



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
Pedagogická fakulta  
Katedra anglistiky

Diplomová práce

# Analýza významu specifického prostředí v angloamerické literatuře 19. století

## Analysis of Specific Space in the 19<sup>th</sup> Century Anglo-American Literature

Vypracovala: Šárka Hanusová  
Vedoucí práce: Mgr. Linda Kocmichová

České Budějovice 2014

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

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

26. dubna 2014

Ráda bych podkovala vedoucí diplomové práce Mgr. Lindu Kocmichovou a PhDr. Kamile Vránkové Ph.D. za pomoc a cenné rady, které mi v průběhu řešení problematiky mé práce. Také bych chtěla podkovat své rodinu.

## ANOTACE

Tato diplomová práce se zabývá analýzou specifického prost edí angloamerické gotické literatury 18. a 19. století. První ást práce je v nována r zným aspekt m gotické prózy v teoretické rovin . V této ásti je vysv tleno dvojí možné chápání klí ového termínu „gotický“. Následn jsou popsány typické rysy gotické prózy a je stru n na rtnut její vznik a vývoj. Dále je vyložena klí ová typologie prostoru podle Františka Všetí ky a Libora Pavery a s touto kategorií související termín Michaila Bachtina chronotop. Záv r teoretické ásti tvo í výklad subverzivního charakteru gotické prózy a jejímu vztahu k podobn nekonven ním p ístup m, jakými jsou psychoanalýza a genderová literární teorie.

Praktická ást této diplomové práce se zabývá analýzou konkrétních d l žánr gotické prózy z let 1764–1897. Je zde aplikována výše zmín ná typologie prostoru a jsou p ípojeny stru né medailonky autor .

**Klí ová slova:** gotická próza, gotika, prost edí, anglická literatura, americká literatura.

## ABSTRACT

This thesis aims to analyse the specific space of Anglo-American Gothic fiction in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. The first part of the thesis deals with various aspects of Gothic fiction from a theoretical viewpoint. It contains the two possible concepts of the “Gothic”. It lists typical features of the Gothic fiction and gives a brief overview of its development. Then, a crucial typology of space according to Vseticka and Pavera is introduced, as well as Mikhail Bakhtin’s related term chronotope. The theoretical part concludes with the reflection of the subversive nature of the Gothic fiction and its relation to similarly unconventional approaches of psychoanalysis and gender studies.

The practical part of the thesis applies the aforementioned space typology to ten works of English and American Gothic fiction from 1764–1897, with short profiles of the respective writers in each chapter.

**Keywords:** Gothic fiction, Gothic, space, English literature, American Literature.

# OBSAH

ÚVOD.....	8
1. TEORIE GOTICKÉ PRÓZY (teoretická část) .....	9
1.1. Dvojí pojetí „gotiky“ .....	9
1.2. Obecné rysy gotické prózy .....	10
1.3. Vznik a vývoj gotické prózy .....	13
1.4. Typologie prostoru .....	18
1.5. Chronotop a gotická próza.....	20
1.6. Subverzivní povaha gotiky.....	21
1.7. Gotika a psychoanalýza.....	23
1.8. Ženy, gender a gotika.....	25
2. ANALÝZA PROSTŘEDÍ V KONKRÉTNÍCH DÍLECH (praktická část).....	28
2.1. Horace Walpole: <i>Otrantský zámek</i> .....	28
2.1.1. Horace Walpole (1717–1797) .....	28
2.1.2. <i>Otrantský zámek</i> (1764).....	31
2.2. William Beckford: <i>Vathek</i> .....	34
2.2.1. William Beckford (1760–1844).....	34
2.2.2. <i>Vathek</i> (1786).....	36
2.3. Clara Reevoová: <i>Starý anglický baron</i> .....	38
2.3.1. Clara Reevoová (1729–1807) .....	38
2.3.2. <i>Starý anglický baron</i> (1777) .....	39
2.4. Ann Radcliffová: <i>Sicilský román</i> .....	41
2.4.1. Ann Radcliffová (1764–1823).....	41
2.4.2. <i>Sicilský román</i> (1790) .....	42
2.5. Matthew Gregory Lewis: <i>Mnich</i> .....	45
2.5.1. Matthew Gregory Lewis (1775–1818) .....	45
2.5.2. <i>Mnich</i> (1796) .....	48
2.6. Charles Robert Maturin: <i>Poutník Melmoth</i> .....	51
2.6.1. Charles Robert Maturin (1782–1824) .....	51
2.6.2. <i>Poutník Melmoth</i> (1820) .....	53
2.7. Edgar Allan Poe: <i>Zánik domu Usherů, Jáma a kyvadlo, Maska červené smrti</i> ..	57

2.7.1.	Edgar Allan Poe (1809–1849).....	57
2.7.2.	<i>Zánik domu Usherů</i> (1839).....	62
2.7.3.	<i>Jáma a kyvadlo</i> (1842).....	67
2.7.4.	<i>Maska červené smrti</i> (1842).....	69
2.8.	Bram Stoker: <i>Dracula</i> .....	71
2.8.1.	Bram Stoker (1847–1912).....	71
2.8.2.	<i>Dracula</i> (1897).....	72
3.	ZÁVĚR.....	74
4.	SUMMARY.....	75
5.	BIBLIOGRAFIE.....	77
5.1.	Primární literatura.....	77
5.2.	Sekundární literatura.....	78

## ÚVOD

Cílem této práce je představit anglicky psanou (ve větší míře anglickou, v menší americkou) gotickou prózu ve vztahu ke kategorii prostředí, a to jak v rovině teoretické (v rámci výkladu na kterých klíčových přístupu a pojmů vztahujících se k tématu), tak především v rovině praktické, formou analýzy deseti prozaických děl.

Doba vzniku analyzovaných próz sahá od r. 1764 do r. 1897 a pokrývá tak více než sto tisíc let vývoje žánru gotické prózy. V rovině teoretické je pojednána i gotická próza 20. století, byť mnohem stručněji.

Mým cílem bude poukázat na to, jakým způsobem jsou určité konkrétní prostředí reprezentována v klasických dílech gotické prózy. Přijde mi především o postihnutí opakujících se a typických prostředí ve vztahu k dějům daných děl a také postavám, které v nich vystupují.

Ke studiu gotické prózy mě přivedla obliba dnešních děl populární kultury (literárních, filmových i hudebních) hororového žánru i s upířskou, fantastickou a podobnou tematikou. Na otázku, kam až sahají kořeny dnešních hororů, jsem našla odpověď až v dílech klasické anglické a později i americké gotické literatury. Specifická prostředí tohoto románu mě zaujala a přivedla k jejich podrobnějšímu zkoumání.



# 1. TEORIE GOTICKÉ PRÓZY (teoretická část)

## 1.1. Dvojí pojetí „gotiky“

Gotický román (i přes její etno gotická próza, *Gothic fiction*) je termín, kterým se tradičně rozumí žánr vzniklý v druhé polovině 18. století v Anglii. Klíčovou složkou tohoto pojmu je však slovo „gotický“, které lze chápat dvojnásobně.

V užším pojetí jde o historické označení konkrétního literárního směru, v širším pojetí se však jedná spíše o určitý příznak nebo (vidno z druhé strany) jeden ze způsobů nazírání a názorování světa.

V užším pojetí bývají jako gotická označována díla populární (pokleslé, brakové, triviální...) literatury s určitým omezeným rejstříkem tematických prostředků, v širším pojetí ovšem gotika tyto hranice překračuje a proniká nejen do oblasti tzv. „vysoké“ literatury, ale i do jiných oblastí, kódy a médií, například do divadla, výtvarného umění, filmu, videoher, módy atd.

V této práci vnímám termín „gotický“ v druhém, širším smyslu a jako takový jej posléze zkoumám ve vztahu k literatuře. Konkrétně se zaměřuji na kategorii prostoru, která, jak uvidíme, je právě pro gotickou prózu klíčová.

Klíčová je především z toho důvodu, že prózy v daném žánru využívají určitého okruhu prostorových modelů, které lze v obecnějším pojetí chápat jako chronotopy (viz níže). Tato prostředí mají tendenci se opakovat a vzájemně prolínat, a tak představují jeden z výrazných žánrotvorných rysů gotiky.

## 1.2. Obecné rysy gotické prózy

Kromě zmíněných opakujících se prostředí je pro gotickou prózu typická i hlavní postava gotického románu. Tu jako první vytvořil Horace Walpole v *Otrantském zámku*<sup>1</sup> (*The Castle of Otranto*, 1764). Jedná se o silného, krutého aristokrata, který se všemožně snaží o zachování svého rodu a je schopen udělat pro to téměř cokoli. Obdobná postava se objevuje i v *Sicilském románu*<sup>2</sup> (*A Sicilian Romance*, 1790) Ann Radcliffové. Matthew Gregory Lewis vytvořil zcela novou postavu mnicha, který jedná proti všem křesťanským principům a projevuje se velmi zvrhlým chováním, čímž Lewis obohatil žánr gotického románu o erotickou tematiku.

Obecně můžeme postavy gotického románu popsat jako „klamavé“ – ne vždy mají takové vlastnosti, jaké bychom jim na základě jejich vzhledu předpokládali. Vzhledově krásní lidé mohou být uvnitř velmi oškliví, zatímco podivíni nebo oškliví lidé mají mnohdy ušlechtilou duši. Kultivovaní šlechtici se promějí v zákeřné bytosti a vzory ctnosti, jeptišky i mniši se chovají často barbarsky a zvrhle.

Podle Pavery a Všetiny<sup>3</sup> lze gotický román rozdělit na dva proudy. Vždy se v tomto žánru vyskytuje jisté nadpřirozeno, ale v prvním proudu, který je zastoupen například *Otrantským zámekem*, se jedná o mystické jevy, které nejsou vysvětlitelné rozumem. V proudu druhém je supernaturalistický motiv využit také, avšak jako nadpřirozený se jeví pouze postavám, což je způsobeno jejich pošramocenou psychikou a strachem z vlastních činů, a vždy se nakonec racionálně vysvětlí. Tento druhý proud je zastoupen například v dílech Clary Reeové.

---

<sup>1</sup> WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 13–166.

<sup>2</sup> RADCLIFFE, Ann. *Sicilský román*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970.

<sup>3</sup> PAVERA, Libor – VŠETIŇKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 165.

Pro žánr gotické prózy je typickou syžetovou prostorovou strukturou st et známého a neznámého prost edí. Znamé prost edí je bezpečné, domácí, neohrožující. Neznámé prost edí je nebezpečné, cizí, ohrožující. Ob prost edí jsou osídlena postavami s náležitými vlastnostmi: na jedné straně nevinné, neútočné, ale také pasivní, proti nim postavy zvrhlé, predátorské, aktivní. V gotickém románu dochází ke konfliktu těchto dvou prost edí a typ postav, což se projevuje všemožnými „senza ními“ zápletkami, jako je vražda, znásilnění, pronásledování apod. Dvodem a detailem této polarizace, zejména z hlediska psychoanalytické literární teorie, se budu v novat později, nyní chci poukázat na to, že pro gotickou prózu je kategorie prostoru výrazným žánrotvorným initelem v rámci literárního fantasti na (viz níže) – gotická próza (i její pozdější obm ny a výhonky) je v tomto ohledu jeho extrémním projevem.

Podle Hrbaty a Procházky<sup>4</sup> p estává být v gotické próze prost edí pouhým dopl kem p íb hu, ale stává se hlavní d jovou linií. V dílech se v tšinou vyskytují ponurá, starobylá a temná prost edí, jako je hrad a v n m skryté chodby, bludišt , sklepení, starý zámek, palác, opatství, v zení, podzemní krypta, h bitov, ostrov, starý opušt ný d m nebo divadlo, m stské podsv tí, opušt ná továrna, laborato , skladišt atd. V těchto prost edích, nebo jejich kombinacích jsou skryta tajemství z dávné i nedávné minulosti, která pronásledují postavy románu.

