

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Žánrová analýza American Horror Story

Barbora Holubcová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda / Historie

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Žánrová analýza American Horror Story* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Poděkování

Děkuji své vedoucí práce Mgr. et Mgr. Janě Jedličkové, Ph.D. za odborné vedení práce a za mnohé cenné připomínky a upozornění a za obrovskou trpělivost.

OBSAH

1	ÚVOD.....	1
2	Kritika pramenů a literatury	3
3	Teoretická východiska a metodologie.....	7
	3.1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA	7
	3.2 METODOLOGIE JEDNOTLIVÝCH SÉRIÍ.....	8
4	Klasifikace hororu podle Nöella Carrola.....	12
5	American Horror Story: Murder House	15
	5.1 PŘÍBĚHOVÁ LINIE RODINY MONTGOMERY	15
	5.2 PŘÍBĚHOVÁ LINIE ELIZABETH	18
	5.3 PŘÍBĚHOVÁ LINIE UBYTOVNY SESTER	18
	5.4 PŘÍBĚHOVÁ LINIE CELESTE.....	20
	5.5 PŘÍBĚHOVÁ LINIE LAWRENCE.....	20
	5.6 PŘÍBĚHOVÁ LINIE CHADA A PATA.....	21
	5.7 PŘÍBĚHOVÁ LINIE RODINY HARMONOVÝCH	21
6	American horror story: Asylum.....	25
	6.1 PŘÍBĚHOVÁ LINIE PRACUJÍCÍ S ŽÁNREM SCIENCE-FICTION.....	25
	6.2 PŘÍBĚHOVÁ LINIE PRACUJÍCÍ OKULTNÍM HOROREM.....	28
	6.3 PŘÍBĚHOVÁ LINIE PRACUJÍCÍ S ŽÁNRY SLASHER/THRILLER	30
7	American Horror Story: Coven	33
	7.1 PŘÍBĚHOVÁ LINIE MADAME LALARI	33
	7.2 PŘÍBĚHOVÁ LINIE LOVCŮ ČARODĚJNIC.....	35
	7.3 PŘÍBĚHOVÁ LINIE ODEHRÁVAJÍCÍ SE NA PŮDĚ ŠKOLY	36
	7.4 PŘÍBĚHOVÁ LINIE PAPA LEGBY	39
8	American Horror Story: Freak Show	40
	8.1 PŘÍBĚHOVÁ LINIE KLAUNA TWISTYHO	40
	8.2 PŘÍBĚHOVÁ LINIE DANDYHO MOTTA.....	41
	8.3 PŘÍBĚHOVÁ LINIE ODEHRÁVAJÍCÍ SE VE FREAK SHOW	42
9	Shrnutí	45
10	ZÁVĚR.....	49
11	Prameny a literatura.....	51

1 Úvod

Seriál *American Horror Story* se poprvé objevil na obrazovkách v roce 2011 a jeho mateřskou televizí je kabelová FX TV. Na jeho vzniku se podílela řada tvůrců, kterými jsou například Ryan Murphy a Brad Falchuk¹. Kladného kritického ocenění se *American Horror Story* dostalo například od Chucka Barneyho, sloupkaře pro *The mercury news*², který vyzdvihuje potenciál seriálu vyvolat v divákovi silnou vlnu napětí a strachu i přes svou občasnou chaotičnost a snahu producentů vygradovat děj do televizí snesitelných extrémů. *Washington post*³ zase perem Hanka Stuevera vyzdvihuje adrenalinem nabitou zábavu a zručné lavírování Brada Falchuka v mezích únosného a extrémního. Další článek z portálu *Entertainment weekly*⁴ v podání Kena Tuckera oceňuje, že seriál nespolehá na užívání děsuplných scén jednou za dvacet minut, ale hutná a děsivá atmosféra přetrvává přes celou stopáž a neposkytuje tak divákovi prostor pro odtržení se od dění na obrazovce. Na druhé straně pak stojí skupina kritiků, kteří *American Horror Story* nebyli příliš osloveni. Dle jejich názoru je novodobý divák příliš inteligentní na to, aby se nechal vystrašit údajně překombinovaným a nelogicky koncipovaným příběhem jednotlivých sérií. Kritika poukazuje na nepopiratelný 'wow' faktor se kterým seriál operuje a tento aspekt vnímá vesměs negativně. Odmítavý postoj vůči AHS tedy zaujímají kritici z internetových listů jako *UPROXX*⁵, v čele s Alanem Sepinwallem, jenž se nebojí seriál přirovnat k opilci na oslavě, který zpočátku nabízí pokoukání typu „To je blázen, co asi provede příště?“, ale postupně se dostává do mezí, kdy přestává být zábavným a jeho kousky začínají být spíše otravnými a přes čáru. Celkově je pro něj *American Horror Story* pouze depresivní nežli v jakémkoliv smyslu osvěžující, což pokládá za důležitý aspekt k úspěchu. *Hollywood reporter*⁶ s Timem Goodmanem zase v antologii vidí jen směs žánrových klišé, které jsou pak sice schopná učinit seriál děsivými,

¹ *American Horror Story* [online]. [cit. 2017-03-11]. Dostupné z: www.fxnetworks.com.

² *The Mercury News: Chuck Barney: Scary, sexy 'American Horror Story' gets its freak on* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://www.mercurynews.com/2011/09/30/chuck-barney-scary-sexy-american-horror-story-gets-its-freak-on/>.

³ *Washington post: American Horror Story* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/artsandliving/television/features/2011/fall-tv/>.

⁴ *Entertainment weekly: American Horror Story* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://ew.com/article/2012/05/16/american-horror-story/>.

⁵ *UPROXX: Review: FX's 'American Horror Story' an overwrought mess* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://uproxx.com/sepinwall/review-fxs-american-horror-story-an-overwrought-mess/>
UPROXX: Review: FX's 'American Horror Story' an overwrought mess [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://uproxx.com/sepinwall/review-fxs-american-horror-story-an-overwrought-mess/>.

⁶ *Hollywood reporter: The men behind "Glee" pull out all the cliches in their scary but logic-defying series. T* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/review/american-horror-story-tv-review-242166>.

ale za cenu časté dějové nelogičnosti. Negativně kritické články se ovšem soustředí výhradně na hororový spektakl, čímž se prakticky ochuzují o takové roviny pořadu, které se tomuto zařazení vymykají a které pracují i se zcela jinými žánrovými prvky (rodinné drama, romantické drama atp.).

Ve světle těchto tvrzení o několika žánrových rovinách antologie tedy ve své bakalářské práci zpracuji žánrovou analýzu zmíněného pořadu, přičemž se budu soustředit na první, druhou, třetí a čtvrtou sérii, kdy každá zvláště tvoří samostatný příběhový celek s odlišnými žánrovými prvky, které ve výsledku mohou inklinovat k různým hororovým subžánrům.

K správnému určení těchto nuancí využiji mimo jiné komparativní metodu pomocí náhledu do ostatních seriálů či filmů spadajících do stejné žánrové kategorie. Bližší zařazení pořadů a jejich výběr je specifikován v kapitole metodologie, ale obecně jsem z každého vybraného pořadu, či filmu vybrala jejich hlavní leitmotiv a v porovnání s leitmotivem dané série *American Horror Story* pak vytvořila výstup. Konstrukce této části práce stojí na základu dějových schémat, která jsou vytvořená na míru každé jednotlivé sérii, abych dopomohla k lepší orientaci v jednotlivých subžánrech skrz oddělené dějové linie. V závěru pak vznikne pomyslný průřez takovýchto výstupů, ze kterých budu posléze schopna série správně žánrově zařadit.

Horor jako literární a audiovizuální žánr nesetrvává ve stále stejné rovině, naopak se s časem transformuje, aby dosáhl aktuální poptávky. Ve dvacátém století takto přešel přes adaptace klasických literárních příběhů a svůj zlatý věk, přes tzv. spinoffy⁷ původních děl v padesátých letech, klasické slashery⁸ let sedmdesátých a trend paranormálních a psychologických hororů, který trvá dodnes a udržuje si svoje pevné místo, na rozdíl od slasherů, které sice vznikají, ale rozhodně nedosahují takové popularity jako za doby svého rozkvětu v druhé polovině minulého století.⁹ Práce ve svém závěru dokáže, že antologie je schopna uměle sjednotit tyto subžánry v jeden celek bez ohledu na módní trendy kinematografie a televizní zábavy.

⁷ Příběhy odehrávající se v původním univerzu a s původními postavami, ovšem dějová linka se ubírá jiným směrem.

⁸ Horory soustředící se na ústřední postavu vraha s cílem násilně zlikvidovat většinou skupinu lidí v pro ně neznámém prostředí.

⁹ KANTILAFITIS, Helen. *How Horror Movies Have Changed Since Their Beginning* [online]. 2015 [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: <https://www.nyfa.edu/student-resources/how-horror-movies-have-changed-since-their-beginning/>.

2 Kritika pramenů a literatury

Základním pramenem je samotná *American Horror Story* a také seriály a filmy, které využívám jako pomůcky komparace a které jsou blíže specifikovány v kapitole, kde se věnuji metodologii. Těmi jsou například filmy *Rosemary má děťátko*, *Vymítač ďábla*, *Funny games* a další. Ze seriálů pak užívám například *Akta X*, *Salem*, či *Carnivale*. Literaturu tvoří následující knihy a články věnující se danému tématu.

Jednou z těchto knih je monografie Carol J. Cloverové s názvem *Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film*.¹⁰ Ve své knize se Cloverová soustředí na problematiku slasherů, okultních filmů a tzv. rape-revenge filmů¹¹. *American Horror Story* nabízí pohled na všechny tři zmíněné typy, proto je Cloverová cenným zdrojem informací, jelikož tímto umě vymezuje několik podstatných hororových subžánrů. Ačkoliv se tematika, kterou se autorka zabývá, prochází takřka celou antologií, knihu a zejména kapitolu *Getting even* využiji při práci s druhou sérií, kde ukázková dynamika 'oko za oko' probíhá mezi postavami Lanou Wintersovou a Oliverem Thredsonem. Cloverová poukazuje na fakt, že žádná takováto dynamika nefunguje pouze černobíle. Původní agresor nemusí nutně setrvávat v pozici hlavního antagonisty až do konce příběhu, ale naopak- je-li oběti poskytnuta příležitost, často se sama stává nebezpečnou a je schopna vrátit úder s o to větší silou.¹² Můj výklad pak využívá této konstrukce při práci s komunikací obou postav a při snaze určit, kdo je vlastně původcem zla v této hororové lince.

Další pro práci podstatná kapitola nese název *Opening up* a zaměřuje se na takřka výhradní ženské postavení jako středobodu okultně paranormálního dění v hororech tohoto typu. Tato teorie Cloverové jde takto v jedné linii s linkou například sestry Mary Eunice konkrétně v druhé sérii. Tohle tvrzení o nadpřirozených posednutích pro mne pak slouží jako jeden z indikátorů žánru.

Třetí a zároveň poslední kapitolou, která je pro druhou sérii podstatná, je *Her body, himself*, jež se soustředí na problematiku tzv. slasheru (ten je v tomto případě významně propojen s thrillerem), který se v druhé sérii objevuje hned v několika případech a tvoří samotné jádro příběhu. Cloverová chápe slasher jako žánr soustředící se primárně na dynamiku mezi vrahem a jeho obětí, které podle ní bývají z pravidla ženského pohlaví. To se pro mou práci stává

¹⁰ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

¹¹ Film pomsty, např. *The Accused*, 1988 s Jodie Foster.

¹² CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. s. 115.

určující v případě první a druhé série a stejně jako prve její definice okultismu, i toto vymezení slouží jako vhodný žánrový ukazatel. Ačkoliv se klasifikace Cloverové primárně hodí především k druhé sérii, existují však i pasáže z ostatních sérií, jmenovitě první, kdy autorčiny žánrové klasifikace na základě jistých opěrných bodů v podobě definic využívám.

Další knihou je monografie Stephen T. Asmy s názvem *On Monsters: unnatural history of our worst fears*¹³, ve které autor do hloubky dekóduje naše hluboce zakořeněné strachy z neznámého, ze kterých hororový žánr těží. Asma zachází ve svých výkladech až do dávné minulosti ve snaze racionalizovat lidský strach, vysvětlit zvědavost a posvítit na jistý druh stigmat. Zajímá mne hlavně kapitola *Tortures, terrorists and zombies: the products of monstrous societies*, v níž Asma vysvětluje prvky xenofobie a rasismu, které vedou člověka až k termínu *monstrum*. Ačkoliv se tato část na první pohled nezdá být příliš spojená s *American Horror Story*, ve zmíněných sériích je dokonce jejím katalyzátorem a často i určujícím prvkem žánru. Asma se dotýká i monster vzniklých uměle v podkapitole *Playing god*, kterou využiji též při práci s druhou sérií, zejména pak s postavou doktora Ardena a jeho úlohy vyvažovat střet vědy a víry. Kapitola *Possessing demons and witches* slouží při práci s třetí kapitolou jako okno do historie. Čarodějnice, jak je popisuje Asma, jsou klasickými antagonistkami v mnoha hororech, zároveň velmi odlišné od těch ve třetí sérii a tak na základě naturelu postav a jejich záměrů vymezují hororový aspekt série na tom, co nejsou, nežli co jsou. Kapitola s názvem *The medicalization of monster* pojednává především o nábožensky okultních tématech, především pak podkapitola *Monstrous births*. Tuto část knihy jsem se rozhodla aplikovat na prvek narativní linie zaměřující se na těhotenství Vivien Harmonové v první sérii, jelikož historické teorie v ní užití, které v reálném světě nehrají roli, dokonale fungují v universu světa fikčního- konkrétně v tomto případě. Kapitola dále pokračuje podkapitolou *Frankenstein*, tematizující medicínsko-hororové zasazení. Kapitola se odvíjí od podobného schématu jako ta s názvem *Playing god*, navzdory tomu však přímo vychází z povídky Mary Shelley. Zbytek kapitoly a další podkapitoly počínaje *Jon Hunter's monster* jsou jakýmsi vědeckým výčtem přirozených i uměle vytvořených mutací, se kterými se lze v životě setkat, ale je na ně nazíráno skrze prsty, což z této podkapitoly činí návod na souhrnné nazírání na celou čtvrtou sérii, jejíž samotný základ funguje na této bázi.

Dalším autorem, respektive editorem je Thomas Fahy a jeho sborník *The philosophy of horror*¹⁴, ve které soustřeďuje teze dotýkající se témat, jako je logický podtext a

¹³ STEPHEN T. ASMA. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2011.

¹⁴ FAHY, Thomas Richard. *The philosophy of horror*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 2010.

ospravedlnění diváků sledovat ve filmech cizí strach a bolest, nebo naopak témat, která glorifikují horor jako morální reflexi. Pro mé účely ponese však největší význam článek sborníku od autorky Ann C. Hall *Making monsters: The philosophy of reproduction in Mary Shelley's Frankenstein and the Universal films Frankenstein and The bride of Frankenstein*¹⁵. Tato teze pro mne bude stěžejní zejména při práci s první sérií, jelikož takzvaným Frankensteinovým syndromem (jak jej nazývá samotný seriál) trpí jedna z úvodních postav a její charakteristika bude stěžejní pro klasifikaci gotického hororu, který otvírá celou první sérii.

Jedním z nejpodstatnějších zdrojů pro mne bude kniha *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*¹⁶ od Nöela Carolla. V této publikaci se autor snaží vysvětlit lidskou fascinaci tímto žánrem. Vychází z poznatků, že horor setrvává na vysokých příčkách žebříčku lidské zábavy již několik set let počínaje gotickým hororem, až k modernímu pojetí žánru, jakým je právě *American Horror Story*. Carroll pečlivě zkoumá rozličné faktory a odpovědi na své otázky hledá jak ve vnitřních tak vnějších sférách poznání. Tento zdroj je pro práci natolik důležitým, že je mu věnována jedna celá kapitola, ve které se věnuji zejména vysvětlení Carrollových tezí o chápání hororu a jeho subžánrů a jejich následné klasifikaci. Dále vysvětlují svou aplikaci autorových tvrzení přímo na případech nalezených v *American Horror Story*

K utřídění žánrů a pochopení vícežánrovosti daného pořadu využiji několik pohledů Jasona Mittella z knihy *Genre and Television: From cop shows to cartoons in American culture*¹⁷. Mittell se zabývá žánrem jako nosičem specifických očekávání publika, z čehož budu vycházet, při jejich klasifikaci v rámci metodologie.

Z diváckého hlediska je pro mou práci důležitý i výstup v podobě článku Toma Robinsona, Clarka Callahana a Keitha Evanse s názvem *Why do we keep going back? An analysis of our attraction to horror movies*¹⁸. Autoři provedli sociologický výzkum a pomocí dotazníku zjišťovali obecné mínění. Takto nashromáždili pozitivní i negativní odezvy, kterými provedli řez a vyvodili patřičné závěry. Odpovědi dotazovaných ovšem nenesou jen kvantitativní význam a nenabízejí vstup pouze toho, *proč* se diváci vracejí

¹⁵ HALL, C. Ann. The philosophy of reproduction in Mary Shelley's *Frankenstein* and the Universal films *Frankenstein* and *The bride of Frankenstein*. In: FAHY, Thomas (ed). *The philosophy of horror*. Kentucky: Kentucky University press, 2010.

¹⁶ CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

¹⁷ MITTELL, Jason. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge, 2004.

¹⁸ ROBINSON, Tom, Clark CALLAHAN a Keith EVANS. *Why do we keep coming back: A Q method analysis of our attraction to horror movies*. Brigham: Brigham Young University, 2014.

k hororu jako k oblíbenému žánru, ale poskytují i přesné specifikace toho, co pro ně horor znamená, což je pro určení žánru klíčové. Samotný žánr vzniká na základě očekávání, dle kterých se pak náležitě formuje. Jinými slovy- jejich odpovědi se stávají nejvíc naturálním ukazatelem diváckých očekávání, co se hororu týče, proto poskytují cenné prostředky ke správnému zařazení žánru do kategorie hororu. Díky tomu budu schopna rozlišit nuance mezi tím, co je v *American Horror Story* drama a co už horor, jelikož hranice mezi těmito žánry je často velmi tenká a v mnoha případech se obě části dokonce překrývají.

