými jazykovými hrami či cizími slovy, především z francouzštiny. Humbertovy jazykové schopnosti jsou jeho hlavní zbraní, kterou čtenáře ovládá natolik, že se znepokojující události v jeho vlastním podání proměňují v téměř *poeticky laděný příběh*.⁵³

Kromě inteligence využívá také často popisu svého zevnějšku, pravděpodobně za účelem přesvědčení čtenáře o tom, že Lolita *podlehla* jeho kouzlu, stejně jako

⁵³ SÝKORA, M. *Vladimír Nabokov: "americká" témata*. Brno: Host, 2004. Studium (Host). 62

ostatní ženy, a sama se mu dobrovolně vydala. K tomu vypravěči přispívá fakt, že Dolores nemůže svoji stranu příběhu vylíčit sama.

Naproti tomu, Cleggovo vyprávění příběhu je velmi prosté, téměř *nezaujaté*. Jeho mluva je jednoduchá a postrádá důvtip, jímž Humbert ovládá své obecnstvo. Možné sympatie si Clegg snaží získávat prostřednictvím lítosti, která se zakládá převážně na jeho nevědomosti a pocitu méněcennosti.

I přes skutečnost, že s oběma vypravěči lze částečně soucítit, Clegg s Humbertem jsou stále zápornými postavami. Jsou vyobrazeni tak, že čtenář má s nimi pocit jako na horské dráze. V jednu chvíli lze pocítit *obdiv* k Humbertově bystrosti či *lítost* ke Cleggově prostému přemýšlení, ale v mnoha případech jejich způsob myšlení dokáže vyvolat naprosto opačný efekt a čtenáře odrazovat.

Kromě výpovědi zločince se ve *Sběrateli* objevuje i výpověď oběti. Mirandina verze příběhu je vyprávěná prostřednictvím deníkového záznamu, do kterého si Miranda zapisuje nejen poznatky z dnů, které tráví se svým vězňem, ale přidává také své vzpomínky z minulosti, které prokládá nadějemi do budoucna. Styl jejího a Cleggova vyprávění příběhu vytváří určitý *kontrast*. Cleggova řeč je strojená, skládá se z konvenčních výrazů a jazykových klišé, zatímco Miranda užívá jazyk přirozeně a výrazy, které se v její řeči nacházejí, jsou jí velmi dobře známé. V její výpovědi jsou čisté emoce, nejedná se jen o pouhý popis událostí jako u Clegga.⁵⁴

Další zajímavostí, nacházející se ve Fowlesově románu, jsou Cleggovy promluvy, které jsou vždy v nepřímé řeči. Ať už se jedná o vyprávění samotného Fredericka nebo Mirandy, jeho řeč nikdy není graficky vyznačená. V některých případech, když vypráví Miranda, mají jejich promluvy formu dramatizovaných dialogů. Podle Hilského Fowles tímto způsobem odlišuje *dominanci* obou postav.⁵⁵

Kdyby nebylo Mirandiny verze příběhu, čtenář by pravděpodobně v některých scénách více sympatizoval s Frederickem. Z informací poskytnutých Mirandiným deníkem vychází, že i ona se svým vězňem soucítí a bojuje s pocitem viny, i když její „vina“ je pouze touha po svobodě. Oboustranný pohled na věc umožňuje čtenáři vytvořit si vlastní názor na dané téma a situaci *objektivně* zhodnotit.

⁵⁴ FOWLES, J. *Sběratel*. Praha: Odeon, 1988, s. 294.

⁵⁵ Tamtéž, s. 249.