Toto pronásledování má psychický nebo fyzický charakter. To, co postavy pronásleduje, je v tšinou nadp irozené, n kdy rozumov vysv tlitelné nebo jde o kombinaci obojího. Jedná se o duchy, strašidla, p ízraky, monstra, p eludy i vidiny. Do d je zasahují kouzla. Dvodem pronásledování postav t mito v tšinou nadp irozenými jevy je, že se postava, která je pronásledovaná, nebo n kdo z jejího okolí, dávný p edek nebo n kdo s postavou spjatý, dopustila v minulosti zlo inu, který nebyl dosud potrestán. Subjekt, který pronásleduje postavu, se snaží o nápravu toho inu, nebo se objevuje n kdy jen kv li touze po pomst nebo protože chce po smrti dojít klidu, i p ináší n jaké poselství. Toto p sobení pronásledovatele a pronásledovaného se nazývá strašidelná gotika („Terror

---

<sup>4</sup> HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005, s. 31.

Gothic“<sup>5</sup>), nebo hororová gotika („Horror Gothic“<sup>6</sup>). Zatímco strašidelná gotika se vyznačuje tím, že autor udržuje postavy i tená e v úzkostech a nap t í, které je zp sobeno strachem o život a duševní zdraví a v tšinou d sí postavu z úkrytu, bez p ímého kontaktu, jako by úto il svým stínem, hororová gotika konfrontuje postavy románu p ímo a v tšinou zna n násiln .

---

<sup>5</sup> HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 2.

<sup>6</sup> Ibid.

### 1.3. Vznik a vývoj gotické prózy

#### 1.3.1. Vznik

V rámci výše zmíněného užšího pojetí je široce přijímaným faktem, že gotický román jakožto žánr vznikl v Anglii v roce 1764, kdy vyšel *Otrantský zámek* Horace Walpolea. V mém pojetí, jak je naznačeno výše, je však třeba připustit k celé věci poněkud obšírněji. Především je třeba pozastavit se nad termínem „gotický“ jako takovým.

První gotické romány vycházejí jen pár let po začátku tzv. „Gothic Revival“, i.e. anglického směru, který má kořeny v polovině 18. století. Mezi architektonickou (novo)gotikou a gotikou literární existují značné (textové i mimotextové) paralely, avšak pojmově se odlišují od známých tradic. Zatímco v prvním případě jde o skutečný návrat k povodní historické gotice, v případě druhém se obsah tohoto pojmu přibližil povodnímu významu, který je odvozen od názvu germánského kmene Gót, který se významně podílel na pádu římské říše. V době antikizujícího klasicismu tak šlo o překlon k opáčené, de facto barbarské tradici. Rozsah pojmu „gotický“ se v tomto smyslu posléze rozšířil a rozšířil a stal se označením pro všechno necivilizované, divoké, neznámé, ohrožující apod. V tomto smyslu byla gotická próza vnímána jako tená skou obcí (která se právě v této době masově rozšířila a podílela se na expanzi tzv. triviální literatury), tak i literárními kritiky. Gotická próza je rovněž svěbytnou reakcí na dobový osvícenský racionalismus, oproti němuž staví na ireálnosti, iracionalitě a imaginaci.

Ještě významnější než etymologický povod gotické prózy je její povod genealogický. Lze říci, že jde o jeden z historických projevů fantastiky. Jeden z nejvýznamnějších teoretiků fantastické literatury Tzvetan Todorov<sup>7</sup> považuje fantastiku za autonomní transhistorický žánr; v takovém případě by gotický román byl jedním z jeho subžánrů. Deirdre Davidová k tomu však dodává, že lepší je zřejmě „literární fantastiku vnímat jako způsob znázorňování, který

---

<sup>7</sup> TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010.

v různých historických obdobích nabývá řadu různých žánrových podob“<sup>8</sup>; toto pojetí mi připadá přesnější. Na tom, že právě v daném období vznikl právě žánr gotické prózy, se kromě různých mimotextových žánrotvorných prvků (Gothic Revival, zmíněná reakce na klasicistní literaturu a osvícenský racionalismus, rozšíření tená stva a masová popularizace literatury atd.) podílela právě i vnitrotextová kategorie prostoru. Ve *Slovníku novější literární teorie* teme:

„Podle Lotmana a Hodrové se na [určitých] syžetových prostorových strukturách zakládají i určité žánry i žánrové typy: na cestě z lesa i chaloupky na zámek pohádka a iniciační román, na cestě z vesnice i malomsta do města sídelního román ztracených iluzí, ze světa („temného lesa“) přes peklo a odtud do nebe alegorické putování.“<sup>9</sup>

### 1.3.2. Vývoj

Vývoj gotické prózy můžeme (s vědomím, že jde o schematické zjednodušení) rozdělit do několika období:

- a. klasické (1764–1820)
- b. romantické (1820–1840)
- c. viktoriánské (1840–1900)
- d. moderní (1900–1970)
- e. postmoderní (1970–)

Klasické období gotické prózy je ohraničeno romány Horace Walpolea *Otrantský zámek* a Charlese Maturina *Poutník Melmoth*<sup>10</sup> (*Melmoth the Wanderer*, 1820). Druhý zmíněný román je považován za poslední výhonek klasických postupů literární gotiky, avšak napsán byl již v éře romantismu. Totéž platí

---

<sup>8</sup> DAVID, Deirdre. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 192. (Přeloženo Š. H.)

<sup>9</sup> MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 407.

<sup>10</sup> MATURIN, Charles Robert. *Poutník Melmoth*. Praha: Odeon, 1972.

i o n co d íve vydaném románu Mary Shelleyové *Frankenstein*<sup>11</sup> (1818), který vznikl během slavné soutěže o nejlepší duchasý příběh uspořádané v roce 1816 lordem Byronem. Byron byl jednou z klíčových postav evropského romantismu a na jeho příkladu je vidět, jak se éra klasické a romantické gotiky časem prolíná. Postava byronského hrdiny je ostatně přítomná i v *Poutníku Melmothovi*<sup>12</sup> nebo v dalším textu vzešlém ze zmíněné soutěže, povídce *Upír*<sup>13</sup> od Byronova osobního lékaře Johna Williama Polidoriho (zde jde o postavu Lorda Ruthvena); tato povídka se stala základem celé „upírské“ linie gotické, potažmo hororové prózy, jež je neobyčejně produktivní dodnes, zejména v rámci populární kultury.

Romantickou éru charakterizuje kromě výskytu zmíněného byronského hrdiny i částečný posun v žánru: tomto období se totiž gotika začala objevovat i v poezii. Velmi rané vlivy můžeme vysledovat již v Coleridgeov *Písni o starém námořníku*<sup>14</sup> (1798), později u Johna Keatse (v baladě *La Belle Dame sans Merci*<sup>15</sup>, 1819). Obecně lze říci, že romantická a gotická literatura byly vzájemně propojené a pokrývající se oblasti, které sdílely řadu stylových ploch. Toto období je také významné tím, že se v něm začaly objevovat parodie gotické literatury. Mezi první patří *Heroine (Hrdinka)* od Eatona Stannarda Barretta, *Nightmare Abbey* (1818) Thomase Love Peacocka a zejména *Northangerské opatství*<sup>16</sup> (*Northanger Abbey*, 1818) od Jane Austenové. Je nutno však dodat, že určitá vyčerpanost a přehnanost excesů gotické prózy a jejich hrdinů i hrdinek byla pocíťována již v 90. letech 18. století.<sup>17</sup> Éra romantismu je pro dějiny gotiky

---

<sup>11</sup> SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. 2. vyd. P el. T. Korba . Praha: Lidové nakladatelství, 1969.

<sup>12</sup> MATURIN, Charles Robert. *Poutník Melmoth*. P el. T. Korba . Praha: Odeon, 1972.

<sup>13</sup> KORBA , Tomáš (ed.). *Rej upír* . P el. kol. autor . Praha: Lidové nakladatelství, 1970, s. 6–20.

<sup>14</sup> COLERIDGE, Samuel Taylor. *Píseň o starém námořníku*. P el. P. Máchová. Praha: Odeon, 1984.

<sup>15</sup> KEATS, John. *La Belle Dame sans Merci*. In: KEATS, John. *Báseň* . P el. F. Bíbl. Praha: F. Borový, 1928, s. 22-24.

<sup>16</sup> AUSTEN, Jane. *Northangerské opatství*. P el. E. Kondrysová. Praha: Český spisovatel, 1994.

<sup>17</sup> ROBERTS-MULBEY, Marie (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. London: Macmillan Press Ltd., 1998, s. 83.

rovněž dležitá tím, že se během ní v Americe etabloval pokračovatel a originální inovátor gotické tradice Edgar Allan Poe.

Ve viktoriánské době došlo k určité inflaci gotické prózy, ale také k jejímu odmítnutí z mimoliterárních pozic. Viktoriánská morálka nepůsila senzací, krvavým a často sexuálně podbarveným námětem. Zároveň však díky tomu došlo k určitému obroušení hran gotické prózy a ta se tak mohla stát předmetem tzv. vysoké literatury. K nejvýznamnějším dokladům tohoto prolnutí patří romány *Na vrchol hory*<sup>18</sup> (*Wuthering Heights*, 1847) od Emily Brontëové (kde se navíc v postavě Heathcliffa objevuje byronský hrdina), *Ponurý dům*<sup>19</sup> (*Bleak House*, 1853) Charlese Dickense nebo texty Josepha Sheridana Le Fanu – zejména román *Strýc Silas*<sup>20</sup> (*Uncle Silas*, 1864) nebo povídka o lesbické upírce *Carmilla*<sup>21</sup> (1872). K novému velkému vzepětí gotické prózy dochází v 80. a 90. letech 19. století v souvislosti s vlivem dekadence. Z této doby pochází mnohá klasická díla světové literatury, jako je *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda*<sup>22</sup> (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) od R. L. Stevensona, *Obraz Doriana Graye*<sup>23</sup> (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) Oscara Wilda, *Dracula*<sup>24</sup> (*Count Dracula*, 1897) od Bramy Stokera nebo *Utažení šroubu*<sup>25</sup> (*Turn of the Screw*, 1898) od Henryho Jamese. V americké gotické literatuře konce 19. století předstávají vrchol bizarní a silně pesimistické povídky Ambrose Bierce (do češtiny poprvé přeložené již v roce 1909<sup>26</sup>).

---

<sup>18</sup> BRONTË, Emily. *Na vrchol hory*. P. el. K. Hilská. Praha: Odeon, 2013.

<sup>19</sup> DICKENS, Charles. *Ponurý dům*. P. el. E. a T. Tilschovi. Praha: Odeon, 1980.

<sup>20</sup> LE FANU, Joseph Sheridan. *Strýc Silas*. P. el. J. Volák. [Ústí nad Labem]: Severo-české nakladatelství, 1974.

<sup>21</sup> LE FANU, Joseph Sheridan. *Carmilla*. P. el. T. Korba. Praha: Ivo Železný, 1992.

<sup>22</sup> STEVENSON, Robert Louis. *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda*. P. el. J. Štěp. Praha: Pourova edice, 1940.

<sup>23</sup> WILDE, Oscar. *Obraz Doriana Graye*. P. el. K. Hilská. Praha: Odeon, 2011.

<sup>24</sup> STOKER, Bram. *Dracula*. P. el. T. Korba. Praha: XYZ, 2008.

<sup>25</sup> JAMES, Henry. *Utažení šroubu*. P. el. R. Nenadál. Praha: M&G, 1994.

<sup>26</sup> BIERCE, Ambrose. *Uprostřed života: povídky o vojácích a civilistech*. P. el. B. Koppová. Praha: J. Otto, 1909. Dále zejm. BIERCE, Ambrose. *Moxon v páně a jiné povídky*. P. el. J. Zábrana. Praha: Odeon, 1966.