3 Teoretická východiska a metodologie

3.1 Teoretická východiska

Ke klasifikaci jednotlivých žánrů a subžánrů jsem využila snadné definice Jasona Mittella. Mittell tvrdí, že žánr může být viděn jako specifický klíč, dle kterého je možno pořad dělit do různých kategorií, jež mají specifická pojítka s různými koncepty. Těmito koncepty mohou být například kulturní hodnoty, předpokládaná demografie diváctva, či sociální funkce pořadu. Žánr chápe jako médium pohyblivé v čase a prostoru, které v závislosti na změnách společnosti a různých očekávání diváků osciluje mezi proměnlivými tématy. Mittell se též zabývá častými nejasnostmi v určování žánrů, které pramení z myšlenky, že jeden pořad se rovná jednomu žánru. Toto myšlení považuje za zastaralé a nereálné.¹⁹ Díky této klasifikaci jsem byla schopna *American Horror Story* rozdělit na dílčí žánrové prvky, přičemž žhoror jsem mimo jiné vytyčila podle odpovědí dotazovaných ve výstupu Toma Robinsona, Clarka Callahana a Keitha Evanse²⁰. Při svém výzkumu zjistili řadu diváckých očekávání, co se hororu týče, čímž mi pomohli vymezit následující kritéria, která jsou s žánrem spojená v očích diváka a dle kterých je možné se při klasifikaci odvíjet. Největší počet diváků očekává od hororu vlnu adrenalinu. Další skupina lidí si od hororu představuje dávku napětí a neschopnost rozpoznat, co bude následovat. Menší skupina od žánru očekává jakousi prodlouženou reakci do budoucna- noční můry, strach ze tmy atd. Dalším faktorem, který si dotazovaní s hororem spojovali, bylo očekávání, s čím novým budou autoři schopni je vystrašit.²¹ Na základě těchto odpovědí můžeme tedy usuzovat, že horor a jeho jednotlivé subžánry by měly být průsečíkem nejlépe všech nebo aspoň několika z těchto prvků. Tento výstup ovšem slouží pouze jako ukazatel, a k hloubkové analýze žánru nebude stačit. Z tohoto důvodu jsem vytyčila samostatnou kapitolu, ve které přenáším Carrollovy²² teorie vztahující se k hororu na *American Horror Story*. Dle Carrollových tvrzení se primárně řídím při žánrové klasifikaci hororu a jeho rozdělení v rámci sebe sama. I sám Carroll chápe užití monster jako jeden z hororových indikátorů²³, a právě proto jsem se

¹⁹ MITTELL, Jason. *Genre and Television: From cop shows to cartoons in animated culture*. Londýn: Routledge, 2004. s. 12.

²⁰ ROBINSON, Tom, Clark CALLAHAN a Keith EVANS. *Why do we keep coming back: A Q method analysis of our attraction to horror movies*. Brigham: Brigham Young University, 2014.

²¹ Tamtéž. s. 7.

²² CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.

²³ CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990. s. 14.

rozhodla do žánrové klasifikace zařadit i knihu Stephena Asmy *On monsters*²⁴, která je schopna na toto téma poskytnout vědecko- historický názor.

Pomocí jmenovaných knih a sociologických výstupů mohu tedy klasifikovat horor a jeho subžánry. *American Horror Story* dokazuje Mittellovo tvrzení o vícežánrovosti jednotlivých děl a při rozvádění narativu využívá i jiných žánrů než pouze typů klasického hororu. Těmi mohou být různé odnože dramatu, například melodrama, jež diváka dojme, psychologické drama, které jej bude napínat, fantasy atp. Základní definice těchto žánrů pak poskytuje klasifikace internetového časopisu *25fps*²⁵.

Jak jsem již naznačovala v úvodu, každá jednotlivá série *American Horror Story* se ve svém provedení v rámci vypravování příběhu liší a uplatňování jednoho typu schématu by přineslo pouze kusé a neúplné výsledky. Abych se tomuto problému vyhnula, navrhla jsem individuální schematický postup pro každou sérii, který však v závěru přinese výstup takového typu, aby byl snadno zařaditelný do syntézy celé antologie. Schémata fungují na vymezení jednotlivých narativních linií, ze kterých práce extrahuje jednotlivé žánry a subžánry. Příběhy sérií *American Horror Story* nejsou vyprávěny lineárně, je nutné je tedy rozřazovat na dílčí prvky, které samy o sobě nesou svůj vlastní příběh a teprve z těchto částí posléze vytvořit syntézu.

3.2 Metodologie jednotlivých sérií

První série *American Horror Story* s podtitulem *Murder House* funguje ve stálých, cyklicky se opakujících rovinách, přičemž divákovi je k analyzování nabídnuto sedm rovin napříč celým dvacátým stoletím. K definování užitých žánrů a jejich podložení jsem si v návaznosti na v sérii převládající okultní horor vybrala komparaci se seriály *Lovci duchů* (2005)²⁶, *Posel ztracených duší* (2005)²⁷ a s filmem *Rosemary má děťátko* (1968)²⁸. Další užitý subžánr této série je home invasion, se kterým se nabízí komparace s filmem *Funny games* (2007)²⁹. Tato srovnání připravují půdu pro vymezení hororu a jeho subžánrů vůči ostatním žánrům, které sérií prostupují a které v návaznosti na hororový spektakl pomáhají posunovat narativ

²⁴ STEPHEN T. ASMA. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2011.

²⁵ ZABILANSKÝ, Tomáš. *Filmové žánry* [online]. 2007 [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>.

²⁶ *Lovci duchů* [*Supernatural*] [televizní seriál]. Scénář Erik KRIPKE a režie Kim MANNERS. USA, 2005.

²⁷ *Posel ztracených duší* [*Ghost whisperer*] [televizní seriál]. Scénář Laurie MCCARTHY a režie Eric LANEUVILLE. USA, 2005.

²⁸ *Rosemary má děťátko* [*Rosemary's baby*] [film]. Režie Roman POLANSKI. USA, Paramount pictures, 1968.

²⁹ *Funny games* [film]. Režie Michael HANEKE. USA, Warner independant pictures, 2007.

kupředu. *Lovci duchů* pracují s motivem komunikace s nadpřirozenými entitami a snahou zlikvidovat jakékoliv nebezpečí, které mohou pro lidi představovat. Zlí duchové v zmíněném seriálu i v *American Horror Story* mají stejné art-hororové založení a stejně se i chovají. Komparaci jsem si tedy vybrala na zjevné žánrové podobnosti monster. *Posel ztracených duší* zase představuje opak zlých duchů a staví je do kladného světla. Takoví existují i v antologii a snaha udobřit si je, nebo jim nějakým způsobem pomoci, v obou případech přesahuje art-hororový nádech. Zároveň v obou případech vystupuje postava média jako zprostředkovatele komunikace mezi světy. Těhotenství Vivien je pak parafrází na film *Rosemary má děťátko*. Ve filmu i antologii se v návaznosti na okultní horor objevuje prvek čistého zla (d'ábel), které se touží dostat k moci skrz matku, která jej přivede na svět. Srovnání s filmem *Funny games* zase v antologii představuje most okultního hororu k home invasion.

Druhá série *American Horror Story* s názvem *Asylum* funguje na podobném principu jako první, není ovšem systematizována do kruhového schématu, nýbrž se štěpí na tři zásadní narativní linie, přičemž každá disponuje vlastním hororovým subžánrem. Tyto linie jsou doprovázeny dramatem, které osciluje okolo morálních otázek. Práce jednotlivé subžánry srovnává s ostatními díly na základě narativních i hororových podobností. První hororový subžánr práce srovnává se seriálem *Akta X* (1993)³⁰, druhý subžánr pak srovnává s filmem *Vymítač d'ábla* (1973)³¹. Poslední subžánr práce srovnává se seriálem *Dexter* (2006)³², jelikož jediným rozdílem mezi přítomnými vrahy je motiv a kontext seriálu. V případě *Akt X* se setkáváme se zápletkou, jež je promítnuta do žánru sci-fi. V antologii pak existuje zápleтка velice podobná, která je též spojena se science fiction a zároveň v obou případech vystupuje i dvojice hlavních představitelů. Oba páry mají stejný cíl- prokázat pravdu. Jediným rozdílem je pak zasazení příběhu v odlišných prostředích. V případě *Vymítače d'ábla* se jako v první sérii u *Rosemary má děťátko* setkáváme s parafrází, která jasně vymezuje okultní horor jako vůdčí žánr. Komparace se seriálem *Dexter* pak vymezuje třetí narativní linii jako takovou, která je vymezena žánrem thriller. Práce pak nabízí srovnání obou hlavních protagonistů a díky jejich rozdílům pak k thrilleru přidává ještě slasher. Stejně jako v první sérii je hororový spektakl doprovázen nehororovými žánrovými prvky, které též posouvají příběh kupředu.

Třetí série s podtitulem *Coven* podobně jako série *Murder House* funguje na principu odhalování událostí z minulosti, které dramaticky ovlivňují současnost, ovšem s tím rozdílem, že oproti první sérii nefungují cyklicky. Čarodějnická akademie Coven, kde se odehrává

³⁰*Akta X* [*The X-files*] [televizní seriál]. Scénář Chris CARTER a režie Chris CARTER. USA, 1993.

³¹*Vymítač d'ábla* [*The exorcist*] [film]. Režie William FRIEDKIN. USA, Warner brothers, 1973.

³²*Dexter* [televizní seriál]. Scénář Jeff LINDSAY a režie Jeff DAHL. USA, 2006.

aktuální dění, které posunuje příběh směrem k rozuzlení, podléhá vlivu vnějších faktorů a jejich vzájemnému působení na sebe. Tyto faktory dramaticky katalyzují fantaskně hororovou syntézu, jež se pak odráží v dění, probíhající v *Coven*. Jak je u *American Horror Story* zvykem, dramata se odvíjejí od sociálních problémů, jako je rasová nesnášenlivost, xenofobie, znásilnění, rodinné problémy atd. Všechny příběhové linie pak na konci vytvářejí směsici žánrů a subžánrů, které jsou zastřešeny jedním, jež je typický pro celé dění. Tímto žánrem je již v minulých sériích zmiňovaný okultně spiritistický horor. Toto tvrzení slouží práci jako platforma pro srovnání s již zmiňovaným seriálem *Lovci duchů*. V této sérii se však srovnání nespolehá na přítomnost duchů jako možných art-hororových monster, ale na tematizaci jedné postavy, která se v obou seriálech objevuje a v obou je i záměrně démonizována, aby mohla být použita jako prvek okultního hororu. Dalším předmětem využitým ke komparaci je pak seriál *Salem* (2014)³³, který přímo využívá stejné tematiky jako třetí série *American Horror Story*, tedy čarodějnictví. Tato komparace funguje i v návaznosti na teze Stephena Asmy týkající se čarodějnictví. *Salem* i Asmova monografie tematizují tuto problematiku z ryze art-hororového hlediska. Dle mého tvrzení však tato část *American Horror Story* zabývající se přímo čarodějnicemi art-hororová není, což je dokázáno právě na rozdílnosti se *Salemem* i Asmovou definicí.

Čtvrtá série, jež nese název *Freak Show*, je velmi zajímavá, už jen z toho důvodu, že struktura vyprávění naznačuje, že příběhy druhé a čtvrté série se nacházejí v jednom univerzu. Tímto vzniká zajímavé pojítko obou sérií. Oba příběhy pracují s motivem ostrakizace jedince či jedinců ze společnosti. V druhé sérii se tímto dramatickým katalyzátorem stal rasismus a homosexualita, přičemž ve čtvrté je rasismus zcela nahrazen celkovou, propastnou odlišností od zbytku společnosti, která je u postav určena deformacemi těla. *Freak show* takto rozvádí několik dramatických témat započatých sociálními otázkami, kde, jak již bylo řečeno, hlavní roli hraje ostrakizace, která v důsledku donutí objekt k vraždě a sérii na ní navazujících událostí, které započínají další naturální, či art-hororové dění. Ve snaze protagonistů vyřešit vyvstalý problém se pak znovu dostáváme do dramatické linky, která může být ukončena v závislosti na charakteru postavy (smrt, procitnutí atd...), nebo může pokračovat další hororovou, či dramatickou (v tomto kontextu hovoříme například o romantickém nebo psychologickém dramatu) sérií událostí. Toto schéma se neustále opakuje až do konečné syntézy všech těchto cyklů. K základnímu hororu se přidává, stejně jako v druhé sérii, thriller, který spouští sérii událostí ovlivňujících dění v kempu příšer, přičemž nechybí ani

³³*Salem* [televizní seriál]. Scénář Joe MENOSKY a režie Richard SHEPHARD. USA, 2014

melodramatický nádech. V návaznosti na ostrakizaci vydědenců ze společnosti jsem si vybrala komparaci s velmi podobným seriálem *Carnivale* (2003)³⁴, který svým dobovým i narativním zasazením tematizuje problémy těchto lidí a zároveň nabízí pojítko v rovině mysteriózní. Dalším filmem je pak snímek *Zrůdy* (1932)³⁵, který čtvrtá série parafrázuje a poskytuje tak pojítko s žánrem body horroru. Třetím předmětem komparace je pak snímek *Americké Psycho* (2000)³⁶, jenž funguje na rovině thrilleru a osvětluje podněty k vystupování přechodné postavy klauna Twistyho a jeho nástupce Dandyho Motta. Tyto dva protagonisty dále srovnávám i s postavou Olivera Thredsona vystupujícího v druhé sérii, čímž vymezují rozdíl mezi thrillerem a slasherem, které v druhé sérii fungovaly současně. Ve čtvrté sérii je tomu však jinak a v závislosti na charakter postavy Dandyho je od slasheru dle mé úvahy upuštěno.

³⁴*Carnivale* [*Carnivàle*] [televizní seriál]. Scénář Daniel KNAUF a režie Rodrigo GARCÍA. USA, 2003.

³⁵*Zrůdy* [*Freaks*][film]. Režie Todd BROWNING. USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

³⁶*Americké Psycho* [*American Psycho*][film]. Režie Mary HARRON. USA, Lionsgate films, 2000.

4 Klasifikace hororu podle Nöella Carrola

Ačkoliv je sonda do demografie diváctva od Toma Robinsona, Clarka Callahana a Keitha Evanse³⁷ rozhodně zajímavá a jistě slouží jako jeden ze základních ukazatelů, podle kterých je možno žánr klasifikovat jako horor, stále však funguje pouze na povrchové bázi určené prvotními pocity diváka. Moje práce ovšem v názvu nese spojení *žánrová analýza* a je tedy nutné se na problematiku hororu jako žánru podívat i z bližšího hlediska, než jen pocitové zhodnocení diváka, který může a nemusí být filmový, potažmo žánrový laik.

Základem Carrollovy práce a styčným bodem i mojí práce je rozdělení slova *horor* do dvou kategorií, které, ač takřka stejné svým názvem, spolu nemusí nutně souviset a mohou fungovat samostatně, ovšem často se objevují spolu a jdou ruku v ruce. První kategorií je tzv. *naturální, čili přirozený horor*³⁸, a sice takový, který se může objevit bez předešlé přípravy na něj a též ho nutně nemusí doprovázet následné hororové důsledky. Např. můžeme sledovat film, který se primárně soustředí na nesnáze zamilované dvojice na jihu Spojených států v době války severu proti jihu. Jednou z vedlejších narativních linek může být nešťastná příhoda bratra hlavního hrdiny, který při své cestě domů zapadne do bažiny a je brutálně roztrhán aligátorem. Takle scéna může na diváka působit hororově, jelikož je schopna vyvolat v něm strach a hrůzu, podobně jako tomu bývá právě u klasických art-hororů (viz níž), ovšem těžko bychom tento film žánrově zařadili jako horor, nýbrž jako historické romantické drama. Přirozený horor tedy nemusí nutně generovat art-hororové situace- kupříkladu při snaze slovně vyjádřit nějakou otřesnou událost, kterou můžeme ve výsledku nazvat hororovou. Přirozený horor se takto ve své podstatě stává více žánrovým díky své schopnosti pohybovat se skrz různé žánrové platformy. Výsledný žánrový korpus pak situace přítomnosti přirozeného hororu může ovlivnit, což se stává v případě *American Horror Story*, anebo nemusí, což je případ výše zmíněného příkladu historického romantického dramatu. Druhým Carrollovým typem pod označením horor je tzv. *art-horor*³⁹ a je takový, který byl v seriálu použit a byl použit záměrně. V praxi to znamená, že čím více se v příběhu pracuje s art-hororovými prvky, tím spíše bude pak výsledné dílo označeno jako horor. Důležité je slovo záměrně, jelikož dalším rozdílem mezi dvěma typy hororu je snaha art-hororu připravit diváka na další podobné strach nahánějící situace přímo návazné na předchozí art-hororové dění. Navzdory tomu prvek *naturálního hororu*, který se objevil ve smyšleném filmovém příkladu

³⁷ ROBINSON, Tom, Clark CALLAHAN a Keith EVANS. *Why do we keep coming back: A Q method analysis of our attraction to horror movies*. Brigham: Brigham Young University, 2014.

³⁸ CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990. s. 12.

³⁹ Tamtéž. s. 12.

výše⁴⁰, nemusí diváka nutně připravovat na opakování hrůzy způsobené smrtelným útokem zvířete na člověka. Můžeme tedy tvrdit, že ačkoliv se v antologii mohou objevit hrůzné⁴¹ scény, jinými slovy hororové, nemusí to ještě nutně znamenat, že se v daný moment seriál pohybuje ve své art-hororové rovině, nýbrž se může jednat o detektivní, či podobnou složku vyvolávající strach a hrůzu. Kupříkladu divákovi může přijít hororové (hrůzné) znásilnění, či vražda (v antologii často opakované motivy), ale v tomto případě můžeme na základě odlišností přirozeného a art-hororu předpokládat, že hrůza pramení spíš z osobního postoje k problematice a vyobrazování nepříjemných témat. Tento jev je pozorovatelný ve všech sériích, které jsou těmito spornými situacemi doslova přesyceny. Carrollova definice obou dvou typů hororu pak pomáhá určit, co spadá do které kategorie, tedy co je zařaditelné pod souhrnný žánr horor (pomocí přítomnosti art-hororových prvků) a co spadá pod typ dramatu (pomocí nepřítomnosti art-hororových prvků, možné přítomnosti přirozených hororových prvků, nepřítomnosti ani jednoho). *American Horror Story* též funguje na principu akce a reakce a art-horor ve své čiré podobě (tzn. výskyt art-hororové situace, která je schopna narativně vygenerovat jinou art-hororovou situaci- např. zombie pokouše člověka, ze kterého se následně stane taky zombie) se vyskytuje pouze zřídka. Mnohem častější je využití přirozeného hororu v souvislosti s nějakým typem dramatu, které je ze sebe schopno vyvodit art-hororové rozuzlení na principu zmíněné akce a reakce. Například Elizabeth z první série je znásilněna a zabita- přirozený horor. Elizabeth se v návaznosti na svou násilnou smrt zjevuje jako duch- jasný prvek art-hororu a uplatnění akce a reakce. Dále je art-horor nadřazený všem svým subžánrům, kterými může být sci-fi horor, slasher, home invasion (neboli domácí vniknutí) atd. a které souhrnně disponují jim příslušnými art-hororovými prvky. Tím může být například přítomnost monstra, které nefunguje na principu logiky, nýbrž chaosu (viz kapitola 7.3), nebo v případě slasheru přítomnost maniaka, který jedná v pomatení smyslů na základě své minulosti atd.