10 Vztah oběti a věznitele

V obou románech mají věznitelé naprosto *zkreslené* představy o vztahu, který násilně vytvořili. Zatímco Fredrick Clegg a Humbert Humbert si svoji lásku co nejvíce *idealizují*, Dolores s Mirandou prožívají utrpení. *Patologické* city jejich vězňů je utlačují a děsí. Oba zločinci profitují z toho, že jejich vězeňkyně jsou na nich *závislé*. Uvědomují si, jakou nad nimi mají moc, a často jí využívají, což posiluje jejich jistotu a pocit nadřazenosti. Rádi své oběti zahrnují různými dárky a doufají, že si je díky nim získají. Mají pocit, že dělají vše pro to, aby byly jejich „milované polovičky“ spokojené, a jsou neschopni pochopit, proč dívky nevidí veškeré dobro a štěstí, které se jim snaží poskytnout. Clegg i Humbert žijí v přesvědčení, že jsou zamilovaní a že city, které chovají ke svým vězeňkyním, jsou pravé. Nechápu však, že to, co cítí, je jen sobecká *touha* po vlastnění druhé osoby. Všechny věnované dárky a pozornosti fungují pouze jako prostředek k získání náklonnosti, či chvilkového upokojení neklidu nespokojených obětí. Na jejich skutečných přání Frederickovi ani Humbertovi nezáleží. Nezajímá je, co je v mysli a srdci dívek, soustřeďují se jen na vnější podněty a na své vlastní touhy, pro které jsou schopní čehokoliv.

Z informací podaných Humbertem lze odvodit, že ho Lolita zpočátku může vnímat dvěma způsoby. Na jedné straně se její vztah k němu jeví jako *platonická* láska (poměrně běžný fenomén u dospívajících dívek), přirovnává ho ke svému oblíbenému herci, předvádí se před ním a snaží se ho zaujmout. Humbert si toto chování vyloží jako znamení vzájemného citu, neuvědomuje si však, že se jedná pouze o dočasné *okouzlení* novým a neznámým. Kvůli své psychické poruše Humbert nedokáže rozeznat nevinné dětské zalíbení, podobající se spíše obdivu, od skutečného citu. Na druhé straně jeho přítomnost může Dolores vnímat jako přítomnost nového otce a zároveň spojence v „boji“ proti matce. V jejím životě patrně chybí zastoupení mužského jedinice, a proto hledá opěrný bod u Humberta, zvláště proto, že její vztah s matkou zahrnuje samé hádky a nepochopení. Později se však obdiv proměňuje v *deziluzi*. Není příliš jednoznačné, proč se Lolita rozhodla svého nevlastního otce svést (pokud tak opravdu učinila), nejspíše se však jednalo o snahu maskovat nevyzrálou a ohromit či šokovat nově nasbíranými zkušenostmi dospělého člověka. Po této

zkušenosti s ním se však jejich vztah mění. Humbertova nenasytnost po jejím těle se zvýší a Dolores se začne jeho jednání přičít. Ale protože neví, kam by se mohla uchýlit, zůstává v jeho područí. Nevydává se mu však jen tak zadarmo, uvědomuje si, že je Humbertovou slabostí a využívá toho. Neskrývá svoji nespokojenost a dává mu ji silně pocítit. Střídavě se chová drze a vlídně, podle situace, nálady a jak se jí to hodí. Bere si od něj peníze, sladkosti a suvenýry výměnou za pohlavní styk. Jinými slovy, jejich vztah se zakládá na jakémsi „výměnném obchodu“. Zároveň mezi nimi Humbert vytváří bizarní kombinace vztahů rodiče s dcerou, násilníka s obětí a dvou milenců. Vyznačuje se především přemrštěnou starostlivostí spojenou s žárlivostí, potřebou ochrany a odplaty, agresivitou, nepřetržitým dohledem nad jejími činnostmi a manipulací.

Miranda nejprve vnímá Fredericka jako nevyzpytatelnou hrozbu. Bojí se ho, ale odmítá se podvolovat podmínkám, které jí nastolil. Postupem času přichází na to, že se od něj nemá čeho obávat a že nad ním má určitou převahu. I když ví, že kontakt mezi nimi po tom, co ji unesl, by byl prakticky nemožný, nabízí mu přátelství a pomoc výměnou za svobodu. *Lituje* svého věznitele, ale zároveň nechce, aby ji lítost pociťovaná k psychopatickému člověku zbavila svobody. Proto opakovaně střídá záchvaty vzteku s něžným a chápavým přístupem a zkoumá, který typ chování na něj zapůsobí nejvíc. Obojí se však míjí s účinkem, Clegg jí téměř vše toleruje s nekonečnou trpělivostí, což Mirandu přivádí k šílenství. Pohrdá jím, ale nedokáže ho nenávidět. Clegg se k ní chová pozorně a s respektem, jeho chování jí nedovoluje cítit nevděk. Na rozdíl od Humberta, Clegg po pohlavním styku se svojí obětí netouží, naopak se mu *příčí* myšlenka, že by Mirandu zneuctil. Užívá si chvíli, kdy ji může tiše pozorovat a obdivovat, jako jeden ze svých *exemplářů*. Byl by pro ni schopen udělat „vše“, kromě osvobození. Miranda se snaží přijít na to, co s ní má v plánu a nechápe jeho nezvyklé způsoby. Myslí si, že Frederick touží po tom, aby ji mohl sexuálně zneužít. A protože se zoufale snaží osvobodit, rozhodne se dát mu svoje tělo. Tímto krokem se však připraví o jeho zbožnou úctu a respekt.