Moderní gotickou prózu charakterizuje strmý rozvoj jejích žánrových derivátů, jako je horor nebo detektivka. Kromě toho ovlivnila například autory amerického jihu (tzv. Southern Gothic), mezi nimi velikány, jako byl William Faulkner nebo Flannery O'Connorová. Mimořádná rozpínavost gotiky se projevuje v čím dál intenzivnějším pronikání do jiných médií, zejména filmu a hudby. I nadále je však považována za žánr spíše pokleslý a okrajový.

Od 20. let 20. století sice začíná být gotické próze v nově jistá kritická pozornost, ale situace se radikálně změnila až v 70. letech 20. století<sup>27</sup>, kdy se pod vlivem postmoderní filozofie a též genderové literární kritiky stává gotika (poprvé v jejích odlišných) předmětem soustavného akademického bádání. V tomto období lze vysledovat zásadní změnu paradigmatu ve vývoji gotiky, kde již gotická próza představuje pouze jednu z obrovského množství oblastí, do nichž pronikla. Jde bezpochyby o jeden z nejproduktivnějších trendů současné kultury, což dokazuje, jak nesmírně vlivný a důležitý byl vznik povídky gotické prózy v 18. století.

---

<sup>27</sup> HEILAND, Donna. *Gothic and Gender. An Introduction*. Malden: Blackwell, 2004, s. 180.

#### 1.4. Typologie prostoru

Pojem „prostor literárního díla“ může být chápán velmi široce, v literární teorii totiž prostor a čas představují dva významné okruhy bádání. Prostor je každopádně jednou ze základních kategorií literárního díla.

Dílo každého literárního díla se odehrává v určitém prostoru, prostoru. Podle *Lexikonu literárních pojmů*<sup>28</sup> je prostor literárního díla širší než místo děje, představuje vztah mezi jednotlivými místy děje, vztah v tšinou znásobený a umocněný. Tito autoři uvádějí na stejném místě několikero podobu prostoru literárního, umleckého díla – konstantní, kontrastní, konvergentní, migrační, uzavřenou a otevřenou.

Konstantní prostor se objevuje v dílech odehrávající se na jednom místě. Příkladem tohoto typu prostoru může být *Zánik domu Usher*<sup>29</sup> (*The Fall of the House of Usher*, 1839). Jeho hlavní dějová linie je soustředěná do domu jedné rodiny, který podstatným způsobem ovlivňuje jeho osudy.

Kontrastní prostor je obvykle postavený na kontrastu, často mezi městem a venkovem. Tento prostor můžeme najít v anglických gotických románech, například *Otrantský zámek*.

Prostor, který se postupně zužuje během děje, nazývají autoři konvergentním. Toto prostředí je velmi konkrétně využito v díle E. A. Poea *Jáma a kyvadlo* (*The Pit and the Pendulum*, 1843): „Prostor býval tvercový. Teď jsem viděl, že dvě železné stěny tvoří ostrý úhel – a dvě pochopitelně tupý. S rachotivým, sténavým lomozem se dřevěná pramena dovršovala, ale tím pramena nekonečila [...]“<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 290.

<sup>29</sup> POE, Edgar Allan. *Zánik domu Usher*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 150–168.

<sup>30</sup> POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 148. Tato i veškeré další citace z primární literatury pocházejí z českých překladů, nikoli z originálu, a to proto, že pro tuto práci je prvořadý obsah,

Migraní neboli stohovaný prostor je takový, který se často huje z místa na místo, přičemž tato místa mají zcela odlišný a zásadní význam pro postavy literárního díla. I když je typický hlavně pro dobrodružný román, najdeme ho i například v *Sicilském románu* Ann Radcliffové.

„V domě, kde se zastavil na oběd, se dověděl, že dvě osoby, jak jim je popsal, se tam zastavily asi hodinu před jeho příchodem a s nápadným spěchem zas odjely. Pustily se po cestě k pobřeží, kde, to bylo věvodovi jasné, chtějí vstoupit na loď. Ani nedojedl, co mu předložili, hned nasedl na koně a pokračoval v pronásledování.“<sup>31</sup>

Prostor literárního díla může být též otevřený nebo uzavřený. Zatímco otevřený prostor přináší tená i dojem uvolnosti a lehkosti, prostor uzavřený je jeho opakem. Vyvolává pocity tíživých tajemství, záhad a strachu.

„Nic jsem nenahmatal a přece jsem se bál na krok pohnout, abych nenarazil na stěny hrobky. [...] Mé napážené ruce narazily konečně na pevnou překážku. Byla to zeď, patrně kamenná – velice hladká, slizká, studená. Postupoval jsem podle ní, našlapuje obzvláště, nedvěřivě, jak mne k tomu nabádaly dávné pověsti.“<sup>32</sup>

Prostor otevřený můžeme pozorovat v některých kapitolách *Sicilského románu* Ann Radcliffové:

„Stojí uprostřed malé zátoky, na mírném úbočí, které se na jedné straně svažuje do moře a na druhé straně stoupá do vršku s korunou tmavých lesů mými temeni. Místo je podivuhodně krásné a malebné a zíceniny připomínají dávnou nádheru.“<sup>33</sup>

---

nikoli jazyk analyzovaných děl, také proto, že tématem je gotická próza, nikoli poezie, která je s převládajícím jazykem pevněji spjata.

<sup>31</sup> RADCLIFFE, Ann. *Sicilský román*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. Přel. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 590.

<sup>32</sup> POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 138.

<sup>33</sup> RADCLIFFE, Ann. *Sicilský román*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. Přel. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 491.

## 1.5. Chronotop a gotická próza

Výše zmíněná typická prostředí gotické prózy (hrad, sklepení, palác atd.) lze chápat jako tzv. chronotopy. Podle *Lexikonu teorie literatury a kultury* je chronotop „bytosťný vztah času a prostoru jakožto forem, které jsou charakteristické pro poznání a znázornění lidských vztahů“<sup>34</sup>. Michail Bachtin, který je autorem tohoto termínu, definuje chronotop jako:

„souvztah osvojených časových a prostorových relací. [...] Chronotop vyjadřuje srostitost prostoru a času. [...] čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. [...] Právě tento průnik a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop. [...] [J]e to právě chronotop, který určuje žánr.“<sup>35</sup>

Vidíme tedy, že chronotop je s kategorií prostoru ve velmi úzkém vztahu, ale přesto si zcela neodpovídají. Chronotop je kategorie komplexnější, spojuje v sobě i kategorii času. Má proto velký význam pro teorii fikčních světů. Fikční svět je „sémiotická veličina, do níž je lokalizováno dění v textu představené“<sup>36</sup>, jakýsi komplexní časoprostor literárních děl. Chronotop jakožto kategorie se přímě podílí na vytváření samotných hranic fikčního světa, pomáhá jej vymezovat časově i prostorově.

V rámci fikčního světa žánru gotické prózy tedy jednotlivé chronotopy pomáhají konstruovat již zmíněná konkrétní prostředí hrad, kobek, kostel apod. Je to nicméně literární teoretická kategorie, která by vyžadovala analýzu vyššího řádu, než jaká je cílem této práce. Tento termín zde zmínuji proto, že je od analýzy prostředí v literárních dílech neoddelitelný.

---

<sup>34</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Ed. J. Trávníček a J. Holý. Pětel. A. Urválek a Z. Adamová. Brno: Host, 2006, s. 324.

<sup>35</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Pětel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980, s. 222.

<sup>36</sup> MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novéjší literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 153.

## 1.6. Subverzivní povaha gotiky

Klasická gotická próza konce 18. století procházela (a dodnes prochází) všemožnými historicko-kulturními podmínkami. Podle toho, jaké normy a konvence v té i oné době panují, se formuje i aktuální varianta gotiky. Platí však, že gotika má subverzivní povahu, tedy že jednotlivé normy a konvence porušuje. V jistém smyslu má parazitní povahu (parazituje na žánru románu i povídky, což je patrné zejména na jejím pronikání do „vysoké“ literatury viktoriánské éry, například sester Brontëových, Charlese Dickense, Thomase Hardyho aj.), ale zároveň je sama žánrově produktivní: z ní se vyvinula klasická detektivka, horor, duchácké povídky, apod., v moderní populární kultuře se výrazně podílí na vzniku subkultur). Kromě toho, že se gotika šířila vertikálně (vase), šířila se i horizontálně (v prostoru). Z Anglie tento žánr pronikl do nedaleké Francie, kde je označován jako *roman noir* neboli černý román, a do Německa, kde je pojmenován jako *Räuber-, Ritter- nebo Schauerroman*, tedy román loupežnický, rytýský nebo také román hrůzy a dŕsu.<sup>37</sup> Potenciál gotiky je obrovský a zejména v populární kultuře patří mezi nejproduktivnější směry s velmi početnou skupinou recipientů.

V této souvislosti je pro gotiku důležitý pojem horizontu oekávání. Horizont oekávání je pojem pocházející z oboru recepční estetiky, která zkoumá (v nejširším slova smyslu) přijetí díla (literárního i jiného) recipientem. V *Lexikonu teorie literatury a kultury* je definován jako suma „kulturních předpokladů a oekávání, norem a zkušeností, které do jisté míry určují, jak tená v daném momentu rozumí literárnímu textu a jak jej interpretuje“<sup>38</sup>. Podle H. R. Jausse jde o „referenční systém, který vede tená k textem, [...] je tvořen normami určujícími daný žánr, vztahy mezi textem a okolními texty, které jsou tená i dříve známy“<sup>39</sup>. Je pozoruhodné, že v případě literární gotiky a jejích

---

<sup>37</sup> HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, s. 63

<sup>38</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Ed. J. Trávníček a J. Holý. P. el. A. Urválek a Z. Adamová. Brno: Host, 2006, s. 309

<sup>39</sup> Cit. podle ibid.

pozdějších dobových variant dochází k rozštěpení horizontu odekávání mezi dvě skupiny recipientů. Zatímco u „amatérských“ tená je odekávání nastaveno pozitivně a subverzivní povaha žánru je považována jako atraktivní, u „profesionálních“ tená (literárních kritiků) je tento rys (zejména způsobů, tj. na konci 18. století, a později ve viktoriánské době) odmítán a hodnocen negativně. Toto rozpolcení je obecně typické pro moderní literaturu, v níž se tzv. pokleslé žánry těší značné tenáské oblibě, avšak literární kritikou bývají hodnoceny jako nekvalitní i nehodnotné, často i jako nebezpečné i škodlivé.

## 1.7. Gotika a psychoanalýza

S „nebezpečností“ gotické prózy souvisí její psychoanalytická interpretace. Ta se jeví jako obzvláště plodná vzhledem k tomu, jaká témata tento žánr využívá a co jimi odkrývá. Sdílejí se s Michelle A. Masséovou:

„Gotické romány se stejně jako psychoanalýza vrací k tomu, co je zdánlivě iracionální i ‚nemocné‘. Zkoumají způsob, jakými nám zdánlivě idiosynkratické i ‚přehnané‘ reakce mohou prozradit ve skutečnosti víc, než si vůbec racionalistická filozofie dokáže představit. [...] Kelly Hurleyová dokonce popisuje gotice ‚objev‘ systematického diskursu iracionálna, ‚objev‘, který inspiroval i nejranější Freudovy zmínky o nevědomí.“<sup>40</sup>

Masséová dává psychoanalytické studium literární gotiky chronologicky do tří fází podle toho, zda zkoumá (1) jednotlivé prvky, (2) struktury a témata a konečně (3) systémy. V první fázi se toto studium zaměřovalo na „nejmenší jednotky interpretace, které jsou následně využívány k rozlišení určitých typů i kategorií“.<sup>41</sup> Ve druhé fázi se tyto typy i kategorie rozšiřují, takže se například „gotické“ přestávají označovat pouze prozaické texty z let 1764–1820 (od Walpoleova *Otrantského zámku* po Maturinova *Poutníka Melmotha*) a z gotiky se stává spíše literární modus. (Z tohoto rozlišení vycházím i já ve svém rozšířeném pojetí gotiky, viz výše.) Ve třetí fázi přestávají být jednotlivé prvky samostatnými jednotkami a stávají se součástí systému, kde se jejich význam a smysl mění v závislosti na jejich uspořádání i perspektivě. Toto rozlišení přitom zrcadlí vývoj psychoanalýzy jako takové. Ve svých konkrétních analýzách prostě jednotlivých děl (viz níže) budu místy využívat i psychoanalytické interpretace, avšak za účelem praktičtější a přehlednější se přitom budu pohybovat v pojmových mezích první vymezené fáze. Z uvedeného rozlišení je nicméně patrné, jak jsou si gotika a psychoanalýza blízké a vzájemně inspirativní.