Pro mou práci je velmi podstatné Carrollovo tvrzení, že nechápe horor a science-fiction za přítomnosti mimozemšťanů jako oddělené žánry. Carroll tvrdí, že tato mylná myšlenka, že sci-fi a horor nejdou ruku v ruce, je hlavně dána tím, že znalci sci-fi se na horor přestávají soustředit a na tomto poli, vlivem nedostatku pojítek, pak pokulhávají. Ačkoliv valná většina science-fiction využívá futuristických technologií, kterými disponuje, tyto vymoženosti jsou pak soustředěny především na monstra (v případě antologie demonstrována mimozemšťany).

⁴⁰ Ačkoliv je *American Horror Story* televizním seriálem, můžeme užívat i filmových referencí, jelikož sami tvůrci s nimi silně pracují.

⁴¹ Z anglického *horrific*.

Carroll chápe příležitostný výskyt chaotického monstra v science-fiction jako spolehlivý ukazatel hororu a odmítá vyřadit tento žánr ze sci-fi kvůli jejich případnému odsunutí na druhou kolej.⁴²Můžeme tedy tvrdit, že sci-fi, ve kterém se ve větší či menší míře objevují monstra, a to i v podobě mimozemšťanů, spadá do podkategorie hororu. Tento Carrollův pohled na věc mi při práci s druhou sérií umožňuje linii science-fiction zařadit pod zastřešující žánr horor a snadněji tak vytvořit schéma a rozebrat jej.

⁴² CARROLL, Noël. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990. s. 13-14.

5 American Horror Story: Murder House

Již v kapitole metodologie bylo řečeno, že první série řečené antologie funguje na principu cyklického opakování událostí. Dvěma nadřazenými prvky v tomto kruhovém schématu jsou pak horor a rodinné drama, které pod sebou zaštiťují pro tuto sérii dvě nejvýznamnější roviny, jež se objevují v celých dvanácti dílech- spiritisticky okultní rovina a tzv. domácí vniknutí. Tyto dílčí části na sebe navazují v průběhu celé série, a kdybychom provedli pomyslný průřez narativem, byli bychom svědky rozkrytí jednotlivých slupek vycházejících z rodinného dramatu, které nesou prvky naturálního hororu a konsektivních událostí na ně navazujících, ty pak odkrývají svou art- hororovou část ve výsledné syntéze. V této kapitole tedy rozeberu tyto jednotlivé slupky od nejstarších událostí, které fungují jako katalyzátor nebo pomyslný prolog všech následujících a jejich výsledné spojení funguje jako žánrová syntéza celé série. Ve výsledku je pak utvořen jakýsi hybrid spiritistického okultismu a home invasion.

5.1 Příběhová linie rodiny Montgomery

V souvislosti se svým dobovým zařazením, tedy úplným počátkem dvacátého století, se tvůrci rozhodli využít pro tuto dobu velmi příznačné art-hororové schéma, které bylo oblíbené právě v první polovině minulého století. Než však přistoupím k rozboru samotného art-hororu, je nutné provést výčet událostí na poli naturálního hororu, které k tomuto výsledku dopomohly. Prvním z faktorů je právě rodinné drama. Ačkoliv se s příkladem jakéhosi sňatku z rozumu můžeme setkat i v moderní době, minulá historická období, a v tomto případě přelom dvou století, se nesla právě ve znaku této společenské otázky. Příkladem může posloužit známý český seriál operující s příběhem ze stejného časového období *Sňatky z rozumu* (1968)⁴³. Stejně jako manželské páry právě řečeného seriálu i manželský pár Montgomeryů se ocitá ve svazku z čistě praktických důvodů a dle zavedeného archetypu tedy není žádným překvapením, že se manželé musí nutně začít odcizovat. Charles Montgomery, do jisté doby uznávaný lékař, propadá syndromu vyhoření a svoje nezdary zahání závislostí na éteru, zatímco Nora Montgomeryová poznává tíhu svého zjištěného rozhodnutí provdat se za lékaře čistě z finančních důvodů. Jediným pojítkem manželů, jedinou jejich radostí je roční syn, na kterém, jak se brzy ukáže, se zakládá celá první série antologie, jelikož je první obětí a zároveň prvním monstrem zahajujícím sérii událostí. V tuto chvíli na scénu přichází obrat v podobě lékařské morální otázky. Nora, ve snaze neupadnout na finanční dno, zařídí v domě

⁴³*Sňatky z rozumu* [televizní seriál]. Scénář Otto ZELEŇKA a režie František FILIP. ČR, 1968.

manželovi nelegální interrupční ordinaci. S přihlédnutím k časovému zařazení je jasné, že to, co je v dnešní době chápáno jako samozřejmé gynekologické praktikum, bude ve dvacátých letech minulého století něco natolik nemyslitelného, že bude schopno přinést rodině pouze zkázu. Žánrově se stále pohybujeme v rovině dramatu s morálním nádechem, ačkoliv celková atmosféra prostupující osudy manželského páru je natolik hutná a znepokojující, že divák automaticky předpokládá obrat k horšímu. Tento obrat přichází postupně a eskalace k art-hororu probíhá přes, po většinu času nutný, naturálně hororový konflikt. Tímto konfliktem je únos ročního syna manželů Montgomeryových jako pomsta za zpackanou interrupci. Za těchto podmínek vzniká příhodný prostor k snadnému překlenutí v art-horor. Tělo dítěte je sice manželům navraceno, ale v hrůzném stavu. Je nasnadě uvažovat, zda-li je vražda batolete ještě prvkem naturálního hororu, nebo jestli je hrůznost situace ojedinělá natolik, že je nutné ji chápat jako art-hororovou. Styl, kterým bylo dítě zavražděno, však spor rozhodne ve prospěch art-hororu a nastává pro tuto sérii *American Horror Story* poměrně ojedinělá situace, kdy je art-horor schopen vyprodukovat další hororovou situaci stejného ražení, tedy bez přítomnosti jakýchsi pomocných koleček v podobě naturálního hororu.

Na začátku kapitoly jsem zmiňovala pro toto období oblíbený typ hororu, kterým byla modifikace gotických románů. A právě tento je využit v případě manželského páru, zejména Charlese. Ačkoliv k sobě manželé jen těžko hledají cestu, jakési pomatení smyslů obou je paradoxně na pár chvil svede zase k sobě v podobě zvrácené ideje doktora navrátit jejich mrtvému dítěti život. Z lékaře, nelegálně provádějícího interrupce se stává někdo, kdo osciluje na pomezí tzv. božského a Frankensteinova syndromu. Vraťme se tedy s analýzou v čase do dob dvacátých let devatenáctého století. Kromě linky, která si pohrává i s myšlenkou science-fiction, tedy stvoření artificiálního života, sleduje Asma ve své knize *On Monsters*⁴⁴ i dva proudy, které ovlivnily samotnou Mary Shelley při psaní jednoho z jejích pilotních děl *Frankenstein*. Prvním je materialistický proud, tzn. teorie, že veškeré živé i neživé entity jsou tvořeny hmotou, která je schopna reagovat na vnější podněty. Druhým proudem je nové empirické zkoumání takzvaného vitalismu, což je teorie poukazující na fakt, že živé organismy jsou svým základem fundamentálně odlišné od neživých a zároveň fungují i na jiných principech. V návaznosti na Galvaniho experimenty s elektrickým proudem hnaným přes neživou hmotu, schopným vyvolat tiky, a Darwinovo uvažování o oživení neživého, se zrodila myšlenka Frankensteinova monstra.⁴⁵ Stejně jako doktor Frankenstein i Charles

⁴⁴ STEPHEN T. ASMA. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2011.

⁴⁵ ASMA, Stephen T. *On monsters*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 152.

Montgomery pracuje na základě těchto dvou vědeckých proudů a zařazuje se tím tedy do žánrové sféry gotického hororu. Rozdílem je snad pouze objekt jeho zájmu. V návaznosti na předchozí dění a rodinnou situaci není objektem náhodný zemřelý, nýbrž jeho vlastní dítě, což práci s rodinným dramatem a art-hororem dostává *American Horror Story* na rovinu, která je s ohledem na Mary Shelley něco nového. Mohli bychom polemizovat o zdravé mysli doktora Frankensteinova, ale je zřejmé, že Charles je v tuto chvíli naprosto deformován, neschopen rozpoznat dobro od zla a na scénu tedy vstupuje ještě aspekt psychologického dramatu. Vrátime-li se tedy ke srovnání s novelou Mary Shelley, můžeme na problém nahlédnout pomocí teze Ann C. Hall o fenoménu Frankensteinova ve Fahyho sborníku⁴⁶: „Jsme schopni najít rovnoměrně sugestivní důkazy, že příběh sympatizuje s Viktorem⁴⁷, příběh sympatizuje s monstrem, příběh sympatizuje s oběma, příběh nesympatizuje ani s jedním.“⁴⁸ Stejně rozpolceně můžeme chápat právě i situaci Charlese Montgomeryho, ovšem v závislosti na předchozím žánrovém zasazení souvisejícím s naturelem postavy je divák nutně postaven před poslední možnost, čili neschopnost sympatizovat ani s jedním. Do této rovnice můžeme krom Charlese a jejich znovu oživeného dítěte připojit i Noru. Obě dospělé postavy se provinily natolik, že ačkoliv je divák svědkem jejich nezměrného utrpení, možnost sympatizovat s nimi naprosto mizí díky přirozeně hororové povaze jejich činů, které vedly k eskalaci příběhu až na pole art-hororu. Naopak divák je prve nucen sympatizovat s otřesným osudem jejich dítěte, ale pouze do té doby, než je na něm proveden zákrok a stává se art-hororovým ohyzdným příkladem gotického hororu, stejně jako to bylo s Frankensteinovým monstrem. Paralela je zřejmá- obě tato monstra vzbuzují u diváka prvotní soucit. Divákovi je líto Frankensteinova monstra zavrženého vlastním tvůrcem, ale pouze do chvíle, než monstrem začne vraždit. Stejně je to i u případu dítěte v *American Horror Story*. Tvůrci záměrně demonizují jeho nešťastný osud, aby v jeho pozdější formě nebyl pro diváka žádný prostor pro soucit. Tímto odlidštěním a dehumanizací postav získává série prostor pro zahájení řečeného cyklického schématu. Tohle je odstartováno Norou, která jako první započne sérii vražd v domě, když zastřelí nebohé znetvořené dítě, manžela a nakonec i sebe. Z postav se posléze stávají duchové, díky nimž se otvírá okultně spiritistická rovina, která protíná všechna časová období a otvírá možnost uvažovat o jejich neustálé přítomnosti

⁴⁶ FAHY, Thomas, ed. *The philosophy of horror*. Kentucky: The University press of Kentucky, 2010.

⁴⁷ Křestní jméno doktora Frankensteinova.

⁴⁸ HALL, C. Ann. The philosophy of reproduction in Mary Shelley's *Frankenstein* and the Universal films *Frankenstein* and *The bride of Frankenstein*. In: FAHY, Thomas (ed). *The philosophy of horror*. Kentucky: Kentucky University press, 2010. s. 212.

v domě v podobě nadpřirozených entit jako o typu domácího vniknutí. K vysvětlení tohoto fenoménu se práce dostává v pozdějších podkapitolách.

5.2 Příběhová linie Elizabeth

Započatý art-hororový spektakl se uklidňuje právě s příchodem nové generace vlastníků domu. Tato část je jedna ze dvou, které se lehce vymykají jinak všudy přítomné linii rodinného dramatu, jelikož ani jeden z aktérů není v příbuzenském stavu. Mimo jiné linka Elizabeth se též nese pouze na vlně přirozeného hororu a až její pozdější výstup mimo toto časové období v podobě ducha zasahujícího do narativu, který je navázaný na subžánr domácího vniknutí, je zařaditelný pod art-horror.

Elizabeth je obětí znásilnění a vraždy, která je leitmotivem všech časových období, a zároveň (stejně jako tomu bylo u Montgomeryových) katalyzuje rovinu spiritistického okultismu a domácího vniknutí. Mimo jiné zde znovu můžeme pozorovat lékařské morální dilema, kdy její ošetřující zubař využije svého postavení a Elizabeth v narkóze znásilní. Ta se ovšem z dávky plynu již neprobere, čímž se stává věčným obyvatelem domu ve své pozdější nadpřirozené podobě. Můžeme tedy tvrdit, že ačkoliv se tato pasáž zdá v obecném měřítku nepodstatná, nakonec přispívá k celkovému žánrovému zařazení a napomáhá finálnímu rozuzlení. Z této části též vyplývá, že *American Horror Story* je v intervalech schopna fungovat i bez neustálé přítomnosti art-hororových prvků.

5.3 Příběhová linie ubytovny sester

Jak již bylo řečeno, dvě dějové linky vyprávějící osudy obyvatel domu nejsou založeny na rodinném dramatu. První z nich je vyprávěním osudu Elizabeth, druhou je právě tato, která se soustřeďuje na události v domě, když byl užíván jako ubytovna budoucích zdravotních sester. Na základě analýzy jsem byla schopna u těchto dvou částí zpozorovat jistý vzorek. Jejich žánrové predispozice se v celkovém měřítku mohou zdát nepodstatné a jejich funkce jakožto krátký prolog neúplné. Podíváme-li se však na problém z hlediska jejich společného nedostatku, tedy nepřítomnosti rodinného dramatu, zjistíme, že jsou schopny se doplnit na jiné rovině. V případě Elizabeth jsme byli svědky malého narativního posunu v podobě přítomného přirozeného hororu, jejího znásilnění a vraždy. V případě ubytovny zase nastává situace, kdy právě přirozený horor chybí a krátký narativní posun probíhá pouze přes art-horror. Tedy díky svému zdánlivému nedostatku tyto dvě části v celkovém měřítku fungují

jako jeden úplný celek, který zaštiťuje oba druhy zmíněného hororu a udržuje tak narativní rovnováhu mezi časovými obdobími, neboť, jak již bylo naznačeno v třetí kapitole- přirozený i art- horor nejlépe fungují ve společné symbióze.

Tato dějová část též poprvé představuje v sérii opakující se motiv domácího vniknutí, který je ve výsledku klíčový pro analýzu celé série. Tento art-hororový subžánr se napříč sérií objevuje ve třech případech a v různých historických obdobích. Aby byla kontinuita práce zachována, srovnávám domácí vniknutí přítomné v *American Horror Story* a domácí vniknutí jako vedoucí žánr filmu *Funny games* až ve finální fázi, kdy budu moci spojit všechny tři klíčové momenty tohoto subžánru v jeden koherentní celek. Je ovšem záhodno alespoň nástinem vysvětlit, proč jsem pro komparaci vybrala zrovna film *Funny games*. Postavy vystupující v *American Horror Story* a postavy vystupující ve *Funny Games* lze rozdělit v rámci toho subžánru do dvou skupin. První skupinu tvoří rodina, v tomto kontextu oběť, druhá skupina pak sestává z jedné nebo více postav, které hrají na domácí půdě roli vetřelce. Cílem vetřelců je pak narušit k vlastnímu zlomyslnému potěšení chod v rodině, a to zpravidla zavražděním členů domácnosti.

Na rozdíl od filmové produkce, která pracuje s žánrem domácího vniknutí v širším kontextu a rozpracovává vyvíjení poměrně elementárního děje v delším časovém úseku, *American Horror Story* je schopna myšlenku domácího vniknutí zhustit do několika minut. Co se může zdát jako zbytečné osekávání žánru, je v tomto případě omluveno samotným účelem tohoto úseku. Stejně jako linka Elizabeth a ostatní náhledy do dění před přistěhováním rodiny Harmonových, i tato část funguje pouze jako jakýsi prolog pro budoucí dění, které svým způsobem kopíruje a rozšiřuje započaté téma. Předzvěští dalších událostí je tedy znovu okultně spiritistická linka, která pro tento daný úsek začíná ve chvíli, kdy násilník brutálně pozabíjí všechny obyvatelky domu, které se později samy stávají aktérkami domácího vniknutí v jejich nadpřirozené podobě.

Kromě domácího vniknutí můžeme v souvislosti s touto narativní linií pozorovat i hororový subžánr slasher. Jak již bylo řečeno, vetřelec při svém vniknutí brutálně zlikviduje veškeré přítomné ženské osazenstvo, a jak se v práci dozvíme později, tento genderový fakt vyřčený v knize Cloverové *Men, women and chainsaws*⁴⁹ právě přísluší slasheru. Dále však není tento narativ rozváděn a slouží pouze k vykreslení obrazu toho, jak se bude série dál rozvíjet.

⁴⁹ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. s. 21.

5.4 Příběhová linie Celeste

Ačkoliv se tato pasáž soustředí primárně na rodinné drama a na několik vražd v podobě přirozeného hororu, celková kontinuita příběhu zůstává zachována i bez vyložené přítomnosti art-hororových prvků až na jeden. Dění v domě během pobytu Celeste a její rodiny se odvíjí od tématu ostrakizace, se kterým se setkáme i v ostatních sériích antologie jako s jedním z vůdčích prvků *American Horror Story*. Řečená ostrakizace se vztahuje zejména na děti Celeste- znetvořeného Beau, Addy postiženou Downovým syndromem a krásného, leč světem znechuceného Tatea. Každé z dětí je klíčovým bodem dramatu, kterého jsou ztělesněním. Addy představuje drama člověka s mentálním postižením a jeho osudy při snaze zařadit se do společnosti, na druhé straně Tate zápasí s postižením psychického rázu a dramatu s tím spojeného, zatímco Beau lavíruje na pomezí dramatu hnaného přirozeným i art-hororem, jelikož jeho osud setrvává ve stejné rovině i po jeho smrti. Beau se narodil jako monstrem a jako monstrem vystupuje i posmrtně. Připomeňme si v tomto případě Carrollovu klasifikaci art-hororu a využití přítomnosti monster jako jeho určujícího prvku. Vrátime-li se s analýzou zpět k Tateovi, můžeme pozorovat prvky přirozeného hororu v souvislosti s psychologickým dramatem. Tate má psychické potíže, se kterými se neumí vyrovnat a dokonce není ani schopen představy, že někdo jiný by byl schopen se s něčím takovým vyrovnat. Bere tedy chod událostí do vlastních rukou, když je divákům představen přirozeně hororový spektakl v podobě dnes poměrně aktuálního problému střelby na školách. Psychologický aspekt vyvstává na povrch v podobě Tateovy pokroucené logiky a jeho představy, že vraždou svých spolužáků jim vlastně dělá laskavost. Každá akce však vyvolává svou reakci a na Tatea je započat policejní zásah, při kterém je ve svém vlastním pokoji zastřelen, a tak se sám přidává ke skupině duchů, navždy žijících na půdě domu.