Poté, co se Miranda dozvídá o Cleggově impotenci, se příběh stává postupně temnějším a zvrácenějším a vztah mezi hlavními protagonisty se přiosťruje. Miranda musí čelit Cleggově nedůvěře a hrubosti, nutí ji například nafotit akty, které jsou jeho

jediným prostředkem k sexuálnímu uspokojení. Pro ni tím ztrácí svoji „lidskost“. Ke konci, kdy Miranda onemocní a následně umírá, se plně projevuje Cleggova podstata. Nechává se *pohlit* svým egoismem, nedůvěrou a prázdnotou. Jeho „nepřekonatelná láska“ k Mirandě se vytrácí společně s jejím životem.

V obou případech, při bližším zkoumání postav, není příliš jednoznačné, kdo je oběť a kdo manipulátor. Clegg i Humbert mají nad Mirandou a Lolitou spíše *fyzickou* moc, využívají jejich těl a spoutávají jejich svobodu, kdežto obě dívky „vlastní“ své vězňatele *psychicky*. Dokáží s nimi do určité míry manipulovat a získávat tím alespoň malou kompenzaci za utrpení, které jim vězňatelé způsobují.

Pokud by se u Fredericka či Humberta jednalo skutečně o lásku, na kterou se neustále odvolávají, v žádném případě by pro získání srdce druhého nebylo užito násilí, vyhrožování ani manipulování. Ani jeden z nich není schopen čistého citu, vše, za čím se ženou, je vidina vlastnictví něčeho jedinečného či odpíraného: mládí Lolity a krása, vzdělání a společenské postavení Mirandy.

11 Svědomí

Otázka svědomí je jedním z hlavních témat obou románů. Jak Cleggovi, tak Humbertovi se v hlavě ozývají hlasy nejistoty a viny. Uvědomují si, že jejich činy jsou nesprávné, ale i navzdory této skutečnosti se nenechají výzvami svědomí zadržet. Jejich tužby nad nimi přebírají kontrolu. Clegg má dokonce pocit, že lapení Mirandy byl hrdinský čin a pyšní se tím, jak skvěle a snadno se mu podařilo dosáhnout svého cíle. Dále však také prohlašuje, že kdyby jiní byli na jeho místě a podařilo se jim získat takovou sumu peněz, jako jemu, dělali by podobné odsouzeníhodné věci⁵⁶, čímž se prakticky přiznává, že si je vědom nesprávností svých činů. Jakou váhu ale přikládá psychicky nemocný člověk svým výčitkám?

Během Cleggova vyprávění čtenář nalezne pouze malé náznaky výčitek svědomí. Většinou tomu tak je v případech, kdy se Miranda pokouší o útěk a on ji násilím táhne zpět do suterénu. Pocit lítosti nad svými činy však většinou jeho egoistická část osobnosti odstraní pomocí různých *výmluv*. Nalhává si, že vše dělá pro dobro své oběti a je přesvědčen, že se vzhledem k situaci chová rozumně. Neustále srovnává své počínání s jinými, podle něj daleko horšími individui. Tvrdí Mirandě, že by měla být vděčná za to, že ji uvěznil právě on, protože ostatní by určitě využili situace a ublížili by jí. Uvědomuje si, že jeho počínání je poněkud nezvyklé a znepokojivé, ale v podstatě ho *prezentuje* jako obdivuhodné a šlechetné. Těmito způsoby sám sebe očišťuje a utíká od odpovědnosti. Nejvíce se absence jakékoliv zahanbenosti projevuje na konci knihy, kdy Miranda umírá. Frederick nejdříve vede plané řeči o tom, že si vezme život, ale později, když nachází její deník, který svým obsahem raní jeho ego, naprosto změní přístup k situaci a zaplaví ho *lhostejnost*. Jeho nelidskost nejvíce vyvrcholí v momentě, kdy sám sebe přesvědčí o tom, že si svoji smrt Miranda zavinila sama.