---

<sup>40</sup> PUNTER, David (ed.). *A New Companion to the Gothic*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, s. 308. (Přeložil Š. H.)

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 310.

Stejně jako psychoanalýza je gotika rovněž jedním z důležitých úbožníků modernosti:

„Tebaže má gotika kořeny v medievalismu osmnáctého století, její pozdější mutace se staly jedním z charakteristických literárních forem modernosti, nositelem rozvíšené moderní subjektivity a netechnických, často politicky anebo psychologicky odcizených jedinců. Obecně vzato je gotika hybrid, frankensteinovská forma složená z fragmentů ostatních forem.“<sup>42</sup>

Zmínkou o rozvíšené subjektivitě je klíčovým tématem modernistických spisovatelů (James Joyce, Virginia Woolfová, T. S. Eliot ad.). Lze tedy říci, že povodní gotická próza je v tomto smyslu předchůdcem modernismu.

Vztah gotiky a psychoanalýzy je pozoruhodný ještě z jiné perspektivy, a sice z recepční. Ve stati *Básník a lidská fantazie* se Freud zmíní uje o „nenárodnější [ch] vypravěčích [ích] románů, novel a povídek, kteří zato nacházejí nejpoetnější a nejhorlivější tená e a tená ky“<sup>43</sup>.

tení o odvrácených stranách lidské psychiky a jejich sledcích, které v kritické recepci získává nálepky „skandální“ apod., je prolovka pitažlivé, nebo odkrývá touhy a pocity, které v sobě potlačuje, aby mohl fungovat ve společnosti, ale které jej přesto do značné míry ovládají. Psychoanalytický výklad recepce gotické prózy tak narušuje její zcela běžné škatulkování jako žánru nízkého i pokleslého, a tím znovu podtrhuje subverzivní povahu gotiky jako takové.

---

<sup>42</sup> DAVID, Deirdre. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 195–196. (Přel. Š. H.)

<sup>43</sup> FREUD, Sigmund. *O lovku a kultuře*. Praha: Odeon, 1989, s. 86.



## 1.8. Ženy, gender a gotika

Podle Jaroslava Hornáta, autora poznámky k dílu *Sicilský román* a *Starý anglický baron*<sup>44</sup>, byly ženy – autorky – velmi početnou skupinou podílející se na tvorbě žánru anglického gotického románu. Hornát vysvětluje, že tomu tak nebylo pouze z důvodu, že by ženy byly pro psaní tohoto žánru předpoklady, ale i z jiných příčin. V této době byly ženy vyloučeny z veřejného života, nepodílely se na rozhodování a neměly ani mnohokrát dobré vzdělání a zkušenosti, které by mohly využívat při beletristické tvorbě. Uchylovaly se tedy spíše k psaní lyrických básní. Hornát rovněž píše, že by při psaní realistických děl utrpěla ženská pověst, což bylo v době 18. a 19. století nepřijatelné. Gotický román, který se zabýval dobou minulou, neskýtal ženám – autorkám – nebezpečí v morální oblasti, a proto nyní existuje nezvykle mnoho gotických románů napsaných ženskou rukou.

Z hlediska genderové literární vedy je podstatné rozlišení mezi „Horror Gothic“ (v němž převažuje zděšení i prvek odporu, který následuje až po hrůzyplném zážitku) a „Terror Gothic“ (které je charakterizováno spíše strachem a napětím, které předchází událostem, jež se však ani nemusí přihodit nebo jsou dokonce fiktivní). Zatímco „Horror Gothic“ bývá ztotožňována s autory mužského pohlaví, druhý zmíněný proud převažuje s ženami. Na toto rozlišení poukázala sama Ann Radcliffová ve svém nedokončeném dialogu *On the Supernatural in Poetry*:

„Strach [terror] a zděšení [horror] jsou techniky natolik protikladné, že první rozšiřuje duši a probouzí vlny k vyšší úrovni žití, kdežto druhá je zužuje, oslabuje a divně ubíjí. Jsem toho názoru, že ani Shakespeare ani Milton ve svých příbězích ani pan Burke ve svých úvahách nepovažovali zděšení za zdroj vznešena, avšak všichni se shodovali, že strach je k tomu velmi přímý. A nespoívá snad zásadní rozdíl mezi

---

<sup>44</sup> REEVE, Clara. *Starý anglický baron*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 167–376.

zdšením a strachem v nejistotě a záhadnosti, jež první jmenované ve vztahu k obávanému zlu provázejí?“<sup>45</sup>

Je rovněž pozoruhodné, že v tvorbě žen nalezneme jeden z prvních příkladů parodií gotické literatury, výše zmíněný román *Northanger Abbey* od Jane Austenové. Tento román navíc obsahuje výčet dalších děl, jejichž hlavní hrdinka knihy propadá. Ustálil se pro něj název *Northanger Horrid Novels* a pro vodní sešlo za to, že jde o fiktivní díla. Pozdější bádání však odhalilo, že šlo o díla skutečně existující. Pozoruhodný je v této souvislosti fakt, že tyto i z těchto románů napsaly právě ženy: dva Eliza Parsonsová a po jednom Regina Maria Rocheová a Eleanor Sleathová.

Všechny tyto spisovatelky vydávaly svá díla v londýnském nakladatelství *Minerva Press*, které již svým názvem zdrazňuje, že ženy hrály významnou roli v dílech jeho autorů, ale též tená. Mnohé z těchto románů jsou dnes již zapomenuty stejně jako v tšina jejich autorů i autorek, avšak v dobovém literárním kontextu šlo o významné nakladatelství, jež vydávalo masově tené publikace. Právě podniky, jako bylo *Minerva Press*, patří k důležitým zjevům v dalších populární literatury, jejíž zkoumání je s gotickou prózou neoddelitelně spjato.

Obrát k akademickému bádání v oblasti gotiky, jak je uvedeno již výše, přinesla 70. léta a významně se na něm podílela genderová literární kritika. Podle Heilandové<sup>46</sup> její vzestup souvisí s hnutím za lidská a ženská práva, které v Americe vrcholilo v 60. a 70. letech. Pro tento obrát byl rovněž podstatný prudký rozvoj amerických univerzit, k nim muž docházelo od 20. let, tedy od doby, kdy gotické próze začala být poprvé v nově seriózní kritická pozornost, do let sedmdesátých. V této době se postupně proměnilo západní akademické prostředí jako takové. Na univerzitách se začaly učit obory jako žernošská studia, ženská studia nebo literární komparatistika. Literární věda, píše dále Heilandová v návaznosti na Jonathana Cullera, se propojila s proudy, jako je marxismus,

---

<sup>45</sup> MELANI, Lilia. *The Gothic Experience* [online]. [Cit. 14. 4. 2014.] Dostupné z: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/Gothic/history.html>. (Přeloženo Š. H.)

<sup>46</sup> HEILAND, Donna. *Gothic and Gender. An Introduction*. Malden: Blackwell, 2004, s. 180–182.

psychoanalýza, lingvistika, strukturalismus, feminismus i dekonstrukce a vyústila ve vznik „teorie“, tedy „diskursu, který vznikne, když se p ístupy k povaze a smyslu text ů a jejich vztahy k ostatním diskurs ů m, sociálním praktikám a lidským subjekt ů m stanou p edm tem všeobecné reflexe“<sup>47</sup>. Je tedy zjevné, že seriózní bádání v oblasti gotické prózy vd í za sv j vznik velmi širokým, paradigmatickým zm ů nám ve spole nosti a v akademické sfé e, ale že je zárove d ležitým úb ů níkem týchž zm ů n.

---

<sup>47</sup> Zde parafrázováno podle: CULLER, Jonathan. *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press, 1988, s. 15.

## 2. ANALÝZA PROSTŘEDÍ V KONKRÉTNÍCH DÍLECH (praktická část)<sup>48</sup>

### 2.1. Horace Walpole: *Otrantský zámek*

#### 2.1.1. Horace Walpole (1717–1797)

Horace Walpole je zakladatel klasického anglického gotického románu a Mary Ellen Snodgrassová jej považuje za jednoho z nejvýznamnějších autorů tohoto žánru. Práv on položil jeho základ v roce 1764 dílem *Otrantský zámek*. Podalo se mu pozvednout duchovské povídky a romány, které byly čistým terčem posměchu, o úroveň výš.

Walpole se narodil do privilegované rodiny ministerského předsedy Roberta Walpolea. Studoval na nejprestižnějších školách: Eton, King's College a Cambridge. Podle Snodgrassové se Walpole v této době zajímal o díla Williama Shakespeara. Jeho pojetí grotesky („grotesque“), tedy zpodobnění postav tak, aby ve čtenáři vzbuzovali empatii i znechucení zároveň, se někdy nápadně podobá popisu postav v dílech Walpoleových. Je tedy možné, že se Walpole nechal tímto slavným anglickým dramatikem a básníkem inspirovat nebo ovlivnit, a to nejenom se stylů zpodobnění postav.

Walpole procestoval Itálii a Francii se svým přítelem a básníkem Thomasem Grayem. Toto přátelství mělo jistě vliv na jeho pozdější tvorbu. Už ve čtyřicetileté věku se Walpole stal členem parlamentu. V této době napsal

---

<sup>48</sup> Autobiografické medailonky obsažené v této kapitole jsou sestaveny z příslušných hesel v publikacích: PROCHÁZKA, Martin – STĚBRNÝ, Zdeněk (eds.) et al. *Slovník spisovatelů. Anglie, Afrika, Austrálie, Indie, Irsko, Kanada, Karibská oblast, Nový Zéland, Skotsko, Wales*. Praha: Libri, 1996 a SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, 2005 a také z příslušných doslovů v knize: HORNÁT, Jaroslav. *Pr kopnici gotického románu*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 705–721.

politickou satiru *The Dear Witches* (1743), která je považovaná za parodii Shakespearova *Macbetha*. Toto dílo bylo vydáno pod pseudonymem.

Fascinace gotikou se začala vážněji projevovat, když pěstava I sídlo ve Twickenhamu na gotický zámek, který pojmenoval Strawberry Hill. Tato neortodoxní stavba oživila v Anglii zájem o gotickou architekturu a přispěla k rozšíření tzv. „Gothic Revival“ (viz kap. 1.3.1.).

Walpole trpěl dnou, která mu znemožnila cestovat, a proto trávil čím dál více času na svém zámku Strawberry Hill, který se stal jeho koníčkem. Jeho záliba v pěstavování a zdokonalování gotické podoby jeho zámku mu nakonec vnukla nápad celou tuto gotickou kompozici oživit. Práv to dalo vzniknout prokopnickému dílu gotické prózy *Otrantský zámek*. Inspiroval se německým *Schauerromanem* a Shakespearovým ztvárněním postav. Z jeho deníku se dovídáme, že inspirací pro kompozici díla mu byl sen, který se mu zdál v červnu roku 1764.

Využíval metodu automatického psaní (*automatic writing*), což je jakýsi předstupeň modernistického „proudu v domě“, ale také surrealistického způsobu tvorby nebo techniky spontánního psaní rozšířené mezi beatniky. Walpole psal jednu epizodu za druhou, myšlenky zaznamenával tak, jak se mu vynořovaly v hlavě. Impuls jeho podvědomé touhy a psychologické projekce proměnil jeho zámek v dějiště *Otrantského zámku*. Strawberry Hill se stal jeho hrou, kde žil tentýž román, který psal.