S příběhovou linií Celeste a její rodiny je spojen i jakýsi typ policejního procedurálu, který je přímo návazný na události rodinného dramatu. Celeste je kvůli nevěře svého muže s jejich služkou dohnána k vraždě z afektu. Jakousi pokroucenou logikou žalostné matky nakonec z lítosti zabije i svého syna Beau. Ačkoliv je v té době schopna přijít s dostačujícím alibi, později se díky sérii dalších vražd, které s ní nejsou nutně spojené, však stejně dostává do středu policejního hledáčku a rozjíždí se vyšetřování.

5.5 Příběhová linie Lawrence

Lawrence a jeho rodina vystupují jako obyvatelé domu krátce po Celeste, čili rámcově se příběh této části pohybuje ve stejném časovém úseku a tak i zachovává přímou kontinuitu

narativu, kterou s Celeste započal. Příběh samozřejmě znovu staví na problémech dané rodiny, přičemž jeho katalyzátorem je paradoxně znovu Celeste. Ačkoliv ona sama prve vraždila kvůli nevěře svého manžela, nyní se ona sama stává důvodem podobně orientované vraždy. Rodinné drama se odvíjí od lásky Lawrence k ní a jeho oznámení rodině, že je z tohoto důvodu opustí. Bezprostředně návaznou událostí je pak prvek přirozeného hororu, který přímo koreluje i s psychologickým dramatem, když se Lawrencova žena rozhodne skoncovat s životem svým a životem svých dětí a v zamčené místnosti se upálí. Ačkoliv nemůžeme tvrdit, že Lawrence přímo vraždil, rozhodně na smrti svých blízkých nesl jistý podíl viny. Později se tato odpovědnost a jeho černé svědomí odrazí v ukončování narativní linie, která pracuje s žánrem policejní procedurál. Tímto se příběh přehoupne z minulosti do současných událostí, a jak bylo řečeno, kolem Celeste se začíná vynořovat řada usvědčujících důkazů. Lawrence, stále hnán svou vlastní vinou se touží očistit v očích své zemřelé rodiny a zároveň potěšit Celeste a nechává se tedy dobrovolně zatknout, aby ulevil svému svědomí, čímž takto narativní linii policejního procedurálu uzavírá.

5.6 Příběhová linie Chada a Pata

Rodinné drama v lehce nekonvenční podobě nastává s příchodem partnerů Chada a Patricka. Tvůrci *American Horror Story* však v tomto případě vůbec nehledí na sexuální orientaci páru a užívají již zaběhlých témat, která z této série známe. Jejich osud se zmítá v jakémsi labyrintu lži a nedůvěry, ne nepodobnému ostatním příběhům rodin, které dům obývaly nebo budou obývat. Stejně jako v předchozích kapitolách jsme svědky odcizování partnerů, nevěry a samozřejmě vraždy, bez které by tato série nemohla fungovat. Znovu máme možnost setkat se s instancí domácího vniknutí, nyní již však v odlišné podobě. Doposud jsme se setkávali s domácím vniknutím pouze pomocí reálných postav a událostí, se kterými je možno se v životě setkat. V tomto případě je však narativ při tomto typu subžánru nesen pomocí nadpřirozeného narušitele, který, stejně jako reálný vetřelec, zabije oba partnery. S tímto typem pracuji především v následující kapitole.

5.7 Příběhová linie rodiny Harmonových

Zde se narativ přesouvá do současnosti a dochází k syntéze všech předchozích žánrů a jejich subžánrů za pomoci tehdejších i aktuálních otázek, které se znovu soustřeďují kolem rodinného dramatu. Postupné rozvíjení narativu prostřednictvím přirozených a art-hororových

prvků v této části graduje za přítomnosti dvou hororových subžánrů, kterými jsou dříve řečený spiritisticky okultní horor a domácí vniknutí. Tyto dva v sérii nejvíce prominentní subžánry se, jak práce brzy poukáže, navzájem ovlivňují a prolínají se.

Rodina Harmonových se stává aktuálními vlastníky domu a v návaznosti na jejich akce je jasné, že zde vzniká jakési schéma. Jejich osudy takřka přesně kopírují osudy předešlých obyvatel. Setkáváme se s vraždou, ostrakizací, nevěrou, odcizením manželského páru a dítětem jako posledním pojítkem mezi nimi (ať už se jedná o dospívající Violet nebo očekávané dítě Vivien). Díky přítomnosti spiritisticky okultního hororu, který mohl pomocí předcházejícíchpřirozeně hororových událostí konečně začít fungovat jako samostatná art-hororová jednotka, je rodina neustále atakována supernaturálními entitami, které v minulosti v domě zesnuly a nyní se v něm zjevují. Některé z těchto nadpřirozených bytostí jsou přátelské, jiné mají zlomyslné záměry. V této chvíli se práce dostává do bodu, kdy je záhodno zhodnotit *American Horror Story* a její okultně spiritistickou část v souvislosti s jinými pořady, které pracují se stejnou tematikou. V úvodu bylo řečeno, že k tomuto účelu poslouží seriál *Lovci duchů* a *Posel ztracených duší*. Tyto dva pořady jsem vybrala záměrně, jelikož každý z nich se s přítomností nadpřirozených bytostí vyrovnává různými prostředky, které však můžeme pozorovat i v *American Horror Story*. Co se týče seriálu *Lovci duchů*, už z názvu můžeme odvodit, jakým stylem se s nadpřirozenými entitami vyrovnává. Cílem dvou hlavních protagonistů je ducha, který bývá často zlomyslný, odstranit z pozemského světa. Se stejným problémem se střetává i jedna z protagonistek *American Horror Story* Violet, ve chvíli, kdy její rodině hrozí ze strany nadpřirozených entit ohrožení. Stejným stylem pracují i *Lovci duchů*- odstraňují entity za účelem zachování bezpečí lidských bytostí. Na druhé straně se však v domě pohybují i duchové, kteří jsou buď neutrální, nebo přímo přátelští. S tímto typem supernaturální přítomnosti pracuje právě i *Posel ztracených duší*. Duchové, ačkoliv se mohou na začátku jednotlivých dílů chovat agresivně, mají svojí zranitelnou stránku a potřebují přítomnost média, které by jim dopomohlo dostat se na onen svět. Svým založením stejná postava, jako protagonistka zmiňovaného pořadu, Melinda, vystupuje i v *American Horror Story*- Billie, jejímž cílem je navázat s entitami přátelský kontakt. První série se tedy ocitá někde na pomezí těchto dvou seriálů, jelikož vyniká prvky, které náleží oběma těmto pořadům. Druhou částí, která je též narativně založená na okultním spiritismu, je samotné těhotenství Vivien. Ačkoliv je sama přesvědčena, že dítě čeká s vlastním mužem, pravda je jinde. Nejenom že byla znásilněna tajemným mužem v gumové masce, který prve zavraždil Chada a Patricka, ale tento muž se svým naturelem již nepohybuje ani mezi živými. Příběh se

takto sám odkazuje na kultovní okultní filmy sedmdesátých let, jakým je například *Rosemary má dítě*. To, že uvažujeme tento typ těhotenství jako art-hororový prvek, je dáno nadpřirozeným původem dítěte. Ve výše zmíněném filmu čeká Rosemary dítě se samotným ďáblem a stejně jako Vivien žije v domněnku, že otcem je její manžel. Obě ženy se pravdu dozvídají až při gradaci příběhu a obě chápou tíhu tohoto poznatku i v širším měřítku, protože vychází najevo nebezpečnost řečeného dítěte, které vzešlo ze vztahu člověka a nadpřirozené entity. Tímto problémem se zabývá i Asma a v kapitole „*Pregnant women should not look upon monsters*“⁵⁰ vysvětluje následující, přičemž vychází z knihy Ambroise Parého *On monsters and marvels*. Paré se soustřeďuje především na fantazii nastávajících matek v momentu početí. Je-li žena v momentu početí vystavena děsivému, nepříjemnému nebo silně emočnímu podnětu, takovýto obraz může být pak přenesen na její dítě.⁵¹ Ačkoliv se tato léty vyvrácená teorie může zdát nyní směšná, v návaznosti s tímto hororovým žánrem, tedy fikcí, funguje zdařile. Obě ženy, jak Vivien, tak Rosemary zažily v době početí silně emočně vypjatou situaci a obě se podívaly do tváře údajnému „zlu“. Ačkoliv byly posléze schopny v sobě potlačit nepříjemný pocit a uvěřit otcovství svých mužů, nemohly už zabránit předem danému výsledku, a sice tomu, že jejich děti pak odrážely přesně to, čeho se samy původně bály.

Již v předchozích podkapitolách jsem zmiňovala přítomnost subžánru domácího vniknutí v několika podobách. První z nich byla zasazena do doby, kdy byl dům obýván zdravotními sestrami, které byly posléze maniakem vyvražděny. Stejný narativ se vrací i seriálové v přítomnosti a probíhá vlastně stejně, protože trojce fanoušků vraha z minulosti se rozhodne jeho čin opakovat na stávajících obyvatelích domu. Než se práce přesune k nejvíce zásadní demonstraci tohoto žánru, a sice formy domácího vniknutí v podobě nežádoucích nadpřirozených zjevení, je nutno srovnat dění ve dvou předchozích instancích tohoto subžánru s filmem *Funny games*. Ve své podstatě domácí vniknutí nedisponuje žádnými velkými odchylkami, co se týká děje. Jak již bylo řečeno, v zásadě jde o proniknutí vetřelce se zlomyslnými úmysly do něčího domova. Střetnutí může a nemusí probíhat násilně. Oběť nemusí v danou chvíli ani vědět o přítomnosti narušitele. Každopádně v případě *American Horror Story* tomu tak není a vetřelci, stejně jako ve *Funny games*, přicházejí pouze za účelem zavraždit obyvatele domu. V obou případech můžeme pozorovat i psychologickou hru narušitele s obětí, kterou se takto snaží co nejvíc zdeptat, čímž tento specifický typ subžánru

⁵⁰ ASMA, Stephen T. *On monsters*. Oxford: Oxford University Press, 2009, s. 146-147.

⁵¹ Tamtéž. s. 146-147.

v tomto kontextu funguje i jako psychologické drama. Na rozdíl od obětí *Funny games* se však Vivien a Violet podaří vetřelců zbavit.

V tuto chvíli se práce dostává do svého zásadního momentu, co se týká první série, a tedy je nutné zamyslet se, zda je možné brát právě neustálou přítomnost nadpřirozených entit v domě jako typ domácího vniknutí. Domnívám se, že ano, jelikož oba případy- i nadpřirozené i reálné narušení jakéhosi domácího vakua vetřelcem, disponují stejnými prvky. Sledujeme zlomyslné úmysly, pokus o vraždu, psychické deptání obětí atd. Zároveň oběti nemusí nutně vědět o přítomnosti duchů v jejich sklepech, což celé situaci dodává tíživý pocit neustálého napětí, kdy se hrozba odhalí, a oběti začnou panikařit. Stejně schéma pozorujeme i u zmiňovaných *Funny games*- rodina si zpočátku není vědoma nebezpečí, které jí hrozí v podobě dvou mladíků vydávajících se za příbuzné jejich sousedů. Tato teorie funguje do chvíle, než se zamyslíme nad přítomností narušitelů v časovém rámci. Typický narušitel v domácím vniknutí je alespoň na první pohled někdo, kdo v domě nebydlí anebo je v domě přítomen krátce- to můžeme pozorovat i u dalších žánrově podobných filmů jako *Oni* (2008)⁵² nebo *You're next* (2011)⁵³. Tato charakteristika se však na entity žijící v domě v *American Horror Story* nevztahuje, jelikož byly obyvateli domu dřív než Harmonovi. Domnívám se, že je tedy možné chápat v tomto případě právě Harmonovy jako domnělé narušitele a duchy jako oběti. Ačkoliv si toho Harmonovi nejsou vědomi, někteří duchové je mohou vnímat jako hrozbu spojenou se zabráním jejich prostoru, který stále ještě chápou jako svůj domov (např. Nora Montgomeryová si zpočátku ani neuvědomuje, že dům jí už nepatří) a tak se k novým majitelům mohou chovat nepřátelsky. Vzniká tedy rozpolcení v určení postav, kdo je vlastně narušitelem a proč. Odpověď se skrývá v samotných postavách, protože s postupováním příběhu začínají všechny postavy, reálné i nadpřirozené, chápat sebe samy jako oběť utlačovanou ve svém vlastním domě někým, kdo tam nepatří. Domácí vniknutí v tomto případě funguje zrcadlově a z pohledu diváka se nedá přesně určit, kdo je kdo. Určit to o sobě dokážou jen postavy samy, ale jelikož jsou jejich názory subjektivní a pozitivní vůči pouze sobě samým, nejsou zcela směrodatné. Otázka domácího vniknutí zde tedy zůstává otevřená a závisí na subjektivní interpretaci diváka a jeho vlastnímu výkladu pozadí tohoto subžánru.

⁵²*Oni* [*The strangers*][film]. Režie Bryan BERTINO. USA, Rogue, 2008.

⁵³*You're next* [film]. Režie Adam WINGARD. USA, Lionsgate, 2011.

6 American horror story: Asylum

Jak již bylo naznačeno v kapitole metodologie, tato série *American Horror Story* se rozbíhá do tří subžánrů podřazených art-hororu a dramatu, které funguje jako nosič narativu. Aby byla analýza koherentní, je nutné analyzovat tyto linky podle toho, jak se v sérii objevují v závislosti na čase a pokročilosti příběhu. První z těchto tří částí se tedy stává žánr science fiction, která pak v menších či větších intervalech prostupuje skrze celých třináct dílů série.

6.1 Příběhová linie pracující s žánrem science-fiction

Série se odehrává v šedesátých letech dvacátého století a jako taková s sebou přináší řadu témat, která byla aktuální tehdy, ale do jisté míry jsou i nyní. Jedním z nich je i otázka rasové nesnášenlivosti, která vystupuje na povrch po tom, co je černošská žena Alma, novomanželka jednoho z hlavních představitelů Kita Walkera, unesena a její tělo není nalezeno. Kit Walker se tímto stává hlavní postavou této příběhové linie, přičemž uzavření jeho osudu uzavírá i celou tuto linku.

Na jedné straně stojí Kit, tvrdící, že Alma byla unesena mimozemšťany, pro což ovšem nemá dostatek důkazů. Z toho těží druhá strana fungující na otázce sociálního problému - Alma nebyla unesena, ale stala se obětí rasové nesnášenlivosti a zemřela rukou vlastního muže, který nebyl schopen unést soudy tehdejší společnosti. Zde se poprvé v této sérii střetáváme s konfliktem přirozeného a art-hororu. Navzdory tomu, že divák ví, že Alma byla skutečně unesena mimozemšťany, kteří jsou Carrollem pokládáni za monstra, tudíž ukazatele art-hororu, narativ se v závislosti na snahu posunout příběh kupředu obrací k dramatické rovině přirozeného hororu v podobě údajné vraždy z nenávisti. Zde série poprvé využívá dramatického katalyzátoru rychle vybočujícího od započaté art-hororové linie směrem k morálnímu dramatu. Podobný nacházíme v knize Stepheny Asmy *On Monsters*, který problematiku popisuje na krátké povídce Stepheny Cranea *The monster*, kde je znetvořený černošský muž vzat pod ochranu doktora Trescotta- bělocha. Problém nastává ve chvíli, kdy je doktor, stejně jako Kit, neustále tlačěn nesnášenlivou společností a všeobecně negativním názorem skupiny a ve finále je kvůli svému dobrému skutku společností ostrakizován. Příběh končí bez jasného výsledku, pouze rodina doktora je předurčena k statusu vyvrhelů až do konce života.⁵⁴ *American Horror Story* však Kitův příběh formuje pro budoucí události a staví ho do pozice slabocha, který by takový úděl nebyl schopen nést, a tak svou černošskou ženu

⁵⁴ ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 231-232.

raději zabil, načež mu je následně přiřknuto i několik dalších vražd, které však už s rasovou otázkou nemají co do činění.

Co se týče údajného únosu mimozemskými silami, můžeme žánrově pozorovat jasné pojítko s kultovním seriálem *Akta X*, který si na počátku devadesátých let získal velký úspěch a dnes je oblíbeným kultem žánru sci-fi. Agent Fox Mulder, i přes neochotu svého okolí uvěřit jeho tvrzení o únosu (stejně jako v případě Kita), začíná pátrat po své zmizelé sestře. Na rozdíl od svého protějšku je však Kit neprávem obviněn a uzavřen v ústavu pro mentálně choré, a jeho pátrání tak končí dřív, než začalo. V tomto bodě se zdá, že se žánrová linie science-fiction dostává do slepé uličky a je na čas odmlčena. Navzdory tomu je právě díky těmto zdánlivým problémům posléze schopna procházet po celou sérii, když se nečekaně v průběhu příběhu začínají vlivem dalších postav, hnaných vlastním cílem, vynořovat skutečnosti, které chod příběhu a vnímání diváka vrací k prvotní linii. Umožnění složce science-fiction znovu pokračovat probíhá přes další dramatický odklon v podobě zakázané romantické linie mezi Kitem a další obyvatelkou ústavu, Grace. Ta se v případě únosu mimozemšťany stává pro Kita něčím jako Scullyová pro Muldera – ač skeptická, věří svému partnerovi a je ochotna se za něj postavit. Díky její postavě je možné pro příběh pootevřít další sociální otázku, tentokrát zaměřenou na etické postupy představitelů ústavu. Kit i Grace mají být oba exemplárně potrestáni sterilizací, a tak se pokusí o útěk, při kterém je Grace smrtelně postřelena. Prvním člověkem, který jako vzdělanec a realista nejprve kategoricky odmítal, ale nakonec uvěřil Kitově teorii o mimozemšťanech, je doktor Arden. Při Graceině kremaci totiž za doprovodu hřmění a světél zmizí její tělo. Divákovi je tak dramaticky připomenuto sci-fi zasazení. Po těchto událostech se mimozemská linka znovu na nějaký čas uzavírá, ovšem s příchodem doktora Ardena je divákovi nabídnuta jiná odnož žánru science-fiction. Tvůrci oscilují mezi jednotlivými aspekty postavy doktora Ardena, jedním z nich je i tvář bláznivého vědce a tzv. hra na boha v podobě výzkumu v oblasti biotechnologie⁵⁵. Ardenovy pokusy na pacientech vytvořily specifickou kategorii monster. Ačkoliv se tyto kreatury pohybují na pomezí života a smrti a jejich žití je eufemismem pro přežívání, doktorovo stanovisko je jasné – tyto mutanti jsou krokem k připravení lidské rasy na budoucí světové katastrofy. Tato menší odbočka představuje pro tvůrce okno, jak do příběhu zapracovat lékařské morální hledisko, a to ve chvíli, kdy jsou Ardenovy pokusy odhaleny a on je postaven před realitu.