U Humberta je přístup odlišný, zejména na konci děje. Během příběhu se u něj pár lítostivých myšlenek objevuje, většinou, když si uvědomí, jakým způsobem Lolitě ubližuje (například po prvním pohlavním styku). Nesnaží se nalhávat si, že by jeho činy byly pro její vlastní dobro, a své prohřešky se u ní snaží napravit dárky a sladkostmi. Záleží mu především na tom, aby u Dolores neviděl nespokojenost. *Neviděl* je klíčové

⁵⁶ FOWLES, J. *The Collector*. London: Vintage Publishing, 2004, s. 24.

slovo, poněvadž mu nejde přímo o to, co nešťastná dívka prožívá. Jeho zájmem je její vnější schránka, proto, když se mu zdá, že je Lolita spokojená, nebo si alespoň nestěžuje, nemá výčitky svědomí. Ty v plné míře přicházejí na konci zločincovy zpovědi, kdy ji ztratí a rekapituluje si jejich společné chvíle. Dochází mu *vážnost* celé situace a hanebnost, s jakou Dolores obrátil život naruby. Pravděpodobně díky tomuto nezvratitelnému faktu jí i jejímu manželovi věnuje peníze bez jakýchkoli požadavků, podmínek či manipulace.

12 Ztráta identity

Hra pseudonymů, přezdívek, nálepek a ironizování, i těmito slovy lze popsat oba romány. Autoři si dávají záležet na přesném přiblížení hlavních protagonistů. Využívají k tomu různorodá pojmenování, která *determinují* a zároveň *ničí* identitu jejich postav. Již na začátku příběhu *Lolity* Humbert užívá vymyšleného termínu „nymphets“, kterým označuje dívky od devíti do čtrnácti let, které se podle něj vyznačují nejen svojí dětskou *něžností a mládím*, ale i *vulgaritou*. Touto nálepkou označí i Dolores a zařazuje ji mezi ostatní dívky podobného typu. Dává tím však najevo, jak málo věnuje pozornost vnitřnímu světu, odehrávajícímu se v jeho milované dívce. Zajímá ho pouze jeho vlastní úsudek, z něž si vytvořil určitý obraz člověka s neexistující duší, kterým se stal posedlý. V první části knihy dokonce sám přiznává, že si z dívky udělal netvora bez života. Kromě tohoto zobecňujícího termínu jí ukládá další pojmenování jako: „*light of my life, fire of my loins*“⁵⁷, „*little Herr Doktor who was to cure me of all my aches*“⁵⁸, Carmencita, Carmen apod. Nejzásadnějším pojmenováním je však Lolita, ke kterému došel při spojování jmen tří rozdílných dívek; „*Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta.*“⁵⁹

Jedná se o složeninu jmen:

1. *Annabel Leigh*: jméno jeho první lásky
2. *Annabel Lee*: jméno dívky z básně od E.A. Poe, kterou úzce spojuje s Annabel Leigh
3. *Dolores*: Lolitino pravé jméno

Toto propojení jmen znázorňuje skutečnost, že Dolores pro Humberta byla (mimo jiné) jakousi *projekcí* jeho první lásky Annabel. Obecněji lze také říct, že pro něj Lolita byla vším, jen ne Dolores Hazeovou. Tuto skutečnost Dolores vnímá, a dokonce samu sebe označuje za *levné zboží*⁶⁰.

⁵⁷ NABOKOV, Vladimír Vladimirovič. *Novels 1955-1962*. 5th print. New York, N.Y.: Library of America, 2010. Library of America (Library of America), s. 7.

⁵⁸ Tamtéž, s. 36.

⁵⁹ Tamtéž, s. 156.

⁶⁰ Tamtéž, s. 208.