Walpole je tvůrcem klasického gotického motivu strašidelných hrad z rytířské éry, padacích dveří a feudální tyranie skrze *pathetic fallacy*, techniku, jejímž prostřednictvím jsou „přirodním jevům [...] připisovány vlastnosti, které ovšem nejsou jejich vnitřní součástí, jedná se o výsledek zpětného přenesení předsoběnění předmětu na předmět samotný“<sup>49</sup>. Jeho postava tyranského Manfréda je představitelem postavy, pro niž se v éře romantismu vžilo označení byronský hrdina. Walpole vytvořil velmi populární postavu upovídaného, ale neústupného sluhu, stejně jako oblíbený motiv zneužívání grotesknosti a krvavého barbarství.

---

<sup>49</sup> NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Ed. J. Trávníček a J. Holý. Pěstava. A. Urválek a Z. Adamová. Brno: Host, 2006, s. 586.

To všechno přispelo k velké popularitě *Otrantského zámku*, jenž se do kalendářů známých vydání.

Těsně po vydání *Otrantského zámku* přešel Walpole od klasického gotického románu k tragédii s tematikou incestu, jež představuje dílo *The Mysterious Mother* (1768), což bylo původně gotické drama. Jeho dalším dílem byly posmrtně vydané groteskní příběhy *Hieroglyphic Tales* (1785) a historický text o králi Richardu III. Jedna z jeho povídek, *Maddalena; or, The Fate of the Florentines*, popisuje příběh ženy, která umírá před pohledem svého milého rozdrčeného lámacím kolem.

Za Walpoleova života byla jeho díla vydávána v ilustrovaných edicích v Amsterdamu, Berlíně, Dublinu a Paříži. Po své smrti ponechal Strawberry Hill, své deníky, dopisy, které svědčí o jeho zájmech i přátelstvích. Jeho díla měla značný vliv na Lorda Byrona, Ann Radcliffovou nebo Claru Reeovou, která na jeho dílo navázala, i když s nižší mírou násilí, ve svém románu *The Champion of Virtue: A Gothic Story* (1777).

### 2.1.2. *Otrantský zámek* (1764)

Podle typologie Pavery a Všetiky lze v románu *Otrantský zámek* pozorovat typ migrační, kontrastní a uzavřený. Zde záleží na úhlu pohledu tená e.

Migrační prostor se vyznačuje stídáním prostředí, k němuž v tomto díle bezpochyby dochází. Autor perspektivně sledování Isabely v podzemních chodbách do komnat Hypolity nebo Matyldy, popípadě se stídá dle v prostředí kláštera a zámku nebo se dle přesouvá z interiéru do exteriéru i naopak.

V *Otrantském zámku* je možné najít i prostor kontrastní. Ten je Paverou a Všetikou definován jako prostor, který je vystaven na kontrastech, například mezi městem a vesnicí. V této podobě jej v *Otrantském zámku* sice nenajdeme, avšak jistý kontrast zde přesto pozorovat můžeme. Například kontrast mezi bezpečným klášterem a hrozivým zámkem nebo kontrast mezi prostornými komnatami a úzkými, temnými podzemními chodbami. Právě zmíněné temné úzké chodby jsou příkladem prostoru uzavřeného.

Prostředí v tomto díle můžeme chápat jako prostředí nesourodé. Je složeno z několika hlavních prostorů. Dva základní protichůdné prostory, nejen vertikálně, jsou prostory zámku – tedy prostor svetský a prostor kláštera, tj. prostor křesťanský. V prostoru zámku dochází k nevysvětlitelným příhodám, tajemným událostem a dokonce i k vraždám. Klášter jako by byl v díle pod ochranou „vyšší moci“ a byl vůči těmto temným silám imunní. Zámek je také zdrojem strachu a místem, ze kterého se postava Isabely snaží utéct, aby se zachránila. Utíká do kláštera, který je symbolem záchrany a bezpečí.

Prostor v *Otrantském zámku* můžeme lépe také horizontálně, tedy na podzemí a nadzemí: stísněné tmavé chodby oproti otevřenému prostoru nadzemních obydlených komnat. Toto horizontální členění prostředí ukrývá jakýsi paradox. Podzemní tajné sklepení ve tená i evokuje něco skrytého, tajemného, přesto se postavy v podzemí chovají svobodně a upřímně, podle svých zásad a pravdy, zatímco nadzemní světlé a prostorné komnaty skýtají spoustu příležitostí k zlu.

První obraz, který považují za stěžejní při popisu prostředí a který zároveň vytváří zápletku díla, je ten, kdy se společnost rozuteče z kaple, kde má dojít ke svatbě, aby objevila Konráda, zavaleného a rozmačkaného obrovskou helmou.

Tento obraz se prolíná do dalšího děje. Obrovská helma je srovnávána s helmou v kostele svatého Mikuláše. Později se zjistí, že je to skutečně tatáž helma, protože v kostele nebyla nalezena. Nikdo ale nedokáže vysvětlit, jak je možné, že se helma stonásobně zvětšila, a jak se dostala nad hlavu mladého Konráda, aby na něj poté mohla spadnout a rozmačkat jeho tělo.

Helma se tedy během prvních pár stran zásadně vyvíjí. Nejprve je to přilba posazená na sochu Alfonse v kostele svatého Mikuláše, později vražedný nástroj a zanedlouho také vězení, když je pod přilbu umístěn venkovan, který je Manfrédem považován za kouzelníka a strážce celého neštítí. Vývoj, kterým helma prochází, se dá přirovnat k vývoji děje a zápletky. Vždy, když dochází k významnému zvratu ve vyprávění, je tomu helma přítomna nebo je dokonce hlavním aktérem při jinou zvratu. Dále se helma objevuje při útku Isabely, když zastraší Manfréda, nebo se za něj pokyvoval chochol přilby, když chce Manfréd popravit Konráda atd.

V díle se opakovaně objevuje symbol svítla: Isabela je nucena následovat Manfréda do galerie, vede ji sluha, který nese pochodně. Svítlo zde symbolizuje naději, kterou Isabela pocítuje. Jakmile však dojdou do galerie, Manfréd sluhu i s pochodní vyžene, což předznamenává konec naděje. Manfréd Isabelu vyhlásí za svýj strašný plán. Symbol svítla jako naděje se objevuje i dále, například když při pronásledování Isabely vysvitne mšička, který ozáří chochol přilby, což podř Manfréda, a Isabela má tak šanci na útěk. Dále pak, když náhlý prvan zhasne Isabelinu lucernu, uhasne s ní i její naděje na přežití. Paprsek svítla pomůže Isabelu najít padací dveře, díky kterým se dostane do bezpečí kláštera atd. Svítlo jako naděje narušuje temné a tajemné prostředí, typické pro gotický román. Svítlo prosvítá tmu a pomůže k odhalení záhady. Svítlo, jež osvětluje prostor (pochodně, lucerna...), je svítlo běžné přirozené, zatímco svítlo, které pomáhá odhalit záhady (osvětlení destičky v podzemních chodbách) nebo přisobí v kontextu s jiným záhadným předmětem (například když mšička svítla ozáří chochol přilby), je svítlo nadpřirozené.



Typickým motivem gotické prózy je útěk. Postavy v tšinou utíkají před svým uchvatitelem nebo před duchy i před eludy. Isabelin útěk je doprovázen nerozhodností – nedokáže se rozhodnout, jak se zachovat, neví, kterou cestu má zvolit. Nakonec se rozhodne pro podzemní chodbu, která vede zámeckým sklepením až do kláštera. Doufá, že se jí podaří dostat se do kláštera, schovat se tak před Manfrédem a tím se zachránit. Isabela bloudí v tajných podzemních chodbách. Tyto prostory jsou líčeny jako labyrint, ve kterém je nemožné najít správnou cestu. Takto vystavěné chodby jsou metaforou pro Isabelin strach a úzkost, pro zmatek, který jí zmáhá, a kvůli kterému bloudí:

„V základech zámku bylo vyhloubeno několik spleťtých sklepení a pro lov kaševěného tak velkou úzkostí, nebylo snadné najít dveře, které do oné tajné chodby vedly. Ve všech těchto podzemních prostorách vládlo hrozivé ticho, jen občas rušené nějakým prudkým závanem větru, který zalomcoval dveře, jež minula a jejichž vrzání v rezivých stěžích se rozléhalo ozvěnou po celém dlouhém bludišti tmy.“<sup>50</sup>

V tomto díle se objevuje mnoho bran a dveří, a už jsou to dveře padací nebo vstupní brána do zámku. Jsou prostědkem, který rozděluje bezpečné a dobré od nebezpečného a zlého. Padací dveře poprvé použije Isabela v podzemních chodbách, když prchá před Manfrédem. Dveře jsou i zde symbolem, který dělí bezpečné prostředí od prostředí strachu. Jakmile Isabela za sebou dveře zabouchne, je v bezpečí kláštera, naproti tomu venkovan, kterému se nepodaří proklouznout, zůstává v přímém ohrožení života. Dobro a zlo odděluje i hlavní brána zámku, když před ní přichází posel, který oznamuje příchod pravého pána Otrantského zámku, jenž je symbolem a zosobněním pravdy a dobra, zatímco Manfréd, který stojí před bránou, představuje zlo a lež.

---

<sup>50</sup> WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 46.

## 2.2. William Beckford: *Vathek*<sup>51</sup>

### 2.2.1. William Beckford (1760–1844)

V doslovu románu *Vathek* (*Vathek, an Arabian Tale*, 1786) popisuje Jaroslav Hornát jeho autora Williama Beckforda jako umocněnější kopii Horace Walpolea, a to jak v jejich podobném p vodu a postavení, tak i ve společné oblasti zájmů. Beckford se stejně jako Walpole zajímal o umění, architekturu, vynálezy a literaturu. *Slovník spisovatelů* popisuje Beckforda jako bohatého podivína. Narodil se do velmi majetné a vlivné rodiny, jeho otec byl londýnským starostou a majitelem rozlehlých otrokářských plantáží na Jamajce. Malý William byl už od dětství zahrnován luxusem, a zřejmě proto je jeho popis hojnosti v románu *Vathek* tak realistický.

Beckfordovi se dostalo výjimečného vzdělání. Podle Hornáta je v dětství učil hudbu samotný W. A. Mozart, se kterým dokonce odjel do Ženevy. Později procestoval Nizozemí, Německo a Itálii, žil s rodinou ve Švýcarsku, Španělsku, Portugalsku a ve Francii, kde se stal svědkem pádu Bastily a popravy krále Ludvíka XVI. Hornát uvádí, že se po dlouhých cestách usadil ve Fonthillu, kde si nechal postavit pseudogotické sídlo. V tomto ohledu se opět výrazně podobá Horaci Walpoleovi a jeho sídlu Strawberry Hill. Beckfordovo opatství údajně zdobila více než devadesátimetrová věž. Zde, tak jako u Walpolea, vidíme podobnost s jeho dílem, neboť v románu *Vathek* si nechal chalífa zbudovat věž sice ještě v tšii, ale zato za pomoci nadpřirozených sil dřív a duchů. V tomto panství, které Hornát nazývá nevkusným monstrem, strávil Beckford dvacet let. Shromáždil zde vzácné obrazy, starožitnosti, které často pocházely právě z Orientu. Tím je ostatně *Vathek* inspirován, kde se to vše uměleckými i kouzelnými prostředky hemží.

Beckford se později přiznal, že inspirací pro román *Vathek* mu byly oslavy, které se odehrávaly v jeho panství ve Fonthillu. Rozmanilé radovánky

---

<sup>51</sup> BECKFORD, William. *Vathek*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 377–488.

a užívání si peněz a hojnosti v období oslav mu prý vnukl nápad k napsání příběhu o chalífovi obklopeného nádherou a pychy. Hornát však píše, že toto poznání je nutné brát s rezervou.