Tvůrci zakomponováním střetu vědce realisty Ardena s představou mimozemských únosů ospravedlnili v příběhu tuto pasáž, která se může na první pohled zdát nevhodná. Samotný

⁵⁵ ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 269.

Murphy se vyjádřil, že nadpozemské bytosti pro něj vždy představovaly jakousi metaforu na boha. Proto tato příběhová linka zapadá do celkového konceptu, ve kterém vystupuje ústav Briarcliff jako instituce, ve které panuje křesťanská autorita.⁵⁶ Na druhém pak stojí právě Arden a vzniká rovnováha střetu vědy a náboženství paradoxně zastřešená jednotnou linkou science-fiction. Linie se znovu posouvá kupředu ve chvíli, kdy je Grace mimozemskými bytostmi navrácena a nachází se v pokročilém stádiu těhotenství. Zde na scénu nastupuje znovu doktor Arden a přichází přímá manifestace výše zmíněného střetu vědy a náboženské metafory, když doktor pomocí medicínské praktiky uměle usmrtí Kita, aby prokázal svou teorii, že on a jeho blízcí jsou chráněni mimozemšťany (tedy dle Murphyho výkladu božskou silou) a při této vyhrocené situaci mezi životem a smrtí sestoupí na zem. Tímto se uzavírá linka doktora Ardena v souvislosti s žánrem science-fiction, jelikož jeho postava přestává být v této souvislosti důležitá. Postava realisty, doktora, vědce v souvislosti s dobou a okolnostmi najednou v překlenutí k náboženství postrádá významu. Tímto se ovšem otvírá prostor pro původní postavu Kita, který je z ústavu propuštěn a společně s Grace a jejím novorozencem se vrací na pomyslný začátek této linie, do svého domu, kde nevědomky nachází i svou původní ženu Almu, která je zatím nadpozemskými bytostmi navrácena a taky má Kitovo dítě. V této části znovu dochází ke krátkému dramatickému odklonu v podobě neschopnosti Almy přijmout a pochopit nadšenost Grace z jejich nadpozemských ochránců. Následuje pro *American Horror Story* typické vyhrocení v podobě vraždy, přirozeně hororového domácího masakru- obě ženy při něm přijdou o život, což je paradoxně znovu katalyzátorem pro sci-fi (bez přítomnosti ryze vědecké postavy Ardena) v podobě obou dětí vládnoucích nadpřirozenými schopnostmi. V návaznosti na Murphyho výklad se nabízí tvrzení, že děti nejsou pouhým výplodem mimozemské technologie, nýbrž představují božské bytosti, v tomto případě mohou být metaforou na anděly. K celkovému uzavření science-fiction linky dochází ve chvíli, kdy sám Kit, zmáhán smrtelnou chorobou, je, dle Ardenovy teorie, ochráněn před nevyhnutelnou smrtí a sám nevysvětlitelně mizí. Divákovi je ovšem osvětleno, že jeho zmizení je přímo spojeno se začátkem jeho příběhu- unesením mimozemšťany, čili odchodem do nebe. V návaznosti ke komparaci s *Akty X* podobný osud postihl i agenta Muldera, jenž byl též unesen, ovšem navrácen zpět. Za předpokladu, že *Akty X* fungují na stejné bázi jako tato narativní linie *American Horror Story*, můžeme předpokládat, že Kit je po svém pomyslném odchodu zdrav navrácen v budoucnosti, což by odpovídalo i dosavadnímu dění- všechny zesnulé postavy byly vráceny k životu zpět na zemi.

⁵⁶ COHEN, Byron. 'American Horror Story': Creators reveal secrets of 'Asylum' [online]. 2013 [cit. 2017-11-04]. Dostupné z: <http://ew.com/article/2013/10/02/american-horror-story-asylum-secrets/>.

Výstupem z této části je tedy tvrzení, že pro naivního diváka, který nebyl obeznámen s náboženskou metaforou tvůrců, představuje Kitova linka hororový subžánr science-fiction, a to především za podpory Carrollovy klasifikace mimozemšťanů jako art-hororových monster. Tomuto vymezení naivního pozorovatele dosvědčuje i komparace s *Akty X*. Divák znalý kontextu je však schopen rozlišit i morální drama a spojit jej do souvislosti se střetem vědy a náboženství.

6.2 Příběhová linie pracující okultním hororem

Jak již bylo několikrát zmíněno, Carroll chápe monstra jakožto ukazatele pravého art-hororu. Díky tomuto tvrzení a ustálenému lidskému strachu z démonických sil a neznámého jsem klasifikovala pekelné síly působící na postavy ústavu jako odnož takovýchto monster, čímž se pro mne stává okultní spiritismus, stejně jako prve science-fiction, nezpochybnitelnou součástí kategorie art-horor.

V návaznosti na vlastní tvrzení, že art-horor v *American Horror Story* funguje nejlépe za přítomnosti naturálního hororu, který rozpoutává dramatickou zápletku, tvrdím, že celá tato linie se odvíjí od dřívějšího nespoutaného života sestry Jude. Její postava osciluje nad všemi třemi vůdčími žánry této série- science-fiction, okultním spiritismem, thriller/slasherem. Ovšem pouze v souvislosti s touto linií je divák schopen dekodovat, proč a kvůli jakým okolnostem se navazující dění kolem sestry Jude odehrává. Morální drama doprovázející její osudy- boj s alkoholem, nenávidění sebe sama a projekce této nenávisi na ostatní obyvatele ústavu jsou zdrojem pro přirozený horor, který se odehrává za zdmi Briarcliffu. Řeč je o nelidských podmínkách, amorálnímu zacházení, středověkých kázeňských trestech atp. Tyhle pro diváka těžko stravitelné výjevy řečeného přirozeného hororu jsou ideálním katalyzátorem právě pro art-horor v podobě příchodu démonických sil, které mimo jiné právě slouží jako reflexe hříchů sestry Jude. Démon přichází za (pro tento typ hororu) obvyklých okolností. Tím je míněno posednutí sestry Mary Eunice. Ta, jakožto křehká dívka, je klasickým příkladem posednutí nadpřirozenými silami, čímž se dostávám ke knize Cloverové, konkrétně kapitole „*Opening up*“⁵⁷. Autorka dělí případy posednutí na tři základní části, které jsou typické pro filmy (či pořady) tohoto ražení a které sledují určitý konstrukt, jenž postupně dovoluje posunout příběh ke klimaxu. První dvě části spolu stojí v opozici a autorka je

⁵⁷ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. s. 66.

vymezuje jako tzv. bílou vědu a černou magii⁵⁸. Aplikujeme li toto vymezení na *American Horror Story*, vzniknou nám dva protipóly. Na straně bílé vědy stojí doktor Oliver Thredson, jenž, až na svou temnou stránku psychopatického vraha (která vyplývá na povrch až v třetí části, jež je spojená s jiným subžánrem), v této části vystupuje jako hlas racionální vědy, který v žádném případě nesouhlasí s návrhem provést exorcismus na chlapci, v němž se démon do ústavu dostal. Bílá věda bývá ve filmech obecně nastavena tak, aby na hrozbu v podobě pekelné síly nevyvíjela přílišný tlak a neodchylovala diváka od napětí vzbuzeného art-hororem. Na nepříliš silný hlas bílé vědy navazuje i fakt, že exorcismus je nakonec vždy vykonán i přes veškeré její protesty. Na straně druhé pak ovšem stojí černá magie, která pro démonickou sílu vytváří hrozbu v podobě odhalení. V tomto případě je ztvárněna postavou pacientky, kterou všichni obecně nazývají Mexičanka a jež je schopna démona v těle sestry Mary Eunice, který po neúspěšném pokusu o exorcismus úspěšně vyměnil lidskou schránku, odhalit. Třetí součástí okultních hororů je kromě bílé vědy a černé magie právě posedlá postava, jež je dle klasifikace Cloverové znázorňovaná např. dětmi, starými lidmi a ženami⁵⁹. V případě *American Horror Story* je řeč o chlapci (dítěti), ve kterém démon do ústavu doputoval, a postavě sestry Mary Eunice (ženě), do které posléze vstoupil.

Právě toto schéma dovoluje komparaci s filmem *Vymítač ďábla* a dokonce i vymezení žánru na základě vlastní historie. Ačkoliv démon jako monstrum je hororovým konstruktem, Cloverová naznačuje, že historicky sekulární akt exorcismu není prvkem hororového dramatu, nýbrž prvkem psychologického dramatu, ve kterém je posedlá osoba věznem svého vlastního psychologického problému a kněz provádějící exorcismus je spíše jejím psychiatrem nežli svatým bojovníkem ve střetu dobra proti zlu.⁶⁰Překlenutím tohoto schématu na *American Horror Story* se dostáváme k postavě zmíněné sestry Jude, monsignora Timothy Howarda a jejich vlastní dramatické příběhové linie, která funguje právě v návaznosti na samotný akt exorcismu a jejich vlastní vnitřní problémy. V případě Friendkinova *Vymítače ďábla*, je touto rozporuplnou postavou kněz Karras, jehož hlavním dosavadním problémem je boj se sebou samým a postupná ztráta víry v Boha. V jedné místnosti se tak divák může pomyslně setkat hned se čtyřmi postavami- Otcem Karrasem a démonem posednutou Regan a zároveň s Karrasem, mužem, který se potýká se ztrátou víry jak v sebe sama, tak v Boha a Regan, psychicky nemocnou dívkou. Samotný akt exorcismu tak může být podle Cloverové jak

⁵⁸ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. s. 66.

⁵⁹ Tamtéž. s. 66.

⁶⁰ Tamtéž. s. 67.

prvkem art-hororu, čili vyháněním démona/monstra z těla posedlé dívky, anebo společnou seancí dvou obětí, které spolu a zároveň proti sobě bojují vůči svým vlastním démonům, kteří nemusí mít nutně zázemí v biblickém prostředí. Rozdělující čarou je pak moment, kdy Karras dobrovolně převezme démona sám na sebe a vyskočí z okna a tímto aktem Regan vysvobodí. Znamená to však, že se společně zbavili biblického démona, anebo že Karras prohrál svůj vlastní psychický boj?⁶¹ Stejný problém je pak zjevný jak na případu Monsignora Howarda, tak sestry Jude. Oba dva bojují s problémem pramenícím v otázce víry a jejich loajalitě vůči ní. Na rozdíl od Karrase jsou však obě postavy příliš slabé, aby se při vymítání svému problému postavily, a tak vzniká prostor pro démona pokračovat v řádění v postavě Mary Eunice, která se dle mé teorie stává art-hororovým portálem pro přirozeně hororové dění, které nevyhnutelně následuje. Východiskem okultně hororové linky druhé série *American Horror Story* je tedy fakt, že přirozený i art-horor nejenom že pracují ruku v ruce a zároveň se doplňují, ale dokonce mohou fungovat paralelně ve stejnou dobu, a rozlišení jednoho od druhého závisí na vlastním výkladu diváka. Ten se může rozhodnout, zdali bude seriál vnímat z psychologického hlediska skrze duševní choroby postav a děsivé dění vyhodnotí jako naturálně hororové, anebo zda uvěří, že démon, není jen personifikace duševní nemoci, ale pravé art-hororové monstrum.

6.3 Příběhová linie pracující s žánry slasher/thriller

Třetím a zároveň posledním střípkem žánrové analýzy druhé série je právě tato část. Žánr thriller je doplňujícím prvkem slasheru a *American Horror Story* takto umě využívá art-hororových a přirozeně hororových prvků, které tato kombinace žánrů nabízí, k navození vybalancované atmosféry, jež je schopna zapadnout do celkového dění druhé série. Samotné slovo thriller pochází z anglického *thrill*, čili vzrušení, napětí, očekávání zvratu. Oproti tomu stojí zmíněný slasher, z anglického *slash*, čili seknutí, říznutí atp. Na jedné straně tedy vyvstává kinematografický koncept soustředící se pouze na akt vraždění a nezřízeného násilí rukou většinou maskovaného vraha, nesoucího si drama z dětství.⁶² Tento koncept, jak se ukáže, se objevuje právě i v případě *American Horror Story*. Příběh této narativní části však neosciluje pouze kolem brutálních výjevů, které můžeme sledovat u slasherů jako *Pátek*

⁶¹ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. s. 69.

⁶² Undermining the Moneygrubbers: How I Learned to Stop Worrying and Love Friday the 13 th Part V. In: CLAYTON, Wickham. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. Farnham: Palgrave Macmillan, 2015, s. 37-51.

třináctého (1980)⁶³ a jemu podobných, ovšem vehementně staví i na prvcích zmiňovaného thrilleru, ve kterém k vraždění z definice nemusí vůbec dojít a přítomná hrozba smrti může být pouze naznačována, aby se příběh mohl pomocí napětí vyvíjet kupředu.⁶⁴ Divákovi není explicitně ukázána žádná vražda, ovšem je neustále udržován v napětí pomocí ostentativního zobrazování následků řečených vražd, tzn. nábytkem z těl obětí atp. Konečné sloučení obou ruku v ruce jdoucích žánrů je pak odhalení doktora Thredsona jako maskovaného vraha, čímž vzniká pro thriller typický zvrát- hlas rozumu v podobě psychiatra a vraždící maniak se ukazují být jednou osobou.

Příběh odehrávajícího se slasheru, doprovázeného thrillerem, se v případě *American Horror Story* odehrává ve dvou časových rovinách, kdy dvěma aktéry masakrů jsou otec a syn, a jak je při této antologii zvykem, počátkem všech vyvstalých problémů je prvotní ostrakizace všech zúčastněných. Na jedné straně stojí Lana Wintersová a její údajná léčba homosexuality v ústavu Briarcliff a tím vyvstanuvší drama pomocí jedné ze sociálních otázek tehdejší doby. Člověkem, který se zpočátku zdá jako jediný její přítel v jejích úskalích, je dříve zmiňovaný doktor Thredson, jenž je zároveň hlavním aktérem vinným z brutálních vražd žen. Tímto se jeho postava dostává do středu dění a je hlavním průsečíkem přirozeného a art-hororu. Přirozená část spočívá v jeho snaze zamezit nelidským úkonům praktikovaným na chovancích ústavu, artová zase v jeho spojení se slasherem. Thredsonovo vyčlenění ze společnosti sahá hluboko do jeho minulosti, když byl opuštěn vlastní matkou a v Laně vyhledává něco jako záchranný přístav. Postavy se tak na půdě Briarcliffu dostávají do vzájemné symbiózy. Situace se však mění ve chvíli, kdy se Thredsonovi podaří s Lanou uprchnout a střet morálního dramatu a thrilleru se dostává k příběhovému klimaxu. Falešný pocit naděje v obou představitelích však rychle opadá, když se Lana dozvídá, že právě její zachránce je obávaný vrah žen. Thredson zase pocíťuje zklamání v jejím rezolutním odmítání stát se středobodem jeho zvrácené představy- být mu něčím jako náhradní matkou. Tématika ženy/matky je zároveň dalším žánrovým pojítkem poukazujícím k slasheru a je představena Thredsonovou exkluzivitou ve vraždění žen. Cloverová ve své definici udává, že ve valné většině případů jsou objekty násilí u tohoto žánru právě ženy, které jsou postupně masakrovány, až na poslední, která je schopna postavit se v závěru psychopatovi a přežít.⁶⁵ Touto ženou je právě Lana, která po tom, co je znásilněna, prchá a započíná tak hru na kočku a myš snaže se

⁶³ *Pátek třináctéh [Friday the 13th]*[film]. Režie Sean S. CUNNINGHAM. USA, Warner brothers, 1980.

⁶⁴ SARICKS, Joyce G. *The readers' advisory guide to genre fiction*. Chicago: American Library Association, 2001. S. 315.

⁶⁵ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1993. s. 21.

pomstít se za násilí spáchané na ní samotné a ostatních obětech. Samotná problematika znásilnění zapadá jak do žánru slasher, tak do thrilleru a je charakteristická následnou snahou oběti zvrátit dosavadní chod událostí ve svůj prospěch, resp. pomstít se. Najednou se štvaná zvěř stává z Olivera Thredsona, který je zahnán do kouta a vydírán. Cloverová tematizuje i tuto část a nazývá ji problematikou dvojího bříty- snaha o pomstu se stává hnacím motorem a v mnoha případech je právě odrazem hororové tematiky⁶⁶. Ačkoliv samotný akt znásilnění lavíruje na pomezí přirozeného a art-hororu, právě touha po pomstě a prostředky, jakými se jí aktérka snaží dosáhnout, pak vychází jako art-hororové. Když se Laně podaří Thredsona zlikvidovat, započiná linie přesahující do druhého časového období této části- seriálové přítomnosti. Zde je divák seznámen se synem Lany a Thredsona, kterého se jako novorozeněte z pochopitelných důvodů jeho matka vzdala. Syn pokračuje ve šlépějích svého otce a díky své očividné psychické vadě a syndromu ostrakizace jej staví na piedestal s cílem najít a zavraždit svou stárnoucí matku. Syndrom dvojího bříty se tedy znovu obrací na stranu mužského protějšku. Lana jako poslední přeživší má svůj žánrem daný úkol- zlikvidovat hrozbu v podobě vraha a tak se taky stane v průběhu dvou časových období- vražda Thredsona v minulosti a následně vražda syna v přítomnosti.

Slasher/thriller jsem se, jak jsem již naznačovala v metodologii, rozhodla porovnat se seriálem *Dexter*. Jeho hlavní žánrové zařazení sice spadá pod krimi, ovšem klasifikovat jej jako thriller je proveditelné z pochopitelných důvodů. Oliver Thredson a jeho protějšek Dexter trpí psychickými poruchami, jedna z nich je v obou případech zapříčiněna nepřítomností biologické matky při jejich vyrůstání (připomeňme si, jakou roli hraje trauma z dětství pro vrahy účinkující ve slasherech), což má za následek formování obou postav v sociopaty. Sociopatie je porucha vyvolaná právě okolnostmi, které ovlivňují osobu v průběhu života, což znamená, že sociopatem se člověk nerodí. To je případem obou. Rozdíl mezi Thredsonem (potažmo jeho synem) a Dextrem je ten, že Dexterovi byl poskytnut luxus vzoru, který jej vedl tak, aby své vražedné sklony dokázal směřovat jen na osoby, které jsou vinné vraždou. Thredson toto v uvozovkách štěstí neměl, z čehož plyne další rozdíl, a tím je motiv vražd jednotlivých postav. Ačkoliv jsou obě postavy schopny rozlišit dobro od zla (Thredson byl pohoršen, po tom, co zjistil, jaké podmínky panují za zdi ústavu), jen Dexter je schopen ovládat svoje nutkání tak, aby se neodráželo na nevinných lidech.