Zjednodušené vnímání Lolitiny identity může mít své odůvodnění v tom, že samotný Humbert má problém se zařazením sebe sama do společnosti a s determinováním vlastní identity. Náповědou je jeho absurdní pseudonym, jenž si sám vymyslel, či všudypřítomné přívlastky, které připojuje ke svému jménu, když o sobě hovoří ve třetí osobě. Nazývá se například: pokořeným, prohnáným, opuštěným, sličným či hrubým Humbertem. Těmito znaky podtrhuje svoji, rozpolcenost vycházející z jeho psychické choroby.

Ve Fowlesově románu, když se Frederick Clegg představuje Mirandě jako Ferdinand, dochází k přímému *ironizování* jeho postavy. Aniž by si toho byl vědom, Frederick se překrtí na jednu z postav Shakespearovy divadelní hry *Bouře*, která je však jeho naprostým opakem. Navíc se Shakespearův Ferdinand zamiluje do dcery milánského vévody, která se jmenuje Miranda, což vede k jakémusi *paradoxu* a zároveň k prohloubení zamýšlené paralely mezi Shakespearovým a Fowlesovým dílem. Miranda na tuto skutečnost reaguje tak, že Clegga označí za Kalibana, což je záporná postava ze stejné hry, věrně vystihující jeho charakter: nevzdělaný, zotročený netvor.

Clegg, stejně jako Humbert, dává své oběti různá pojmenování a nebere na vědomí její lidskost, jediným středobodem jeho zájmu je Mirandin zevnějšek. Většinou ji přirovnává k *motýlům*, je pro něj především cenným exemplářem, o který jako sběratel nechce a nemůže přijít. Dále se o ní zmiňuje jako o své invalidní manželce, mořské panně či cíli jeho života. Její pravou podstatu však nikdy nevystihne, ani nepochopí. Největší ironií jeho vztahu k ní je, že po ní žádá, aby ho pochopila, sám však ničeho podobného není schopen.

Ani jedna z dívek v područí Clegga a Humberta nemůže být sama sebou. Pod jejich mocí jsou vždy věci či nástrojem, sloužícím k uspokojení, pobavení či vyplnění prázdna obou anti-hrdinů.

Závěr

Bakalářská práce byla zaměřena na dílo Johna Fowlese *The Collector* (1963) a Vladimira Nabokova *Lolita* (1955). Hlavním cílem bylo především porovnat tyto dva romány, přičemž byl kladen důraz na vyhledání podobných i rozdílných prvků v následujících tématech: ztráta svobody, úloha vypravěče a význam komunikace, otázka svědomí a ztráta identity. Pozornost byla dále věnována prostředí románů a jeho funkci, a komparaci zkoumaných postav s postavami z gotických příběhů. Aby tohoto cíle mohlo být dosaženo, bylo nezbytné nejprve představit postmodernistický směr, ze kterého jak Fowles, tak Nabokov, vycházeli, a poté gotickou tradici, se zaměřením zejména na postavy hrdinek gotických románů Ann Radcliffové, Lewise a Walpole a anti-hrdinů Edgara A. Poea.

První část stručně popsala vznik postmodernismu; jeho prvotní negativní přijetí, odklon od zažité ideální Eliotovy verze modernismu, dále jeho vzestup pomocí americké avantgardy, navazující na dadaismus a surrealismus. Kapitola také charakterizuje postmoderní prvky, které byly dále vyhledány ve Fowlesově a Nabokovově stěžejním díle a vypsány do samostatné podkapitoly. Bylo zjištěno, že k postmoderním znakům v románech *Lolita* a *The Collector* patří především prolínání několika žánrů, nejasné hranice mezi fantazií a realitou, tabu, chaos, převrácení hodnot apod.

Další důležité téma se týkalo gotického románu. Práce se věnovala krátké charakteristice těchto románů a jejich typických postav, potřebě ohromit a odlišit se, a to nejen nezvyklými, hrůzu nahánějícími postavami, ale také architekturou, z níž tento literární žánr vychází. Na tyto informace navázala podkapitola o zakladatelích gotického románu (Walpole, Radcliffová, Lewis) a gotických povídek (Poe), která se snažila především postihnout jejich vypravěčský styl, jenž je proslavil a zároveň se stal inspirací pro další generace autorů. Poté práce analyzovala hrdinky a zločince nejznámějších románů těchto průkopníků. Hrdinky byly rozděleny do tří skupin: submisivní, „maiden in flight“ a démonické. Manipulativní anti-hrdinové spadali povětšinou do stejné kategorie: psychicky narušení a osamocení jedinci s neschopností adaptace.