Beckfordovo dílo tvoří dále dopisy a vzpomínky, cestopisy, dva románové burlesky a satira na výklad uměleckých děl. Žádné z těchto děl ale nebylo nikdy úspěšné. Jediné dílo, které zaznamenalo oblibu čtenářské společnosti i kritiků, je právě *Vathek*. Podle Jaroslava Hornáta je tomu možná právě díky skvělému výkladu, který napsal jeho přítel Samuel Henley. Beckford totiž napsal *Vatheka* francouzsky a požádal přítele o dopsání poznámky. Ten se nabídl, že knihu přeloží do angličtiny. Beckford sice souhlasil, ale netušil, že Henley vydá výklad dříve, než vyjde francouzský originál, a navíc zatají, že autorem je Beckford a namísto toho bude předstírat, že jde o výklad arabského románu. Pravda nakonec vyšla najevo, jak se ale domnívá Jaroslav Hornát, nebýt anglického výkladu, kniha by možná nikdy nezískala takovou popularitu a Beckfordovo jméno by v jeho rodné Anglii zcela zapadlo.

Hlavní hrdina Beckfordova *Vatheka* se svému autorovi velice podobá. Obrovské množství peněz a rozmanilý život, zasvěcený radovánkám a touze po nadpozemském poznání, oba velmi nápadně spojuje. Hornát o této podobnosti autora a hlavního hrdiny píše:

„Beckford, inteligentní a vzdělaný člověk, který dovedl pozorovat svět kolem sebe se střízlivým, ironickým odstupem a na druhé straně záslabou okultismu a černé magii, [...] ten rozporuplný člověk už ve svém mladém věku promítl do *Vatheka* veliký otazník i velký strach svého života. Do hrůzostrašné literatury vnesl tak důležitý moment autenticky subjektivní.“<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Ibid., s. 716–717.

### 2.2.2. *Vathek* (1786)

Román Williama Beckforda můžeme zařadit do gotického žánru i přesto, že se jedná o dílo odehrávající se v orientálním prostředí, což není v gotické próze této doby běžné. Typickým prostředím klasických anglických románů je především středověká Evropa, například Itálie v (*Sicilském románu* a *Otrantském zámku*), Francie (ve *Starém anglickém baronovi*), nebo Španělsko (v románu *Mnich*). Román *Vathek* je zájezd do gotické prózy z jiného důvodu, a sice proto, že orientální prostředí románu je silně „zgoticizované“, to znamená, že se v románu vyskytují hrůzostrašné prvky, černá magie a nadpřirozené jevy, tak typické pro klasické gotické romány této doby.

Budeme-li analyzovat prostředí podle typologie Pavery a Všetivky, dojdeme k výsledku, že v románu *Vathek* převažuje prostor migrace, a to v průběhu celé knihy, kdy se chalífa vydává do Indie do podzemního paláce, aby našel vědné poznání. Faustovský motiv touhy po vědní společnosti s touhou po moci jsou hnací silou celého příběhu. Chalífa putuje ze Samary k ústí Tigrisu, od ní do Fachreddinova údolí a později do Roknábádu a do paláce ohně, kde má dosáhnout věškerého vědního a získat talisman, který mu zaručí obrovskou moc nad všemi lidmi, duchy i bohy.

Gotické motivy hrůzy, temných komnat nebo chodeb (podle typologie Pavery a Všetivky se tedy v díle vyskytuje ve velké míře i prostředí uzavřené), krutých činů a nadpřirozených jevů je v díle *Vathek* celá řada, jsou však líčeny s jakousi ironií a lehkostí. Například kruté povraždění padesáti dětí, které chalífa svrhne do propasti, aby utišil džaurovu žízeň po krvi, je autorem líčeno bez jakéhokoli pocitu krutosti. Právě motiv krutosti, který se v tomto díle objevuje tak často, je patrný například v části románu, kdy tygři a jiné šelmy napadnou Vathek v proudu a roztrhají desítky sloužících a velbloudů. V této chvíli sám chalífa ani nezpozoruje, že se něco děje, dokonce spí na nosítkách, a kdyby nebyl vzbuzen křikem dam a poddaných, zřejmě by se o celé události nedozvěděl. Dále už se o mrtvých autor vůbec nezmiňuje. Stejně jako Vathek je krutá i jeho matka Karathis:

„Využila jsem tedy těchto několika okamžiků k tomu, že jsem podpálila věž a zahubila v ní všechny černošky a hady [...]. Bababaluka, který se bláhově vrátil do Samaryšán s manželkou pro své ženy, byla bych jistě dala mu šanci, ale měla jsem nespouštěnou kuličku; jeho i své ženy jsem zvrátila do léčky, jeho jsem obkládala a své ženy jsem zaživa pohrabala s pomocí svých černošek.“<sup>53</sup>

Děj románu se odehrává v prostředí epiky, luxusu, plného orientálních prvků, nejvybranějšího jídla a pití. Popisovány jsou především krajiny, kudy Vathek projíždí, ale velká část knihy je věnována interiéru paláců, ve kterých chalífa pobývá. Bylo jich pět, každý v nově ukázaném smyslu: palác hodokvasu, melodie, potěšení pro oči, palác věcí a palác neexistující. Prvky černé magie a nadpřirozených sil se objevují především v prostředí věže, která byla zbudována jako místo kouzelnických praktik princezny Karathis:

„Po tajných schodech, vestavěných do tlusté zdi, o nichž věděla jen ona a její syn, sestoupila nejdříve do tajemných skrýší, kde měla uloženy mumie ukořistěné z katakomb pradávných faraónů. [...] Pak se odebrala do galerie, kde hlídalo padesát nových a na pravé oko slepých černošek olej z nejjedovatějších hadů, dále rohy nosorožců, dlevo ostré, pronikavé větrání [...] a spoustu jiných strašlivých vzácností.“<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> BECKFORD, William. *Vathek*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 485–486.

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 405–406.

## 2.3. Clara Reevoová: *Starý anglický baron*

### 2.3.1. Clara Reevoová (1729–1807)

Clara Reevoová se narodila v anglickém Ipswichi a je v bec první ženou, která se pokoušela o psaní ve stylu gotické prózy. Hornát ve své poznámce píše, že pocházela z protestantské rodiny z osmi d tí. K literatu e ji p ivedl otec. Clara odmala etla klasickou literaturu a pozd ji za ala i sama psát. Nejprve skládala verše a p ekládala z latiny. Roku 1777 vydala román *Ochránce ctnosti (The Champion of Virtue, a Gothic Story)*, který pozd ji p ejmenovala na *Starý anglický baron (The Old English Baron)*. Román m l všeobecný úsp ch u tená , a tak Clara pokračovala v psaní dalších d l, jako je *Zámek Connor (Castle Connor, an Irish Story)*.

Hornát dále uvádí, že Reevoová napsala i práci literárn teoretickou, *Vývoj románu (The Progress of Romance, 1785)*, což byla v bec první studie na dané téma. I autor ina p edmluva k *Starému anglickému baronovi* sv d í o jejím nadání v oblasti myšlení o literatu e.

O tom, že Reevoová napodobila dílo Horace Walpolea, není pochyb, avšak dodala mu zcela nový rozm r. Nejenže se postarala o vysv tlení všech nadp irozených událostí, které Walpole nechával bez povšimnutí, ale podle Jaroslava Hornáta se jí povedlo dodat svému románu i didaktický rozm r.

### 2.3.2. *Starý anglický baron* (1777)

Podle typologie prostředí od Pavery a Všetivky můžeme v díle Clary Reeveové najít prostor migrace. Děj se přesouvá z místa na místo a tato místa ovlivní děj románu, jsou pro něj stěžejní. Od začátku je patrné, že v románu se bude považovat tento typ prostoru, protože zjistíme, že jedny z hlavních postav budou cestovatelé a svobodníci: „Potom ponechal správu domácích záležitostí příteli, a provázen pouze jedním ze starých sluh, vydal se na cestu do loveleského zámku, ležícího v západní Anglii. Putoval po krátkých etapách.“<sup>55</sup>

Migrace prostor se objevuje téměř v celém díle. Hlavní hrdina Edmund pobývá na zámku, ale po nějaké době jej dobrovolně opouští. Přichází na hrad sira Filipa. Děj se přesouvá do sídla lorda Clifforda, poté na panství lorda Grahama a na místo, kde se koná souboj s lordem loveleským, na což opět následuje přesun na sídlo lorda Grahama a později zpět na zámek.

V tomto románu autor využívá klíčové dějové prostředí uzavřené, a to v moment, kdy je Edmund zavřený v komnatách, které jsou obestřeny tajemstvím a do kterých se nikdo ze služebnictva ani z rodiny neodvážil vstoupit. Má tak prokázat svoji odvahu, o které jeho nepříteli ve vězení pochybují.

„Postavil tedy lucernu na podlahu, a vynaložil všechnu sílu, dveře otevřel. V témže okamžiku z nich však zavanul tak silný proud vzduchu, že zhasil lucernu, a Edmund se ocitl v naprosté tmě. Zároveň zaslechl dutý šustivý zvuk, jako kdyby někdo přicházel úzkou chodbou.“<sup>56</sup>

Prostředí v *Starém anglickém baronovi* je popisováno velmi zřetelně. Nedočkáme se popisu vzhledu zámku, panství, dvora, ale ani lesů nebo cest, kudy hrdinové díla projíždějí, a to přesto, že potenciálních prostředí k popisu je zde mnoho. Pokud je nějaká část díla v nově popisu prostředí, je to většinou místo

---

<sup>55</sup> REEVE, Clara. *Starý anglický baron*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970, s. 167–376, s. 176.

<sup>56</sup> *Ibid.*, s. 223.

stěžejní pro děj anebo opedené tajemstvím, jako jsou například již zmíněné komnaty, kde je Edmund nucen strávit t i noci. Tím se ona místa stávají ímsi jedine ným, a to nejen proto, že se v nich nachází n jaké strašlivé tajemství, ale že právě tento prostor je klí ový pro vyvrcholení zápletky, k zjišt ní pravdy a k rozlušt ní záhad.



## 2.4. Ann Radcliffová: *Sicilský román*

### 2.4.1. Ann Radcliffová (1764–1823)

Ann Radcliffová se narodila v Londýně lékařovi Williamu Wardovi. Jaroslav Hornát uvádí, že byla tichá, skromná a ani v době největší slávy se nezmenila. Nejraději zůstávala doma v soukromí. Vyrůstala převážně v kolektivu dospělých, kteří jí nemohli nahradit dětský kolektiv. Ann se nejraději uchýlovala ke četbě etla Shakespeara, Thomsona, Rousseaua. Podle Hornáta to byl právě Rousseau, který v ní svými názory podnítil lásku k přírodě, jež se v její tvorbě odráží. Ve *Slovníku spisovatelů* se dočítáme, že právě dokonalým líčením přírody vyrovnává některé nedokonalosti v popisu postav, které vidí až příliš černobíle. Četla také množství sentimentálních románů, ve kterých se objevovaly idealizované vztahy mezi muži a ženami. Tyto prvky se rovněž odrážejí v její pozdější tvorbě.

Hornát popisuje život Radcliffové jako samotácký. Sice se vdala, ale její muž trávil většinu dne v práci. Ann si volné dny začala krátiť psaním. Její manžel, který vlastnil nakladatelství, jí v literární činnosti velmi podporoval. První román *Hrad Athlin a hrad Dunbayne (The Castle of Athlin and Dunbayne)* nebyl příliš úspěšný, avšak její druhé dílo, *Sicilský román* jí přinesl slávu a uznání. Přestože v té době skoro nikdy nevycházela ze svého domu, její popisy přírody byly obdivuhodné. Poprvé vycestovala s manželem roku 1793 do Holandska a Porýní a také navštívila oblast Lake District v severozápadní Anglii, kde později pobývali romantičtí básníci, mj. Wordsworth nebo Coleridge. Tyto zkušenosti potvrzují, jak moc příroda ovlivnila její dílo i ji samou.