⁶⁶ CLOVER, Carol J. *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, s. 115.

7 American Horror Story: Coven

Třetí série, ač se odehrává primárně v současnosti, zachází však s jednou ze svých vedlejších narativních linií až do dob druhé poloviny osmnáctého století, do dob války amerických kolonií za nezávislost. Ožehavé období tedy otvírá okno pro tematizování otázek otrokářství, rasismu a problémů s tím vyvstanuvších. Tyto problémy v kontextu série tvoří jakousi přirozeně hororovou slupku, která pak dává volný průchod pro využití art-hororových prvků a spuštění celé série událostí, podobně jako jsme toho byli svědky i u první série. Necht' je tedy tato část brána jako jedna z vedlejších narativních linií, ze kterých budu při určování žánru vycházet. Druhá, pro žánrovou analýzu zásadní vedlejší narativní linie se odehrává přímo v seriálové současnosti a soustředí se na problém přímo návazný na dění v Covenu, tedy otázku lovců čarodějnic. Obě tyto vedlejší narativní linie ve finále ovlivňují hlavní dění probíhající přímo na půdě školy. Jak bylo řečeno v metodologii, třetí série uplatňuje principy akce a reakce snad nejvíc, proto v návaznosti na tyto dva vedlejší příběhy musí existovat jeden, ve kterém se jejich dění bude nejvíc odrážet. Tím je tedy narativní linie odehrávající se na půdě školy- Covenu. Pro žánrovou analýzu nejzajímavější narativní linie je však ta, která byla představena až v poměrně pokročilé části příběhu, odvíjí se od okultismu a je nesena svéráznou postavou Papa Legby.

7.1 Příběhová linie madame Lalauri

Jak již bylo dokázáno v analýze předchozích sérií, katalytickou událostí bývá zpravidla naturálně hororový základ, od kterého se posléze odvíjejí jednotlivé žánrové linie. V první sérii to byly například nemorální praktiky manželů Montgomeryových následované gotickým hororem, v druhé sérii zase otázka rasové nesnášenlivosti paradoxně rozvádějící sci-fi horor. Třetí série je v tomto tedy podobná té druhé, a sice znovu se setkáváme s otázkou rasismu. V tomto případě jsem znovu využila tematizování problému Stephenem Asmou, který se odráží od definice Garyho Willise v jeho eseji *The Dramaturgy of Death*⁶⁷. Většina rasově orientovaných vražd, které se v minulosti udály, byly motivovány poněkud obskurními emocionálními impulzy, spíše než racionálním uvažováním. Lidé chápou takovouto vraždu jako určitý typ očisty. Jde o projektování špatných, zlomyslných představ na určitého prostředníka- v tomto případě monstra v podobě černošského muže. To posléze vede k destrukci zmíněných představ směrem k očistění v podobě zničení řečeného monstra.⁶⁸

⁶⁷ ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 232-233.

⁶⁸ Tamtéž. s. 232-233.

Tvrzení můžeme plynule přenést na otrokářku Delphine Lalaurie, která systematicky vyvraždí své černošské služebnictvo ze dvou důvodů. První je prostý- je to její záliba ve vraždění. Druhý důvod je ovšem přímo návazný na Willisovu teorii, a sice Lalaurie vraždí pouze černošské osazenstvo svého domova. Snaha demonizovat svoje černé služebnictvo se projevuje ve chvíli, kdy je její dcera přistižena, jak svádí jednoho z černošských sluhů. Ačkoliv reálně k ničemu mezi postavami nedošlo, Lalaurie tento akt chápe jako hotovou věc a veškerou zlost a morální špínu způsobenou svou dcerou takto ladně přenáší na tohoto černého muže. Art-hororová zápleтка se rozjíždí ve chvíli, kdy pouhé označení monstrum přechází ze slov do reality a Delphine z nebohého Bastiana pomocí hovězí hlavy opravdu vytvoří monstrum- minotaura. V tomto momentě se rozplétá nová přirozeně hororová dramatická zápleтка, a sice snaha o pomstění Bastiana jeho milenkou, která je shodou okolností i první užitou instancí narativní linie o čarodějnicích- Marie Laveau. Proběhne pro antologii typické využití vraždy jako katalyzátoru následujících událostí, přičemž je s rodinou Lalaurie naloženo tak, jak tuto problematiku v opačném případě známe z historie- jsou lynčování a pověšení a později se vrací na scénu jako monstra art-hororového typu. Co se týče lynčování a několikanásobné vraždy, setkáváme se zde s typem žánru, který ovšem není plně definován. Svými dispozicemi je jasné, že je jakousi odnoží dramatu, ovšem jeho obskurnost a lavírování na pomezí přirozeného a art-hororu ho nenechává se plně klasifikovat. Řeč je o tzv. masakru, který při třetí sérii prostupuje všemi narativními liniemi. Pro definici a osvětlení tohoto tvrzení užiji tematizaci problému Jaromírem Blažejovským v jeho příspěvku ve sborníku s názvem *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filologické konference konané v Olomouci 14 – 16.11 2002*⁶⁹. Blažejovský při klasifikaci tvrdí, že obětí může být málo, ale i víc, ovšem podmínkou je, že alespoň jedna z nich by měla být nevinná, masakr je též manifestací boje o moc.⁷⁰ Aplikujeme-li tedy tuto definici tohoto žánrově nedefinovaného typu dramatické zápletky na konkrétně tuto narativní linii série, jsme schopni rozpoznat všechny znaky. Nevinnou obětí pomsty Marie Laveau jsou tedy dcery a manžel Delphine. Boj o moc zde probíhá mezi domněle elitářskou, rasisticky založenou vizí světa, tak jak ho vnímá Delphine, a snahou Marie ustanovit sebe samu jako tu, která svým činem momentálně dokazuje, že má navrch. Jak již bylo řečeno, typ masakru prochází všemi narativními liniemi a stává se tedy jakousi šedou eminencí dominujících žánrů.

⁶⁹ PTÁČKOVÁ, Brigita, ed. *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004.

⁷⁰BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Žánrové aspekty filmových masakrů. In: PTÁČKOVÁ, Brigita (ed). *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filologické konference konané v Olomouci 14 – 16.11 2002*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 113-121.

V souvislosti s Bastianem a jeho monstrózní proměnou jsem prve ustanovila, že v ten daný moment narativ pracuje s art-hororem jako vůdčím žánrem. Nechat však Bastiana, od kterého se posléze v seriálové přítomnosti odvíjí další série událostí, pouze jako prvek art-hororu, by však bylo nesprávné. Je tedy nutné zamyslet se nad jistou ikonologií, která posléze podpoří mou žánrovou klasifikaci. Bastian je reálným ztělesněním mytického Minotaura a jako takový nese znaky pojící se s žánrem fantasy⁷¹. Fantasy pak přechází do následující narativní linie jako určující prvek společně s různými typy dramatu. Tento korpus je pak ovlivňován vnějšími art-hororovými prvky.

7.2 Příběhová linie lovců čarodějnic

Existence čarodějnic a jejich protipólu v lovcích čarodějnic je znovu tematizovaná Stephenem Asmou, který vychází ze slavného traktátu z patnáctého století *Malleus Maleficarum*, který byl sepsán tehdejším lovcem čarodějnic Heinrichem Institorisem. V traktátu popisuje čarodějnic jako složení tří základních prvků- démona jako loutkaře, lidské oběti jako loutky a nepřítomnosti zásahu Boha. Zde vzniká prostor pro čarodějnic konat v jejich očích vlastní vůli na zemi. Vůle však není její, ale démonů (s tematizací tohoto problému práce pracuje v podkapitole 7.4, kdy se seriál dostává do roviny okultismu), proto je tedy na lovcích čarodějnic aby zabránili nebezpečí v podobě hereze⁷². S tímto problémem se potýká i následující seriál.

Srovnání se seriálem *Salem* jsem záměrně nechala pro tuto vedlejší narativní linii a ne pro narativní linii soustřeďující se na dění přímo na půdě školy, jelikož, stejně jako v *American Horror Story*, je jejím leitmotivem milostná zápletka postav, které se neshodují ve své ideologii a minimálně jedna z nich o tomto problému nemá tušení. V *American Horror Story* stojí na jedné straně nic netušící čarodějnice Delia, na druhé lovec čarodějnic Hank, který je zároveň její manžel. Stejný případ nacházíme i v *Salemu*. Mary Sibley je čarodějnicí, zatímco její bývalý milý, John Alden, se vydává na stopu čarodějnic ze Salemu, aniž by věděl, že je jí právě Mary. Díky tomuto vztahu dostává milostné drama v obou případech jakéhosi přirozeně hororového nádechu. Co se týče Salemu, čarodějnice jsou stejně jako v *American Horror Story* představovány jako mladé a krásné, nicméně jen do chvíle, než se ukáže jejich pravé já. Jsou totiž v základu zlomyslné a obyvatelům města chtějí ubližovat, což

⁷¹ZABILANSKÝ, Tomáš. *Filmové žánry* [online]. 2007 [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-tytu-prklady/>.

⁷²ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 113.

se později projevuje i na jejich ohyzdném vzhledu. Svým vzezřením pak nemají daleko od monster a dají se snadno klasifikovat jako entity art-hororového ražení, a to i v návaznosti na jejich přirozeně i art-hororové činy. Na druhou stranu čarodějnice v *American Horror Story* zauímají spíš pasivní stanovisko, jejich prvotním cílem není ublížit, nýbrž se ubránit právě proti vnějším silám, kterými jsou mimo jiné i lovci čarodějnic. I svým neměnným mladistvým vzhledem a celkově lidštějším povahám se tedy vymaňují z art-hororového zasazení a jsou prvkem jiného žánru, kterému se věnují v následující kapitole.

Mezi lovci a čarodějnicemi též probíhá podobný typ masakru. Obě strany poměřují síly a snaží se získat převahu. Zároveň jsou ochotny zajít až do krajních mezí a navzájem se zlikvidovat, ačkoliv by to znamenalo i ztráty na nevinných životech. Na společném jednání pak dochází ke střetu, z kterého vycházejí čarodějnice jako vítězné, čímž jedna strana získává absolutní převahu.

7.3 Příběhová linie odehrávající se na půdě školy

Čarodějnice a atributy, se kterými jsou často asociovány (nástroje ďábla, zplozenkyně zla na zemi), by měly svým klasicky monstrózním vzezřením a napojením na okultismus představovat typický nosič art-hororu. Při *American Horror Story* je však situace odlišná. Než se tedy postoupíme k tomu, co zobrazované čarodějnice jsou a jaký žánr představují, vytyčme napřed, co nejsou, a to pomocí definice Stephena Asmy, který se ve výkladu o čarodějnictví primárně opírá o historicky doložené události, na jejichž základě potom z historického hlediska vznikla idea novodobé art-hororové čarodějnice. Čarodějnice jako ďáblové kněžky mají za úkol nastolit na zemi chaos, svést lidi na scestí a připravit půdu pro příchod ďábla. Jedním z prostředků, které Asma popisuje a které k tomu účelu čarodějnicím slouží, je snaha zabránit lidem v rozmnožování, proto se obracejí na různé praktiky. Například bývaly chápány jako příčina impotence, potratů a neschopnosti početí. Když se nakonec dítě přece jen narodilo, bylo jimi uneseno a obětováno ďáblu⁷³. Asma jmenuje ještě několik dalších praktik, ze kterých byly čarodějnice osočovány a které můžeme pozorovat ve filmech jako je *Kladivo na čarodějnice* (1969)⁷⁴ nebo *Ospalá díra* (1999)⁷⁵. Kdybychom se v *American Horror Story* setkávali s čarodějnicemi tohoto typu, nebyl by problém označit jejich přítomnost za art-hororovou. Jejich vyobrazení v antologii však není spojeno s žádnými art-

⁷³ ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 112.

⁷⁴ *Kladivo na čarodějnice* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČR, Filmové studio Barrandov, 1969.

⁷⁵ *Ospalá díra* [*Sleepy Hollow*][film]. Režie Tim BURTON. USA, Paramount Pictures, 1999.

hororovými prvky. Čarodějnice v tomto případě nefungují jako ztělesněná monstra, ba nejsou ani primárně napojeny na d'ábla, nemůžeme je tedy s art-hororem ztotožňovat. Proto je nutné hledat žánr jejich narativní linie někde jinde. Jak již bylo zmíněno v segmentu o Delphine Lalaurie, fantasy je pro tuto narativní linii zásadní a je charakterizováno vědecky nevysvětlitelnou přítomností nadpřirozených bytostí a jevů ve fiktivní krajině.⁷⁶ V tomto případě jsou nadpřirozené jevy reprodukovány užitím magie jako hlavního žánrového prvku. Ačkoliv se škola nenachází v dokonale nereálném světě, vyskytují se zde instance míst, která jsou naprosto nereálná a která vynikají svou vlastní tradicí (viz podkapitola 6.4), stejně jako to můžeme hledat u typických fantastických příběhů, jako je například seriálová adaptace ságy *Zaklínač* (2001)⁷⁷.

V návaznosti na rozvíjení příběhů vzniká v několika momentech syntéza art-hororu právě s řečeným fantasy. Příkladem může být brutální útok Bastiana v jeho mínotauri podobě. S ohledem na přítomnost monstra klasifikujeme pasáž primárně jako art-hororovou, ovšem díky výše zmiňované ikonologii mytické postavy může být zároveň chápána jako fantasy. S přihlédnutím k užití domácího vniknutí v minulých sériích bychom tuto narativní část mohli klasifikovat i v souvislosti s tímto žánrem. Jsme svědky narušitele hnaného zlomyslným popudem, který je už jen svým zevnějškem schopen psychicky terorizovat svoje oběti. Vrátime-li se ovšem k žánru fantasy v korelaci s art-hororem, jsme schopni odhalit i další momenty této synergie, například když se čarodějky snaží bránit půdu školy před armádou zombie, nepříliš podobných těm klasickým, které známe z televizních obrazovek. Tam totiž fenomén zombie funguje na jakési science-fiction bázi, kde jsou oživé mrtvoly důsledkem zmutování viru, což poukazuje na nějaké vědecké ukotvení. Oproti tomu zombie, jak je známe z třetí série *American Horror Story*, jsou výplodem magie, v tomto případě fantaskního woodoo.

Všem předchozím událostem by však nebyl umožněn prostor, kdyby neexistovala poměrně výrazná dramatická rovina, kde jsme schopni v přirozeně hororovém hávu sledovat jak psychologické drama, tak melodrama a rodinné drama. Všechny jsou katalyzované sérií dramatických zápletek pramenících, jako je tomu u *American Horror Story* v oblíbené, z morálně sociálních problémů. Jedním z takových je například přirozeně hororový výjev v podobě znásilnění jedné z čarodějek na párty skupinou chlapců. Zde se opakuje již zmiňovaná teorie Cloverové, tedy teorie dvojího břitu v souvislosti s následnou pomstou

⁷⁶ ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 112.

⁷⁷ *Zaklínač* [Wiedźmin] [televizní seriál]. Scénář Michal SZCZEBIC a režie Marek BRODZKI. POL, 2002.

oběti. Hranice mezi tím, kdo je hlavním antagonistou a kdo obětí, se zamlžuje ve chvíli, kdy se oběť projevuje stejně schopná násilí jako její trýznitel. Znásilněná Madison tedy využije svých magických schopností a vyhodí do vzduchu celý autobus převážející její násilníky. To je přirozeně hororovou událostí nesoucí nádech výše zmiňovaného masakru. Připomeňme si, že masakr je podle Blažejovského výplodem souboje o moc a nevyhnutelné smrti alespoň jedné nevinné postavy. Co se týče boje o moc, Madison takto neadekvátně demonstruje svoje nadřazené postavení po tom, co bylo její postavení při znásilnění zase neadekvátně sníženo. V očích, jí v té chvíli sekundující postavy Zoey, se dle teorie bříty stává na moment antagonistkou příběhu. Zároveň při havárii umírá i nevinná postava- Kyle, kterému se budu ještě věnovat.

Tento akt Madison, který je následován dalšími sebedestruktivními akcemi, je podložen jejími psychickými problémy, které se v sobě snaží za každou cenu udržet pomocí tvrdé masky, kterou nastavuje světu. Její problémy tedy dávají příběhu i nádech psychologického dramatu.

Výše zmíněný Kyle je postavou nacházející se v průsečíku několika žánrů, jelikož je magií, čili fantasy prvkem, přiveden zpět k životu, dále je nosičem art-hororu, jakožto subjekt nekromancie, s čímž se pojí subžánr okultismu, a mimo jiné se stává středobodem melodramatu v podobě milostného trojúhelníku odehrávajícího se na půdě školy. Jeho účinkování v milostné zápletce se pro vývoj jeho postavy stává zdaleka nejvíc zásadní, jelikož se od něj, na rozdíl od těch ostatních, pro Kyla narativně rozvíjí.

Posledním z nejvíce viditelných typů dramát je pak při této narativní linii drama rodinné, tematizované pomocí vztahu matky Fiony s dcerou Deliou a jejich složitých interakcí. V tomto případě je rodinný problém vygradován až ke svým hranicím. Nejenom že řeší klasické problémy dcery, která touží po matčině uznání, a matky, která touží stát se lepším vzorem, ale zároveň se dotýká i problémů spojených se snahou obou dvou se navzájem zavraždit. Jejich vztah tak osciluje mezi momenty bezbřehé lásky rodiče a dítěte, a momenty naprosté nenávisti.

Co se týče Fiony, i ona se jako takzvaná „nejvyšší“ školy ocitá v několika dramatických momentech podkreslených zmiňovaným masakrem. Jedním z nich je i mocenský boj mezi ní a Marie Laveau, přičemž z hlediska tohoto konkrétního konfliktu je Bastian v pozici nevinné oběti a Fiona ustanovuje svoji převahu. Jejich neustálý boj o moc takto pomáhá posouvat děj kupředu.