Druhá část nejdříve shrnula děj příběhů *Lolita* a *The Collector* a porovnávala jejich hlavní protagonisty s postavami z gotických románů. Bylo zjištěno, že jak anti-hrdinové předchozí, tak současní mají velmi podobné rysy: problémy se začleněním, neschopnost empatie, emoční labilita, ospravedlňování svých činů apod. U hrdinek bylo porovnání obtížnější, jelikož si povahově nejsou příliš podobné, ale i přes to je spojuje odhodlanost, opakované pokusy o uprchnutí či vyhlídky na lepší život. Proto by Miranda i Lolita spadaly do kategorie „maiden in flight“.

Dále následoval rozbor a porovnání funkce prostředí, které má za úkol svébytným způsobem znázorňovat vězení. Zde bylo zjištěno, že zatímco v románu *The Collector* vězení znamená uzavřený prostor s minimálním přístupem k čerstvému vzduchu a slunečnímu svitu, v *Lolitě* se jedná o uvěznění v otevřeném světě, kde je dospívající dívka odkázána na svého únosce, protože nemá kam jít. Práce se také zaměřila na téma svobody, její kladné i záporné strany a komplikovanost pojetí svobody v obou románech, kde volnost učiní z postav zločince a otroky zároveň.

Dalším důležitým tématem byla komunikace vypravěče. V samostatné kapitole byl nejen popsán a rozlišen styl vyprávění obou příběhů, ale také byl zmíněn jeho vliv na čtenáře. V *Lolitě* je vypravěč sofistikovaný, inteligentní, hraje si se slovy a dokáže si člověka získat díky svému sebevědomí, kdežto Clegg z románu *The Collector* je naprostý opak. Jeho vystupování, komplex méněcennosti a nemotorná mluva vyvolává spíše pocit lítosti. *The Collector* poskytuje nejen vyprávění ze strany zločince, ale i ze strany oběti, což dodává čtenáři lepší přehled a možnost k vytvoření nezájatějšího názoru na dané téma.

Práce se dále zaměřila na vztah oběti a vězňatele, přiblížila pocity obou stran, pokusila se je více rozvést, porovnat mezi sebou a diferenciovat je od přirozených vztahů bez egoistické potřeby vlastnění. Kromě toho se zaměřila i na otázku svědomí a ztráty identity; zejména se pokusila popsat vnímání zločinců a jejich pohled na své oběti, co pro ně zobrazují či symbolizují. Z interpretace vyplývá, že pro ně neznamení ani tak lidské bytosti, jako vzácnou spíše věc, kterou musí vlastnit za každou cenu.

Na závěr bylo rozebíráno téma jmen a jejich funkce v textu. Různé přezdívky a přejmenování více či méně determinují charakter postav, v některých případech však jejich podstatu úplně ničí. Jména vybraná v románu *The Collector* jsou převzata

ze Shakespearovy divadelní hry *Bouře*, čímž Fowles tvoří paralelu mezi těmito dvěma díly. Nabokov naproti tomu užívá jména Annabel Lee z melancholické básně Edgara A. Poea o incestním vztahu s mladou dívkou.

V románech *Lolita* a *The Collector* se objevují vypravěči s patologickými rysy a mladé dívky jako pronásledované oběti. Jedná se o prvky, jimiž se nechali autoři ovlivnit gotickou literaturou, a které následně využily v psychologickém kontextu. Vytvořili tak kombinaci hororu a psychologického románu. Díky promyšlenosti obou děl si Fowles a Nabokov dokázali získat čtenáře z různých koutů světa. Jejich čtivý styl psaní, realistické vyobrazování postav, které nejsou pouze černo-bílé, či hraní se slovy a jmény, jen dokazují, že si zasluhují patřit mezi největší spisovatele současnosti.

Bibliografie

Primární literatura

FOWLES, John. *The Collector*. London: Vintage Publishing, 2004. ISBN 978-0-099-47047-2.