Podle Hornáta je přínos Radcliffové k vývoji gotického románu zásadní. Pokud dílo *Sicilský román* srovnáme s díly jejích vrstevníků, Walpoleovým *Otrantským zámkem* a *Starým anglickým baronem* od Clary Reeové, Radcliffová je převyšuje zejména v oblasti líčení přírody. Ve své tvorbě je také výrazně emotivnější a více prožívá nesnáze svých hrdinů. Hrozostráše události zjemňuje lyricky svými slovy. Radcliffová napsala ještě několik dalších děl, která pokračují ve stylu gotického románu. Jsou to díla *Záhady Udolfa (The Mysteries of Udolpho, 1794)* a *Ital (The Italian, 1797)*.

#### 2.4.2. Sicilský román (1790)

Prostředí v *Sicilském románu* máme na základě typologie Pavery a Všetivky označit jako prostředí migrační, otevřené a souasně uzavřené. Otevřené prostředí navozuje u čtenáře pocity uvolnění a lehkosti. Otevřený prostor je v čtenáři chápán spíše jako exteriér nebo prostorný interiér: „Jedním oknem hledíme na moře, nad nímž se na samém obzoru nejasně rýsovalo temné skalnaté pobřeží Kalábrie.“<sup>57</sup> *Sicilský román* je bohatý na popisy právě tohoto typu prostředí. Tím se výrazně vymyká typickému prostředí v dílech gotické prózy, které se celkem pravidelně zabírá interiéry hradů, zámků, v pozdějších dílech i domů. Autorka výrazně vyzdvihuje v díle romantickou složku, a už v chování a jednání postav nebo v líčení přírody a přírodních scénérií:

„Z toho místa byl téměř nedozírný výhled na moře i pevninu. Bylo odtamtud vidět úžinu Mesinskou s protilehlými břehy Kalábrie a velký kus divoké a malebné krajiny sicilské. Hora Etna s korunou věčně sněhou trčí z mraků tvořila v pozadí velkolepý, vznešený obraz.“<sup>58</sup>

Prostor otevřený v díle stíhá prostor uzavřený. Protože jde o prostředí protichůdná, je poněkud neobvyklé, že se oba tyto typy vyskytují naráz v jednom díle. Má to ovšem svůj důvod. Prostoru otevřeného užívá autorka v přítomnosti postav kladných: v *Sicilském románu* jsou to postavy sester, Julie a Emílie nebo jejich vychovatelka. Právě ony mají na začátku románu výhled na nádhernou přírodní scenérii. Dochází zde ale k zvratu v dějové linii a to má za následek proměnu prostoru. Když se na hrad vrátí markýz, otec obou sester, s markýzou, jejich nevlastní matkou, což jsou postavy zcela záporné, dojde k výměně komnat. Kladné postavy, Julie a Emílie, už nemají pokoje s výhledem na moře, sopku, krásy Sicílie, ale namísto toho dostávají pokoje v jižním křídle hradu. Tato část hradu je neudržovaná, studená, tmavá a opáčená mnohými tajemstvími, ze

---

<sup>57</sup> RADCLIFFE, Ann. *Sicilský román*. In: HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P. el. E. a T. Tilschovi a H. Skoumalová. Praha: Odeon. 1970, s. 495.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 496.

kterých jde hrůza a strach. Práv v tomto momentu dochází k líčení prostředí uzavřeného.

„Dveře povolily a za nimi se objevila velká šerá galerie. Vzal světlo. Emílie a Julie se bály zůstat samy v pokoji, chytly se madame z každé strany za paži a odhodlaně šly potichu za ním. Galerie už na mnoha místech chátřala, strop měla prasklý, okenice rozbité a stěny vlhké; to všecko vypadalo náramně zpuště.“<sup>59</sup>

V *Sicilském románu* se objevuje i tento typ prostředí, tj. migrace. V díle dochází k ustálení prostoru, čímž román získává na atraktivitu. Prostory se ustářejí tak, jak se pohybují postavy. Děj se odehrává uvnitř hradu, vzápětí pod hradem, když Ferdinand prozkoumává podzemní chodby pod jižním křídlem hradu, odkud se ozývají podivné zvuky. Při slavnostech se děj přesunuje z hradu do exteriéru, do zahrad a luk. K nejvýraznější migraci dochází ale až po útěku Julie. Pozornost přechází z hradu do okolních lesů, houštin, chatrce, jeskyně a do kláštera, kam se Julie později uchýlí, a zpátky do hradu.

Klíčovým motivem tohoto románu je útěk. Postava Julie utíká v průběhu téměř celého díla. Poprvé se chystá utéct z hradu, aby se nemusela vdát za hraběte de Luovo. Útek je popisován velmi napínavě a zkratkovitě, a když už si tená myslí, že vše dobře dopadne, plán překazí Juliin otec, který probodne jejího vyvoleného Hypolita. Julie později uprchne podruhé, tentokrát před plánovanou svatbou. Popis druhého útěku je však tená i odhalen až po delší době. Poté je celá kniha v novaně Juliinu útěku a jejímu pronásledování. Julie se ukrývá v klášteře, který dočasně poskytl bezpečné místo, avšak zanedlouho z něj opět utíká.

Prostředí *Sicilského románu* je velmi výrazně ovlivněno dějem. Místo, které je zpočátku bezpečné, jako by autorka schválně pozmenila. Tato tendence je patrná hned zpočátku, kdy je hrad Mazzini popisován jako místo klidu a míru. Po příchodu markýze se ale promění v temný a nehostinný prostor, který musí Julie opustit. Lesy, které jsou na prvních stránkách popisovány jako majestátní zelené vrchy, jež propůjčí jeho pozorovateli klid, se při útěku promění v tmavé,

---

<sup>59</sup> Ibid., s. 533.

strašidelné stíny plné podivných zvuků. Stejně tak i klášter, který poskytuje Julii útočiště, se na několika stranách mění v prostor, který se snaží uchvátit Julii a ze kterého už nebude nikdy úniku.

## 2.5. Matthew Gregory Lewis: *Mnich*<sup>60</sup>

### 2.5.1. Matthew Gregory Lewis (1775–1818)

V doslovu ke knize *Mnich* (*The Monk*, 1796) napsal Jaroslav Hornát o Lewisovi, že inspirací k napsání již zmíněného románu bylo Lewisovi dílo Ann Radcliffové *Záhady Udolfa* stejně jako Goethovo *Utrpení mladého Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774). Práv kombinací hrdin obou výjimečných děl vznikl hrdina Lewis v – Ambrosio. Z románu Ann Radcliffové inspirovala Lewisova záporná postava mužného zloducha Montoniho, která se spojila s protichůdnými vlastnostmi hlavní postavy v díle Goetha – mladého Werthera. Podle Jaroslava Hornáta tato zvláštní kombinace ukazuje výrazný posun v tvorbě anglických gotických románů od doby napsání toho úplně prvního (*Otrantský zámek*).

Hornát porovnává klasicistní styl Walpoleova psaní s ryze romantickým stylem Lewisovým a dochází k závěru, že je zcela odlišný. Společné romantické prvky nachází v dílech Lewisovy a Radcliffové. Dodává však, že v estetickém líčení si tyto dva autoři nebyli zrovna podobní. Zatímco Radcliffová se přiklání ke stylu sentimentálních románů francouzských a italských autorů, Lewis inklinoval spíše k literatuře nemecké a inspiroval se tzv. *Schauerromanem* Goetha, Schillera nebo Bürgera. Hornát poznává, že některá Lewisova díla označují kritici jako díla „senza ní“ a ne příliš hodnotná, avšak připisuje autorovi zásluhu na obohacení žánru gotického románu, a to právě románem *Mnich*. Toto obohacení můžeme spatřovat například v erotické tematice (která v dobách autorova života nebyla v literárních dílech vůbec běžná a v druhém vydání ji byl Lewis nucen zmírnit a některé pasáže dokonce vynechat, jinak by dílu hrozil v Anglii zákaz vydávání), nadpřirozené entity se v Lewisově díle převtělují do lidské podoby (Satan v sluhu se převtělil do Matyldy / Rosaria) a v neposlední řadě nezstává hrůza a děs jen v myslích postav, ale je realizována. Podle Hornáta tyto prvky přispěly k vytvoření nového odvětví gotického románu, a tím byly krvavé příběhy.

---

<sup>60</sup> LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich. Romantický román*. Přel. F. Vrba. Praha: Odeon, 1971.

Hornát ve své poznámce popisuje i n co málo z Lewisova života: narodil se v Londýn vysokému vládnímu initeli, takže malý Matthew netrpěl nedostatkem finančních prostředků, byl však nucen přihlížet rozpadu manželství svých rodičů a stal se jistým prostředníkem mezi nimi.

Studoval na Oxfordu a chystal se na kariéru diplomata. Pro její vykonávání potřeboval dobrou znalost cizích jazyků, cestoval tedy do Paříže a později do Německa (stejně jako jeden z hrdinů jeho románu *Mnich*). Více než politické záležitosti ho ale bavila literatura. Při svých cestách navštěvoval divadla, operu a snažil se překládat německou poezii. Z Vímaru pokračoval v cestách do Holandska, kde pracoval jako diplomat a kde také napsal za poměrně krátkou dobu svůj nejslavnější román *Mnich*.

Za necelý rok byl jeho román vydán a Lewis se stal slavným spisovatelem, a to i přes všeobecné pobouření veřejnosti nad erotickými a nemravnými scénami. Podle Hornáta se Lewis románem tak proslavil, že se mu začalo říkat Mnich Lewis. Po tomto úspěchu se začal v novotě literatury naplno. Napsal drama *Zámecké strašidlo* (*The Castle Spectre*, 1797). To bylo údajně velký úspěch, což bylo za následek rozšíření oblíbenosti používání strašidelných prvků v tehdejších dramatech. Lewis napsal ještě několik podobných her, ale ani jedna už neměla takový úspěch jako jeho předchozí dvě veleúspěšná díla, snad až na dramatický monolog *Uvzněná* (*The Captive*, 1803), který podle Hornáta několikrát přiměl diváky k hysterickým záchvatům. Lewis se také zajímal o lidovou slovesnost a v jejím duchu sestavil sbírky *Hrozostrašné příběhy* (*Tales of Terror*, 1799), *Podivuhodné příběhy* (*Tales of Wonder*, 1801) a *Romantické příběhy* (*Romantic Tales*, 1808), na kterých spolupracoval s tehdy ještě mladým Walterem Scottem.

Podle Jaroslava Hornáta je překvapující, že člověk, který zasvětil celý svůj život literatuře, je v známý vlastně jen díky jedinému dílu. Ještě zvláštnější je, že tento román napsal Lewis velmi mladý, a tudíž se od něj čekalo, že až dospěje, napíše ještě lepší díla. To se ovšem nestalo. Možná právě Lewisova nerozváženost a mladistvá touha odlišit se mu pomohla k sepsání *Mnicha*.

Hornát píše, že se Lewis nikdy nemohl rovnat svými díly vysoce vybroušené literatuře svých přátel Waltera Scotta, Byrona, Shelleyho nebo Thomase Moora a stejně tak, jako se jim nepodobal ve sféře umlecké, tak se jim

nepodobal ani vzhledem. Lewis byl údajně velmi malý, měl výrazně vypouklé oči a byl protivně upovídaný, avšak přesto ho měli rádi pro jeho dobrotu. Ta se mu stala osudnou: při cestě na Jamajku (kde po otci zdivočel plantáže s otroky, se kterými chtěl zacházet co nejvládněji, a proto se vydal zkontrolovat, jak je o ně postaráno) dostal žlutou zimnici, na kterou také zemřel.