7.4 Příběhová linie Papa Legby

Papa Legba, ač se do příběhu dostává v relativně pokročilém stádiu vypravování, okamžitě získává svrchované postavení nad všemi ostatními postavami. Tak, jak je zde tematizován, ho bude naivní divák pokládat za ztělesnění d'ábla, tedy art-hororovou postavu. V podkapitole o lovcích čarodějnic bylo řečeno, že d'ábel nebo démon se stává loutkářem a lidská oběť (čarodějnice) jeho loutkou. Ta svoje síly získává nečistým paktem uzavřeným právě s řečeným démonem. V pozici démona pak v tomto kontextu vystupuje Papa Legba, který drží v hrsti zmiňovanou vúdú kněžku Marie Laveau, a výměnou za oběť, která je jí nejbližší, jí daruje nesmrtelnost. V tomto bodě by bylo záhodno určit pravou definici mýtu o postavě Papa Legby, jak je známa v haitské kultuře, a aplikovat ji na seriál. Alejo Carpentier ve své knize *The kingdom of this world*⁷⁸ tvrdí: „Ve vúdú, funguje (Legba) jako prostředník mezi světem bohů a lidí a zároveň otvírá bránu do světa duchů [...]. Legba je bohem cestování, možností a štěstí a varuje cestovatele před některými křížovatkami, jelikož ty jsou obývány zlomyslnými mocnostmi- čarodějnicemi a zlými duchy.“⁷⁹ Papa Legba takto působí, podobně jako v křesťanském světě, spíš jako svatý Petr než jako démonická síla, za kterou je v seriálu pokládán. Papa Legba byl tvůrci zbaven dobrých vlastností a za účelem využití okultismu, jako hororového subžánru, byl záměrně demonizován. V jeho základním pojetí je to právě on, kdo brání před zlými mocnostmi v podobě čarodějnic, zatímco v *American Horror Story* se sám stává touto zlou mocností, která právě čarodějnice, a nejenom je, terorizuje.

Žánrová komparace této dějové linie se nabízí znovu se seriálem *Lovci duchů*. Ten totiž v rámci své okultně hororové části zmiňuje mimo jiné i tzv. démona křížovanky, který nabízí postavám přání výměnou za jejich duši. Papa Legba, který, jak bylo řečeno, má primárně chránit cestovatele před tímto démonem, se zde pak sám stává art-hororovým monstrem a jeho původní cíl chránit se mění. Papa Legba je tedy v *American Horror Story* sám zmiňovaným démonem křížovanky. Tematika duše jako jakéhosi démonického platidla se stává aktuální ve chvíli, kdy Papa Legba není jenom bránou do světa duchů, ale, stejně jako démon křížovanky v *Lovcích duchů*, je pánem pekla. Peklo je v tomto případě dalším spojujícím prvkem. Nakonec se ukazuje, že primární motivací postav, které se dostaly do kontaktu s Papa Legbou nebo démonem křížovanky, je v obou seriálech snaha vymanit se z tohoto paktu a svou duši si ponechat.

⁷⁸ CARPENTIER, Alejo a Harriet DE ONÍS. *The kingdom of this world*. Pbk. ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

⁷⁹ Tamtéž. s. 103.

8 American Horror Story: Freak Show

Stejně jako předchozí série, i tato s názvem *Freak Show* funguje na principu několika dějových linií, kdy každá primárně využívá jiný typ žánru či hororového subžánru. Hnacímotorem je u všech drama a jeho subžánry. Setkáváme se s romantickým dramatem, thrillerem, slasherem. Všechny tyto části jsou spojeny a katalyzovány prvkem, který vystupuje u všech ostatních sérií a tím je znovu problém ostrakizace. Ačkoliv jsme byli v předešlých sériích svědky ostrakizace hlavně v podobě rasismu, zde je toto téma využito trochu jinak. Místo černošské menšiny se setkáváme s příšerami a jejich bojem o začlenění do společnosti.

8.1 Příběhová linie klauna Twistyho

Žánrově klasifikovat tuto linii pod jeden souhrnný žánr nejde a to nejenom z důvodu vícežánrovosti tohoto média tak, jak to tvrdí Mittell, ale taky proto, že klaun Twisty svými přirozeně hororovými akcemi dává do chodu sérii dalších žánrů, které se v návaznosti na vývoj příběhu transformují v druhé. Jeho příběh se odvíjí od klasického dramatu ostrakizace, kdy je v zásadě kladná postava vlivem událostí donucena stát se zápornou. Příběh se stále pohybuje ve své přirozeně hororové rovině do chvíle, než se Twisty rozhodne spáchat sebevraždu. Tento pokus se mu ovšem nepovede a Twisty se i fyzicky stává monstrem, za kterého ho neprávem pokládali. Je nasnadě uvažovat, zda je tento typ monstra, které vzniklo svojí vlastní vinou a za zcela reálných okolností, stále ještě art-horový. Domnívám se, že ano v kombinaci s jeho zohyzděnou tváří, kterou zakrývá pod děsivou maskou klauna. Důkazem je, že stejně můžeme chápat i postavu Jasona v dříve již zmíněné sérii filmů *Pátek třináctého*, který pod hokejovou maskou skrývá ohyzdnou tvář. Postavy nejsou monstra, jelikož by se narodily monstry, ovšem v kombinaci s dalšími aspekty se takovými monstry stávají a v tu chvíli je již možné je chápat dle Carrollovy definice o přítomnosti monster jako art-horových nosičů. Stejně jako jeho protějšek Jason, i Twisty se ve svém novém vzhledu vydává na vražedné řádění. V tomto momentě se tedy morálně dramatická linie Twistyho překlenuje v slasher. Kromě bezhlavého vyvražďování rodičů dětí se též dává do chodu i jakási pasáž pracující právě na prvcích thrilleru, jak jsme toho byli svědky už v druhé sérii. Unesené děti jsou drženy v zajetí šíleným klaunem, načež se rozjíždí policejní pátrání. Závěr Twistyho příběhu není zakončen přirozeně hororovou vraždou samotného zabijáka, jak tomu u slasherů bývá, nýbrž se stává součástí spiritistického celku hnaného mytickou postavou Edwarda Mordrakea, kterému se věnuji v podkapitole 8.3.

8.2 Příběhová linie Dandyho Motta

Charakter a následné žánrové zařazení této postavy a její příběhové linie vzniká jakýmsi přímým řetězením událostí. Postava klauna Twistyho byla ze scény art-hororově odstraněna ve chvíli, kdy započala dění za pomoci prvků thrilleru, Dandy pak přímo navazuje na tuto dějovou linii. Stejně jako Twisty, i Dandy pociťuje vyčlenění ze společnosti ve chvíli, kdy je i samotnými monstry (v tomto kontextu hovoříme o nějakým způsobem deformovaných obyvatelích *Freak show*) odmítnut a hledá uplatnění někde jinde. Setkáváme se tedy s archetypem mladého bohatého muže, který je znechucen svým životem a zábavu hledá v extrémních situacích. Dandy tedy převezme místo Twistyho s tím rozdílem, že ačkoliv nosí masku klauna, nikdy nebude primárně považován za monstrem, potažmo typického slasher zabijáka, už jen díky jeho sociálnímu postavení a neschopnosti jeho postavy ztotožnit se s pohnutkami Jasona (*Pátek třináctého*), či Michaela Myerse (*Halloween*⁸⁰). Nikdy tak nebude moci vystupovat jako ryze art-hororová postava. Veškeré jeho chování se dá opodstatnit psychologickým dramatem, se kterým je Dandy spojen. Můžeme tvrdit, že snaha jeho postavy stát se art-hororovým monstrem nebude nikdy úplně dokončena, nestane-li se v jeho příběhu něco tak radikálního, jako tomu bylo u Twistyho. Dandy představuje bezhlavé vraždění bez jakési art-hororové zápletky. Twisty se do roviny slasheru dostal mimo jiné i díky naprostému pomatení smyslů, kdežto Dandy svou šílenost hraje jen pro své vlastní pobavení a místy se zdá, že jeho pohnutky nejsou jasné ani jemu samotnému. Výsledkem tedy je, že i přes jeho bezmeznou snahu stát se výše zmiňovaným monstrem, Dandyho příběhová linie nikdy úplně nenaplní požadavky slasheru, ačkoliv se tak může na první pohled jevit. Příkladem může být srovnání s filmem *American Psycho*. Dandy i Patrick Bateman jsou zbohatlíci, kteří zahánějí dlouhé chvíle vražděním lidí z nudy. Dovolím si zde využít analýzu druhé série v souvislosti s Oliverem Thredsonem, jehož chování jsem jednoznačně zařadila pod slasher a zároveň thriller. Rozdíl mezi Dandym s Patrickem a Oliverem je ten, že jejich vraždění nikdy nebude fungovat jako manifestace naprostého pomatení smyslů. Oliverovo chování je přímo návazné na jeho minulost a na to, jak ho společnost v jeho očích sama formovala vrahem. Ovšem Patrick ani Dandy nebudou nikdy schopni tohoto stupně dosáhnout, a to ani ve chvíli, když na obrazovkách provádějí ty nejbizarnější věci (např. Dandyho krvavá lázeň, či Patrickovo vražedně taneční číslo) a to z toho důvodu, že pro bytí vrahem typu Olivera nebo Twistyho nemají dostatečnou základnu v podobě pokroucené

⁸⁰*Halloween*[film]. Režie John Carpenter. USA, Compas International Pictures, 1978.

minulosti. Naopak narcistické sklony obou při jejich vraždách znovu spíš poukazují na nudu a ani v modu operandi svých vražd nejsou, na rozdíl od Olivera a Twistyho, příliš konzistentní.

8.3 Příběhová linie odehrávající se ve Freak Show

Předchozí kapitoly jsou dějově přímo návazné na dění právě v kempu a díky tomu můžeme sledovat změny i v užitém žánru. Například Dandy by se ze zbohatlíka s psychickými problémy nestal vůdčí postavou dějové linie, která pracuje s thrillerem, kdyby nebyl prve odmítnut kočovným obludáři ve snaze přidat se k němu.

Co se týče art-hororu, čtvrtá série pracuje trochu jinak, než ty předešlé. U minulých sérií jsme byli zvyklí na postupné gradování přirozeně hororových událostí v ty art-hororové pomoci odhalování, či přeměn postav v monstra. Ve *Freak Show* je tomu jinak. Postavy jsou již na začátku představeny jako monstra, ale otázkou zůstává, zda jimi opravdu jsou a zda-li je tedy možno události kolem nich probíhající chápat jako art-hororové. Domnívám se, že ne. Postavy jsou sice deformovány, což by Carrollově definici odpovídalo, ovšem ony samy se jako pravá monstra nevnímají. Ani vraždy, ke kterým v cirkuse dochází, nejsou svou naturou nijak zvláštní a nekatalyzují art-hororovou zápletku, nýbrž jen prohlubují morální drama, které se momentálně odehrává. Monstra tohoto typu mají svůj vlastní logický řád, dle kterého fungují, na rozdíl od klasických art-hororových monster, u kterých logiku zcela nahrazuje chaos. Tato monstra se od normálu odtrhla v předvídatelné podobě a můžeme předpokládat, že další generace se bude od normálu vychylovat stejně. Tímto způsobem právě vzniká logické schéma, poněkud svérázně, ale stále fungující dle jistých pravidel. Cyklickým opakováním nelogičnosti vzniká tedy logika.⁸¹ Příkladem může posloužit postava Jimmyho a jeho ruce podobné klepetům. Jeho otec má sice ruce v pořádku, ale praotec a strýci už mají zase klepeta. Můžeme takto tedy normalizovat přítomnost těchto monster maximálně jako přirozeně hororovou a to jen proto, že pohled na takto deformované ruce nemusí být zrovna příjemný. V celé sérii existují pouze dvě postavy, které bychom mohli klasifikovat primárně jako art-hororové a díky kterým tato série *American Horror Story* vůbec může užívat status hororu. Výše zmiňovaný klaun Twisty, který se v monstrum proměnil vlivem událostí a dále Edward Mordrake, který vystupuje jako mytická postava a důkazem své existence poukazuje na přítomnost okultního spiritismu. Postava Edwarda a art-hororový podtext s ní spojený funguje díky pověrčivosti obyvatel obludária (celá tato hrůza vyvolávající záležitost počítá i

⁸¹ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009, s. 155.

se znalostí diváka této postavy, která má místo městské legendy i v reálném světě)⁸². Pověřivost pramení z neschopnosti některých lidí vědecky odůvodnit určité jevy, které se mohou na první pohled jevit jako zvláštní.⁸³ Hrůzu celé situaci dodává fakt, že pověra se nakonec ukazuje jako pravdivá, a ne pouze jako výplod fantazie obyvatelů kempu. Edwardova postava je syntézou několika hororových subžánrů. Prvním z nich je odnož tzv. body horroru. Jedním z nejznámějších filmů tohoto žánru je například film *Moucha* (1986)⁸⁴, který pracuje s mutací lidského těla. Podobným problémem trpí i Edward Mordrake, když mu parazitický obličej na druhé straně hlavy našeptává démonické věci. V tu chvíli se z body horroru stává slasher, když Edward v naprostém pomatení smyslů zavraždí skupinu lidí. Po své smrti se Edward vrací, ne však jako pomatený zabiják, ale jakýsi hlas rozumu v podobě entity, která monstra (v tomto kontextu nemluvíme o těch Carrollova typu, ale o obyvatelích Freak show/obludária) převádí na druhou stranu, stává se tedy prvkem okultně spiritistického horroru. Využívání tělesných deformací, které jsem v tomto kontextu necharakterizovala jako art-hororové, však dopomáhá právě k navození přirozeně hororového spektaklu, když jsou monstra záměrně démonizována a jejich těla naložena v prezervačních tekutinách.

Dalším žánrem, jehož prvky dopomáhají příběhovému posunu je drama s milostnou zápletkou, která probíhá hned v několika rovinách. Nejzajímavějším příkladem je vztah Dandyho se siamskými dvojčaty Dot a Bette a dynamika, která tímto spojením vzniká. Ztroskotáním tohoto obskurního vztahu znučeného zbohatlíka s psychicky nevyrovnanými sestrami paradoxně katalyzuje poslední stádium Dandyho přeměny v masového vraha. V tomto případě tedy můžeme tvrdit, že romanticky založená zápleтка dopomáhá k startu narativní linie fungující na principech thrilleru.

Srovnání se seriálem *Carnivàle* však nefunguje pouze na popsání povrchních podobností, jako je celkové zasazení příběhu a doba, kdy se odehrává, ale podobnosti můžeme hledat přímo i v rovině narativu. Do obou kempů se dostává nová postava, která má zvláštní potenciál naprosto změnit nutnou dynamiku, která doposud v obou putujících skupinách panovala. Zatímco však *Carnivàle* je velmi orientován na snové sekvence, *American Horror Story* spoléhá na užívání bizarních okamžiků i v lucidních okamžicích jeho fikčního světa. Oba seriály též staví na objevení schopností hlavních postav. Ovšem v *American Horror Story* nelze mluvit o vyloženě nadpřirozených schopnostech, ale spíš schopnostech asimilovat

⁸² PANOS, Maggie. *The Disturbing True Story of American Horror Story's New Villain Edward Mordrake* [online]. 2014 [cit. 2017-11-07]. Dostupné z: <https://www.popsugar.com/entertainment/Edward-Mordrake-True-Story-35780672>.

⁸³ ASMA, Stephen T. *On monsters*. New York: Oxford University Press, 2009. s. 42.

⁸⁴ *Moucha [The fly]*[film]. Režie David CRONENBERG. USA, 20th Century Fox, 1986.

se. Monstra nepotřebují nadpřirozené síly, ovšem svoje schopnosti jsou schopna využít pouze ve skupině sobě podobných. To můžeme demonstrovat na příkladu Pepper, která je od skupiny oddělena, čímž se dostává do spirály problémů, které končí až ve chvíli, kdy tvůrci naznačují jasné spojení s druhou sérií, kdy se Pepper dostává do Briarcliffu. Tam znovu nachází svou cestu díky tomu, že byla schopna využít své schopnosti asimilovat se. Každopádně oba seriály fungují na principu rozvíjení různých mystérií. U *Carnivàle* jsou to specifické vize, zatímco *American Horror Story* k svým nadpřirozeným momentům využívá postavy právě Edwarda Mordraka. Jak bylo řečeno, oba seriály k sobě mají blízko i díky časovému zařazení. *Carnivàle* se odehrává před druhou světovou válkou a *American Horror Story* pár let po ní. Jsou proto schopny tematizovat podobné problémy i na poli drama, ne pouze jejich mysteriózního založení. Nabízí se též srovnání s filmem *Zrůdy*, na kterém děj čtvrté série hutně staví. V obou případech lze pozorovat, jak se z neškodných monster vlivem ostrakizace a špatného zacházení stávají monstra schopná msty, hnaná vlastním pudem sebezáchovy.

9 Shrnutí

Kromě art-hororových subžánrů je pro první sérii podstatné drama v užším slova smyslu, které se projevuje například v podobě rodinného dramatu (takové drama, které se odvíjí od konfliktů mezi členy rodiny) v podání vyostřených situací v rodinách během různých časových období. Dále se setkáváme s dramatem, které pracuje s milostnou zápletkou (takové drama, které využívá motivu většinou nenaplněné, či tragické lásky dvou nebo více postav). Romantické drama je zčásti návazné na to rodinné a je prezentováno především bouřlivým vztahem mladého páru Violet a Tatea, milostným několikaúhelníkem Vivien a jejím ženami obletovaným mužem Benem, Celeste a jejím mladým přítelem Travisem atd. V podstatě je skoro každá postava součástí nějaké milostné zápletky a právě láska vede v první sérii často k vraždám z afektu, které později katalyzují art-hororové dění. Dále se můžeme setkat i s psychologickým dramatem (takové drama, které se odvíjí od psychologického vývoje postavy se zaměřením na vnitřní nebo vnější konflikt), které je prezentováno na několika postavách, nejzajímavější jsou pak ale mentální procesy samotného Bena Harmona, psychiatra a jeho pacienta Tatea, ducha. Ben Harmon přisuzuje zjevování se nadpřirozených bytostí svému vlastnímu mentálnímu úpadku a divák sleduje, jak se lékař uzavírá sám do sebe a psychicky chátrá. Tate si zase neuvědomuje, že již sám není naživu, z čehož pramení jeho pocit neschopnosti zařadit se a pochopit sama sebe. Jedna z vedlejších narativních linií pracuje i s typem policejního procedurálu a spíše, než by posouvala příběh kupředu, slouží k osvětlení uplynulých událostí a pomáhá tak divákovi zbavit se nejasností. Tyto žánry pak tvoří podpurnou kostru, díky které je možné koherentně konstruovat art-hororové dění pomocí přirozeně hororových obrazů vražd, znásilnění apod.

Co se týče právě art-hororu, autoři se drží časové osy a do každého časového období zařazují takový hororový subžánr, který byl v době, která je divákovi představována, zrovna moderní. Sérii ukázek těchto subžánrů tedy započínají gotickým hororem a parafrází na Frankensteinovo monstrum. Dále pokračují přes slasher a s ním paralelně jdoucí subžánr využívající motivu domácího vniknutí, načež navazují body hororem v podání znetvořeného Beaa. Poslední časové období je pak průsečíkem všech zmíněných a zároveň je prezentováno zastřešujícím okultním spiritismem, který uzavírá veškeré dění a stává se tak art-hororovým zakončením první série.