HORNÁT, Jaroslav, Horace WALPOLE, Clara REEVE, William BECKFORD, Hana SKOUMALOVÁ a Ann Ward RADCLIFFE. *Anglický gotický román*. Přeložil Emanuel TILSCH, přeložil Tatána TILSCHOVÁ. Praha: Odeon, 1970.

LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich: Romantický román*. Praha: Odeon, 1971.

NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Novels 1955-1962*. 5th print. New York, N.Y.: Library of America, 2010. Library of America (Library of America). ISBN 978-1-883011-19-2.

POE, Edgar Allan. *Jáma & kyvadlo a jiné fantastické příběhy*. Přeložil František BIBL, přeložil Václav ČERNÝ, přeložil Adolf GOTTWALD. Praha: XYZ, 2015. ISBN 978-80-7505-073-1.

POE, Edgar Allan a Gary Richard THOMPSON. *The selected writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, backgrounds and contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Co., 2004. ISBN 0-393-97285-2.

Sekundární literatura

BATAILLE, Georges. *Literature and Evil*. London: Penguin Books, 2012. ISBN 9780141195575.

FOWLES, John. *Sběratel*. Praha: Odeon, 1988. ISBN 01-051-88.

FIEDLER, Leslie A. *Love and death in the American novel*. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1997. ISBN 978-1-56478-163-5.

HILSKÝ, Martin. *Modernisté: Eliot, Joyce, Woolfová, Lawrence*. Praha: Torst, 1995. ISBN 80-85639-40-8.

HILSKÝ, Martin. *Od Poea k postmodernismu: Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993. ISBN 80-207-0459-0.

HILSKÝ, Martin. *Současný britský román*. Praha: H & H, 1992. ISBN 80-85467-00-3.

HILSKÝ, Martin a Ladislav NAGY, ed. *Od slavíka k papouškovi: proměny britské prózy*. Brno: Host, 2002. Studium (Host), svazek 11. ISBN 80-7294-075-9.

HORNÁT, Jaroslav, Horace WALPOLE, Clara REEVE, William BECKFORD, Hana SKOUMALOVÁ a Ann Ward RADCLIFFE. *Anglický gotický román*. Přeložil Emanuel TILSCH, přeložil Taťána TILSCHOVÁ. Praha: Odeon, 1970.

LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich: Romantický román*. Praha: Odeon, 1971. ISBN 01-022-71.

NABOKOV, Vladimir Vladimirovič. *Novels 1955-1962*. 5th print. New York, N.Y.: Library of America, 2010. Library of America (Library of America). ISBN 978-1-883011-19-2.

PROCHÁZKA, Martin. *Lectures on american literature*. Praha: Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0358-6.

PROCHÁZKA, Martin a Zdeněk STRÍBRNÝ. *Slovník spisovatelů*. 2., opr. a dopl. vyd. Praha: Libri, 2003. ISBN 80-7277-131-0.

SÝKORA, Michal. *Vladimír Nabokov: "americká" témata*. Brno: Host, 2004. Studium (Host). ISBN 80-7294-115-1.

Internetové zdroje:

BOTTING, Fred. *Gothic* [online]. New York: Routledge, 1996 [cit. 2019-04-17]. ISBN 0-415-09219-1. Dostupné z: <file:///C:/Users/Asus/Downloads/144174613-Fred-Botting-Gothic-the-New-Cr.pdf>

HEŘMANOVÁ, Eva a Anna GOLDMANOVÁ. Pluralismus. *Arts Lexikon* [online]. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: <http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Pluralismus>

John Fowles. *ČBDB* [online]. [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.cbdb.cz/autor-791-john-fowles>

Radcliffe, Ann *Záhady Udolfa*. *ILiteratura* [online]. 20. 3. 2016 [cit. 2019-04-17]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/36241/radcliffe-ann-zahady-udolfa>

SVÍTEK, Jiří. Yuppies. *Sociologická encyklopedie: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i.* [online]. [cit. 2019-04-22]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Yuppies>

Vladimir Vladimirovič Nabokov. *Spisovatelé* [online]. [cit. 2019-04-23]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/vladimir-vladimirovic-nabokov>