Druhá, stejně jako první série, pracuje s podobnými dramatickými zápletkami, které fungují jako opěrné body pro konstrukci art-hororového spektaklu. Setkáváme se s dramatickými milostnými zápletkami, které jsou prezentovány niterním rozvrácením postav bojujících se

svými vnitřními pocity (lesbický vztah Lany Wintersové, zakázaný vztah Kita a Grace). Tyto pocity jsou často zobrazovány pomocí psychologického dramatu a tematizací tzv. zakázané lásky. To jsme schopni pozorovat například u postavy Kita. Ten nejenom že si vzal černošskou ženu, na což bylo tehdejší společností nazíráno negativně, ale zároveň se zamiloval i do další chovanky ústavu, Grace. Dalším příkladem je Lana a její lesbický vztah s místní učitelkou. Lana je donucena podstoupit i nekonvenční léčbu své homosexuality. Dva speciální případy zakázané lásky a s nimi spojeného psychologického rozvratu pak prezentuje sestra Jude, která není schopná ovládat své city k monsignoru Howardovi, a dále pak doktor Arden, který zase bojuje s romantickými city vůči sestře Mary Eunice. Ani jeden milostný vztah, doprovázen psychickým rozvratem daným prostředím a skutky postav, pak nekončí šťastně a je prezentován jako pomyslná cesta postav do záhuby. Jak tomu bylo i u předchozí série, různé typy dramát (psychologické, milostné) tvoří nutné pozadí pro art-hororové dění.

Jak bylo řečeno, u druhé série se toto art-hororové dění štěpí do tří hieraticky si rovných rovin pracujících s různými subžánry. Prvním z nich je tedy sci-fi, dle Carrollovy definice sci-fi horor a jeho střed s nekonvenčním typem vědy. Zároveň může být tedy sci-fi zápletkou ve správném kontextu chápána i jako parafráze na náboženství. Druhou rovinou je pak okultně spiritistický horor, pracující se všemi nejdůležitějšími prvky žánru. Těmi jsou umlčený hlas bílé vědy, posednutí dítěte, ženy a nakonec kompletní opanování prostoru d'áblem⁸⁵. Třetí rovina pak pracuje se shlasherem za pomoci thrilleru, kde jsme svědky stírání hranic v schopnosti rozpoznat agresora od oběti, neboť při tomto žánru zákonitě dochází na konci k obratu- oběti se naskytne šance pomsty a je schopna útočit podobně, jak to prve praktikoval agresor. Agresor, jak nám byl představen a jak je žánrově zobrazován, je zpravidla maskovaný útočník, zbavený racionálního uvažování daného traumatem z minulosti vlastní a neschopnosti se s ním vyrovnat. Všechny tři subžánrové roviny jsou nakonec zakončeny smrtí jejich hlavních představitelů. Jejich smrt je pak závislá na samotném charakteru postavy, čili čím zápornější postava, tím horší smrt.

Třetí série se v návaznosti na model předchozích sérií neodpoutává od svého zakotvení v užívání dramatu a s ním jdoucí romantické zápletky a divákům je tedy znovu představeno hned v několika rovinách. Jedním z nich je i netradiční romantický trojúhelník Zoe, Kyla a Madison, přičemž každá z postav má k navázání vztahu odlišné důvody. Zoe se vtěluje do role ochránitelky, Kyle jedná na základě svých pudů a Madison touží znovu po citu. Romantická zápletky jde ruku v ruce i s příběhem Marie Laveau, která je hnána touhou

⁸⁵ Viz kapitola 5.2.

pomstít svého milence Bastiena. Delia a Hank zase představují model nevyrovnaného páru, jelikož láska v jejich podání je pouze jednostranná. Dalším příkladem užití romantického motivu může být i nevyrovnaný vztah Fiony a Sekerníka, který se postupem času mění z opojného vztahu dvou lidí, kteří našli novou radost ze života, v monotónností zmítanou noční můru. S tím je znovu spojeno i psychologické drama a zároveň rodinné drama. Ta jsou syntetizována ve vztahu Fiony a její dcery Deliy. Oproti předchozím sériím přichází ta třetí i s instancemi fantasy žánru a to především pomocí přítomnosti postav, které jsou pro tento žánr typické. Ty jsou pak zasazeny do nepříliš fantaskního prostředí a vzniká konflikt. Nově se objevujícím prvkem je v této sérii i typ masakru⁸⁶. Ten je schopen pohybovat se širokým spektrem žánrů a zároveň udržovat děj koherentní. Je třeba jej tedy klasifikovat spíše jako univerzální prvek než jako samostatný žánr.

Mezi art-hororové subžánry třetí série se řadí i horor pracující s motivem domácího vniknutí, které sice v příběhu nehraje zásadní roli, jeho hrozba je ovšem všudypřítomná. Čarodějky však oproti klasickým obětem domácího vniknutí disponují nadpřirozenými silami, kterými se mohou bránit. Proto se v tomto případě tomuto žánru nedostává klasického vyústění v podobě likvidace obětí. Hlavním art-hororovým subžánrem se znovu stává okultní spiritismus prostřednictvím nekonvenčního zobrazení legendy Papa Legby. Narativní část pracující s tímto žánrem se v rámci narativu ukazuje jako hieraticky nadřazená ostatním hororovým subžánrům, a podobně jako tomu bylo u první série, je díky ní možné celé dění koherentně zakončit.

Mimo art-hororové dění je pro čtvrtou sérii typické psychologické drama, v jehož exponovaných částech lze nalézt i milostné prvky a prvky a rodinného dramatu. Některé postavy, jako například klaun Twisty, jsou schopny překlenout díky psychologickému dramatu do art-hororové roviny. Jiné postavy, například Dandy Mott, zase zůstávají v rovině psychologického dramatu až do konce a místo art-hororového vyústění se jim dostává zakončení pomocí prvků samostatného thrilleru. Rodinné a milostné drama hrají v rozvádění příběhu čtvrté série pouze jakousi vedlejší roli a slouží jen k dokreslení narativu.

Art-hororové dění je rozváděno především pomocí slasheru díky postavě klauna Twistyho. Znovu se setkáváme i s okultním spiritismem za přítomnosti nadpřirozené postavy Edwarda Mordraka, který zároveň představuje i náhled do body horroru. Je vhodné se zamyslet, zdali chápat monstra ve Freak show jako art-hororová, či přirozeně hororová. Ačkoliv by tato monstra mohla spadat právě pod kolonku body horroru, postrádají k tomu

⁸⁶ Viz kapitola 6.1.

motivaci, jelikož jejich cílem není vraždit, ani strašit, ale v první řadě bavit svým uměním. Ani v části, kdy se monstra rozhodnou chovat se jako monstra, za která je obyvatelé města považují, nelze jejich akce chápat jako art-hororové, ale jako přirozeně hororové, a to z toho důvodu, že jednají pouze v obraně a ne ze zlomyslnosti.

10 ZÁVĚR

V úvodu bylo zmíněno několik negativních kritik opírajících se o tvrzení, že *American Horror Story* záměrně užívá extrémně šokujících hororových momentů jako jakési podpůrné berly, která slouží především k zamaskování faktu, že antologie by bez ní nebyla schopna vyprodukovat zábavný příběh. Analýza však díky pomoci definice hororu dle Noëlla Carrola dokázala, že řečené extrémní momenty nesené pomocí hororového spektaklu spadajícího pod art-horor fungují z valné většiny pouze za doprovodu a gradování ostatních žánrů, jejichž nejexponovanější momenty se projevují v přirozeně hororových pasážích, které nelze pokládat za neuvěřitelné, či přehnané, jelikož s vraždou, znásilněním a ostatními případy přirozeného hororu se lze setkat i v reálném světě. Art-hororový klimax, ať už je jakýkoliv, tedy není pouze nahodilou směsicí extrémně šokujících, neuvěřitelných a děsivých momentů, nýbrž promyšleným vygradováním série událostí, které mohou zahrnovat široké žánrové spektrum od romantické zápletky až po postupné šílení postavy v rámci psychologického dramatu atp., a to bez momentální přítomnosti art-hororu. Extrémní faktor art-hororového spektaklu je tedy přímo úměrný výši napětí těch událostí, které jemu předcházely a které mají svoje mytické i reálné ukotvení, což nám dosvědčily i historické rozbory jednotlivých aspektů Stephenem Asmou. Vedlejším poznatkem, který z práce vyplývá, je tedy teze, že tvrzení o přílišné extrémnosti antologie pramení z neschopnosti kritika chápat děj v širších souvislostech a nedostačujícím pochopení jednotlivých událostí jako dějových uzlů vedoucích ke klimaxu příběhu. Zásadní věcí, kterou práce dokázala, bylo odhalení přítomných žánrů pomocí rozdělení děje do několika narativních rovin. Každá z těchto rovin pak pracuje s jedním nebo několika subžánry. Toto roztřídění práci umožnilo přehledně rozebrat veškeré žánrové prvky a v kapitole *Shrnutí* z nich vytvořit žánrový korpus každé série. Práce zároveň dokázala, že antologie pracuje napříč jednotlivými sériemi se stejnými, vzájemně se překrývajícími žánry, přičemž ve všech případech byl přítomen jeden hieraticky nadřazený.

V úvodu práce byla vznesena i teze, která tvrdí, že *American Horror Story* je schopna využívat i hororových subžánrů, které momentálně nejsou moderní, respektive nedosahují takového ohlasu jako za dob svého vzniku. Ačkoliv trendy filmové a trendy televizní nejsou totožné, v případě *American Horror Story* je třeba učinit výjimku, jelikož sama pracuje s adaptacemi filmových děl pomocí zřejmých parafrází na konkrétní filmové scény (vymítání démona z těla dítěte v Briarcliffu apod.) Práce však dokázala, že antologie je schopna skloubit více takovýchto subžánrů hlavně díky přítomnosti vícera hlavních postav a užívání aktuálních

témat prezentovaných působivým příběhem. Narativ je zároveň schopen dělit se do několika vedlejších příběhů, které tematizují tyto subžánry, a tím tvoří pro hlavní děj platformu, na které se může rozvíjet. Tímto tvrzením lze *American Horror Story* zároveň charakterizovat i jako seriál řadící se pod tzv. quality TV⁸⁷. Zastřešujícím hororovým subžánrem, který prochází všemi sériemi je pak okultní spiritistický horor. Dění v něm tedy z větší, či menší míry ovlivňuje všechny vedlejší narativní linie a tím ve finále dosahuje gradování jednotlivých sérií v rámci art-hororu. Výsledkem takovéto syntézy hororových i dalších dramatických subžánrů je tedy obsáhlá pastiška, která je schopna prezentovat koherentní příběh.

Výsledkem je tvrzení, že je třeba při analýze podobných filmových i televizních děl, nahlížet na ně z širšího hlediska a dávat jednotlivé pasáže do souvislostí. Souvislostí historických, spojených s legendami, záměry tvůrců atp. Rozčleňování jednotlivých pasáží a jejich samostatné hodnocení bez přihlédnutí ke kontextu a předešlému dění příběhu by pak poskytlo pouze kusé a deformované výsledky. Do budoucna může tato žánrová analýza posloužit jako ukazatel toho, které žánry může divák v případných příštích sériích očekávat, jelikož bylo dokázáno, že žánry se často opakují. Dále práce poskytuje jednu z možných metodologií jak se stavět k žánrové analýze děl, která v sobě shlukují velké množství žánrů.

⁸⁷ BURNS, Claire. *A Definition of Quality Television using Current Television* [online]. [cit. 2017-11-30]. Dostupné z: <https://independent.academia.edu/BurnsClare>.

11 Prameny a literatura

Prameny

1. *Akta X [The X-files]* [televizní seriál]. Scénář Chris CARTER a režie Chris CARTER. USA, 1993.
2. *American Horror Story* [televizní seriál]. Scénář Ryan MURPHY a režie Alfonso GOMEZ-REJON. USA, 2011.
3. *Americké Psycho [American Psycho]*[film]. Režie Mary HARRON. USA, Lionsgate films, 2000
4. *Carnivale [Carnivàle]* [televizní seriál]. Scénář Daniel KNAUF a režie Rodrigo GARCÍA. USA, 2003.
5. *Dexter* [televizní seriál]. Scénář Jeff LINDSAY a režie Jeff DAHL. USA, 2006.
6. *Funny games* [film]. Režie Michael HANEKE. USA, Warner independant pictures, 2007.
7. *Halloween*[film]. Režie John Carpenter. USA, Compas International Pictures, 1978.
8. *Kladivo na čarodějnice* [film]. Režie Otakar VÁVRA. ČR, Filmové studio Barrandov, 1969.
9. *Moucha [The fly]*[film]. Režie David CRONENBERG. USA, 20th Century Fox, 1986.
10. *Oni [The strangers]*[film]. Režie Bryan BERTINO. USA, Rogue, 2008.
11. *Ospalá díra [Sleepy Hollow]*[film]. Režie Tim BURTON. USA, Paramount Pictures, 1999.
12. *Salem* [televizní seriál]. Scénář Joe MENOSKY a režie Richard SHEPHARD. USA, 2014.
13. *Sňatky z rozumu* [televizní seriál]. Scénář Otto ZELENKA a režie František FILIP. ČR, 1968.
14. *Vymítač ďábla [The exorcist]* [film]. Režie William FRIEDKIN. USA, Warner brothers, 1973.
15. *You're next* [film]. Režie Adam WINGARD. USA, Lionsgate, 2011.
16. *Zaklínač[Wiedzmin]* [televizní seriál]. Scénář Michal SZCZERBIC a režie Marek BRODZKI. POL, 2002.
17. *Zrůdy [Freaks]*[film]. Režie Todd BROWNING. USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

Literatura

1. ASMA, Stephen T. *On Monsters: An unnatural history of our worst fears*. 1. New York: Oxford University Press, 2011. ISBN 978-0-19-979809-4.
2. CARROLL, Noël. *The philosophy of horror: or paradoxes of the heart*. 1. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-415-90145-6.
3. CLAYTON, Wickham, ed. *Style and Form in the Hollywood Slasher Film*. 1. Farnham: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1137496461.
4. CLOVER, Carol. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. 1. New Jersey: Princeton University Press, 1993. ISBN 978-0-691-16629-2.
5. FAHY, Thomas Richard. *The philosophy of horror*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 2010. ISBN 978-0-81 312573-2.
6. CARPENTIER, Alejo a Harriet DE ONÍS. *The kingdom of this world*. Pbk. ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. ISBN 9780374530112.
7. MITTELL, Jason. *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge, 2004. ISBN 978-0415969031.
8. PTÁČKOVÁ, Brigita, ed. *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-116-1.
9. ROBINSON, Tom, Clark CALLAHAN a Keith EVANS. *Why do we keep coming back: A Q method analysis of our attraction to horror movies*. 1. Birgham: Birgham Young University, 2014.
10. SARICKS, Joyce G. *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*. 1. Chicago: American Library Association, 2001. ISBN 978-0838908037.

Elektronické zdroje

1. *American Horror Story* [online]. [cit. 2017-03-11]. Dostupné z: www.fxnetworks.com.
2. BURNS, Claire. *A Definition of Quality Television using Current Television* [online]. [cit. 2017-11-30]. Dostupné z: <https://independent.academia.edu/BurnsClare>.
3. COHEN, Byron. *'American Horror Story': Creators reveal secrets of 'Asylum'* [online]. 2013 [cit. 2017-11-04]. Dostupné z: <http://ew.com/article/2013/10/02/american-horror-story-asylum-secrets/>.
4. *Entertainment weekly: American Horror Story* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://ew.com/article/2012/05/16/american-horror-story/>.

5. *Hollywood reporter: The men behind "Glee" pull out all the cliches in their scary but logic-defying series.* T [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://www.hollywoodreporter.com/review/american-horror-story-tv-review-242166>.
6. KANTILAFITIS, Helen. *How Horror Movies Have Changed Since Their Beginning* [online]. 2015 [cit. 2017-02-07]. Dostupné z: <https://www.nyfa.edu/student-resources/how-horror-movies-have-changed-since-their-beginning/>.
7. PANOS, Maggie. *The Disturbing True Story of American Horror Story's New Villain Edward Mordrake* [online]. 2014 [cit. 2017-11-07]. Dostupné z: <https://www.popsugar.com/entertainment/Edward-Mordrake-True-Story-35780672>.
8. *The Mercury News: Chuck Barney: Scary, sexy 'American Horror Story' gets its freak on* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://www.mercurynews.com/2011/09/30/chuck-barney-scary-sexy-american-horror-story-gets-its-freak-on/>.
9. *UPROXX: Review: FX's 'American Horror Story' an overwrought mess* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://uproxx.com/sepinwall/review-fxs-american-horror-story-an-overwrought-mess/>
UPROXX: Review: FX's 'American Horror Story' an overwrought mess [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://uproxx.com/sepinwall/review-fxs-american-horror-story-an-overwrought-mess/>.
10. *Washington post: American Horror Story* [online]. 2011 [cit. 2017-01-31]. Dostupné z: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/artsandliving/television/features/2011/fall-tv/>.
11. ZABILANSKÝ, Tomáš. *Filmové žánry* [online]. 2007 [cit. 2017-03-14]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-tyy-priklady/>.

Název:

Žánrová analýza American Horror Story

Autor:

Barbora Holubcová

Katedra:

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Abstrakt:

Žánrová analýza American Horror Story se soustředí na vybrané série antologie a rozebírá jednotlivé žánry a subžánry tohoto pořadu. Ke klasifikaci žánrů slouží mimo užití literatury i komparace s podobnými seriálovými, či filmovými díly, která využívají stejných leitmotivů jako tato antologie. Práce pro potřebu přehlednosti rozděluje jednotlivé série do narativních linií, ve kterých pak následně vymezuje užitý žánr, či subžánr. Ve finále pak práce tvoří syntézu užitých žánrů a dokazuje, že American Horror Story je schopná úspěšně využít hororových subžánrů, a to i těch, které momentálně nejsou populární.

Klíčová slova:

Horor, Antologie, Žánr, Analýza

Title:

Genre analysis of American Horror Story

Author:

Barbora Holubcová

Department:

The department of Theatre, and Film Studies

Supervisor:

Mgr. et Mgr. Jana Jedličková, Ph.D.

Abstract:

The genre analysis of American Horror Story centers around chosen series of this anthology and inspects its various genres and subgenres. To classify said genres, the paper uses thematical literature and comparation with other series or films which work with similar leitmotives as the anthology does. In order to maintain a coherent synopsis, the paper separates stand-alone narrative lines in which it then inspects all genres and subgenres used. In the conclusion the paper creates a synthesis from all the examined parts, as well as it proves that American Horror Story is able to successfully use horror subgenres that are not as popular now as they used to be.

Keywords:

Horror, Antology, Genre, Analysis