### 2.5.2. *Mnich* (1796)

Pokud použijeme při analýze prostoru díla od Matthewa Gregoryho Lewise typologii prostoru podle Pavery a Všetivky, v díle jednoznačně objevíme prostředí uzavřené a migrační, avšak ani ostatní typy nejsou zcela opomenuty. *Mnich* je totiž rámcovým románem, kdy autor využívá etného vypravování hlavních hrdinů. Dělá nás v jejich historkách zanesl do rozmanitých koutů Evropy (putování po Španělsku, Německu...) a vyjevuje tenámi velké množství pestrých a rozmanitých prostředí (kláštery, zahrady, lesy, sídla, městské domy, jeskyně, podzemní chodby atd.). Právě toto stídání prostředí a přecházení z jednoho prostoru do druhého je typické pro prostor migrační. Ten se objevuje hlavně v příběhu dona Lorenza, kterého otec pošle do světa na zkušenou. Putuje ze Salamanky do Paříže, Štrasburku a nakonec do Německa. Prostředí těchto míst nepopisuje podrobně, pouze útržkovitě. Například o Pařížské postavě dona Lorenza říká:

„Na jakou dobu mě (Paříž) okouzila, jak musí okouzlit každého muže, když je mladý, bohatý a má rád požitky. Uprostřed všech těchto radovánek jsem však v srdci cítil, že mi něco chybí; zadal jsem mít dost hýbnosti; shledal jsem, že lidé, mezi nimiž jsem žil a kteří byli navenek tak uhlazení a svůdní, jsou v jádru frivolní, necitelní a neupřímní. Odvrátil jsem se od obyvatel Paříže s nechtěním a opustil jsem divadlo a pýchu bez jediného vzdechu lítosti.“<sup>61</sup>

Migračního prostoru autor využívá nejen ve vypravování postav, ale také v hlavní dějové linii. Například přechod z nadzemí do podzemní krypty, z interiéru kláštera do zahrad nebo z kláštera do města atd.

Hlavní dějová linie se odehrává v klášteře, který je typicky uzavřeným prostorem, nebo osazenstvo kláštera je za jeho zdmi uzavřeno doslova. Dokonce v českém překladu Františka Vrby jsou pokoje mnichů a jeptišek nazvány celami. Klášter není v díle *Mnich* popisován jako místo klidu, rozjímání a pohody, ale spíše jako prostor temný, smutný, kde jsou postavy románu uzavřeny a není

---

<sup>61</sup> Ibid., s. 119.



s nimi zacházeno v duchu k es anské morálky. Klášter je v díle paradoxn místem h íchu: lži, pokrytectví, pýcha, zlo a dokonce i vraždy.

Popisu kláštera samotného se autor v díle nijak zvláš nev nuje. Dozvíme se sice n kolik málo informací o prost edí kláštera, ale spíše takových, které t sn souvisejí s d jem a které jsou nezbytné pro tená ovo pochopení situace, například obraz madony v pokoji Ambrosia. Detailního popisu kláštera jako takového se v díle nedo káme, a když p ece jen dá autor tená ovi nahlédnout do interiéru kláštera, pak vždy jen velmi stroze a úse n . Bu autor nepovažuje prost edí a vzhled kláštera za d ležitý prvek románu, anebo vzhled kláštera bere jako n co všeobecn známého. Naopak klášterní zahrady jsou popsány velmi barvit , až radostn :

„V celém Madridu nebylo zahrady krásn jší a lépe udržované. Byla uspo ádána se znamenitým vkusem; krášlily ji nejvybran jší kv tiny v plném rozkv tu, a t ebaže byly zasazeny um le, p sobily, jako by je tam byla rozhodila ruka p írody.“<sup>62</sup>

Klášter je ve v tšin textu symbolem strachu, tísn , uzav enosti a neklidu (prost edí uzav ené), zatímco jeho okolí, exteriéry kláštera, zahrady opatství jsou symbolem uklidn ní, míru a krásy, avšak n kdy jde o pouhé zdání, které m že být nebezpe né. Nap íklad v ásti románu, kde Ambrosia bodne smrteln jedovatý hmyz, který by ho bez pomoci Matyldy a jejích kouzel zahubil.

Význam prost edí románu *Mnich* se m ní tedy jak vertikáln (stís ující klášter versus jeho prostorné a krásné okolí), tak i horizontáln , na nadzemí a podzemí kláštera, o kterém se dovídáme v ásti díla, kdy se Matylda odchází do podzemní krypty vylé it. Tento podzemní prostor je pro anglický gotický román typický. Dovídáme se o úzkých temných a propletených chodbách, které p ipomínají bludišt . Prostor pod klášterem je strašidelný z n kolika d vod ; podzemí kláštera slouží jako poh ební krypta, tudíž je zde spoustu tlejících t l, v podzemí se Matylda oddává satanistickým praktikám a v neposlední ad sám prostor podzemí (jeho temnost, klikatost, stísn nost) ve tená ích vzbuzuje strach.

---

<sup>62</sup> Ibid., s. 64.

Nadzemní část kláštera představuje nebe a podzemní peklo. Nadzemí je spojeno s kresanskými rituály a podzemí s rituály satanistickými. V „nebi“ (nadzemí) se mniši modlí a oddávají pobožnostem, zatímco v „pekle“ (podzemí) vzývá Matylda Lucifera. Tyto odlišné části prostoru působí v románu i na psychiku a vlastnosti postav. Matylda, v klášteře plachá a nezná žena, se v podzemí projevuje až animálně, chová se velitelsky, pohrdavě a agresivně. Ambrosio se v podzemí projevuje jako zbabělec, zatímco v prostorách kláštera ho neopouští jistota. Stetávají se zde síly nebeské a pekelné. Matylda zastupuje peklo a Ambrosio nebe. Mnich se však nechá svést na scestí Matyldou a pomalu se přidává na stranu pekla.

## 2.6. Charles Robert Maturin: *Poutník Melmoth*

### 2.6.1. Charles Robert Maturin (1782–1824)

Charles Robert Maturin se narodil v Dublinu jako potomek francouzských hugenot, kteří po nantském ediktu hojně nacházeli domov právě v protestantském Irsku. Žil v poměrně bohaté rodině, jeho otec byl vlivný státní úředník.

Jaroslav Hornát v doslovu k *Poutníku Melmothovi* píše, že malý Charles byl literárně aktivní již od dětství, kdy začal psát verše a posílal je k uveřejnění do novin. Psal také divadelní hry, do kterých obsazoval jako herce celé své příbuzenstvo. Později odešel studovat na Trinity College, kde dosáhl titulu bakaláře.

Maturin se oženil velmi mladý. Vzal si dceru vysokého hodnostáře anglikánské církve. Zejména pod vlivem svého tchána se nechal vysvětit na duchovního. Maturin si také otevřel soukromou školu, kde připravoval mladé lidi ke studiu na univerzitě. Dráha duchovního však nebyla pro Maturina vhodná, i když byl výborným řečníkem, který dokázal snadno zaujmout a přesvědčit obecenstvo. Maturin byl totiž velmi společenský člověk, který miloval zábavu, večeře a tanec, a možná proto to ve své církevní kariéře nedotáhl příliš daleko. Na lidi však údajně působil jako podivín. Při psaní svých děl měl kolem sebe rád společnost, ale aby se nemohl zapojit do hovoru, zalepoval si ústa moukou.

Právě literární tvorba přinášela Maturinovi největší potěšení. Jeho první román *Osudná pomsta aneb Montoriové* (*The Fatal Revenge, or, The Family of Montorio*, 1807) vykazoval inspiraci dílem Radcliffové a Lewise a podle Jaroslava Hornáta se v tomto díle objevuje i rukopis Williama Godwina. Zanedlouho následovaly další romány; *Divoký irský chlapec* (*The Wild Irish Boy*, 1808) a *Irlandský náčelník* (*The Milesian Chief*, 1812), jejichž tematika byla spíše politická a vlastenecká. Maturin se netajil svými protikatolickými názory a nelibostí k zákonu o unii, kterým byl zrušen irský parlament a Irsko se tak stalo součástí Velké Británie. Tyto první tři romány však neměly ani přesvědčivou

příznivé recenze Waltera Scotta nijak zvláštní úspěch. Maturin je vydal pod pseudonymem Jasper Dennis Murphy.

Walter Scott pomohl Maturinovi nejen příznivými recenzemi na jeho knihy, ale také doporučil jeho hru *Bertrama* lordu Byronovi, který zasedal v radě divadla Drury Lane. Byronovi se hra zalíbila a tak se *Bertrama* roku 1816 dočkala svého prvního divadelního uvedení. Hornát píše, že hra byla v této době velmi úspěšná a Maturin tedy v další dramatické tvorbě pokračoval. Avšak jeho další hry *Manuel* i *Fredolfo* se velké popularity netěšily, a proto se vrátil k próze.

Maturin dále napsal román *Ženy aneb Pro a proti* (*Women; or Pour et Contre*, 1818), ve kterém se opět vrátil k irské tematice. O dva roky později vyšlo jeho vrcholné dílo *Poutník Melmoth* (*Melmoth, the Wanderer*, 1820), které je směsicí prastarých mýtů a pověstí s bravurně zakomponovanou gotickou tematikou tajemna a hrůzostrašných příběhů. Maturin se v díle snaží zodpovědět otázku smyslu lidského života. Hlavní postava Melmotha je směsicí faustovského a ahasverovského motivu poutníka, v něm bloudícího po světě a hledajícího poznání.

Maturin krátce po vydání *Melmotha* umírá. Stihl ještě vydat historický román *Albigenští* (*The Albigenses*, 1824), avšak téhož roku zemřel na vleklou nemoc. Walter Scott údajně slíbil Maturinovi manželce, že se postará o všechny jeho písemnosti a vydá je. To se mu bohužel nepovedlo, protože jím vlastně nakladatelství zbankrotovalo. Později jeden z Maturinových synů veškerou literární pozůstalost po svém otci spálil.

Hornát píše, že Maturin zaujal svými díly jak autory z Anglie, tak především z Francie – Huga, Nodiera, Balzaca, který dokonce napsal *Usmíření Melmotha*, i Baudelaira – a Spojených států amerických, například Poea. *Bertrama* znal dokonce i Goethe a *Melmoth* ovlivnila Taťána v Puškinov *Evženu Oneginovi*.

Hornát píše, že *Melmoth* dovršil tradici gotické literatury a přinesl důležité podněty k tvorbě dalších autorů, kteří více či méně navázali na tradici hrůzostrašné gotické prózy.

### 2.6.2. *Poutník Melmoth* (1820)

Román *Poutník Melmoth* je vyprávěním o několika příbězích a epizod spojených postavou Johna Melmotha, který se v 17. století vydal z rodného Irska do Evropy, aby se v následujících 150 letech objevoval na různých místech světa a neblaze zasahoval do osud lidí, jež si vybíral za své oběti.

Na začátku románu přijíždí jeden z potomků jeho rodu, mladý John Melmoth, na rodinné sídlo Melmoth do Irska. Poprvé se s postavou tajemného příbuzného setkává prostřednictvím zápisů lorda Stantonova, jež mu byly svěřeny umírajícím strýcem. Za dramatických okolností (ztroskotání lodi v bouři) se zanedlouho setkává se španělským šlechticem Alonzem Monçadou, který na lodi cestoval a byl jediným, kdo katastrofu přežil. Během doby, kdy se zotavuje ze zranění, vypráví o svém životě syna španělského granda, zavřeného do kláštera, a osudech dalších lidí, hlavních postav jednotlivých epizod: Melmothem svedené nešťastné Imálie-Isidory, německého protestanta Walberga a jeho rodiny uvržené do nejhlubší bídy nebo o anglické šlechtičce Elinor. Jejich osudy a zážitky vkládá do svého vyprávění metodou „příběh v příběhu“, doplňuje je celou řadou dalších drobných epizod a postav a vytváří tak vrstevnatý, košatý příběh nešťastného lovce, který svůj život spojil se satanem a přisobil nešťastí lidem, které potkával.

Poutník Melmoth uzavřel kdysi smlouvu s ďáblem, jež mu dala „životní výhodu zdaleka přesahující období vyhrazená smrtelníkem“<sup>63</sup> a moc cestovat v jakýchkoli zemích bez překážek. Tuto schopnost využíval k tomu, aby pokoušel nešťastníky, a pak jim pak ve chvílích jejich nejvážnější nouze sliboval osvobození a beztrápnost, zaměnil-li svůj život za jeho. Přitom dokázal být velmi okouzlivý a přesvědčivý:

„Byl to skutečný lovec, který si dokázal získat, kohokoli si přál – pokud si to ovšem přál. Vynikajícími duševními schopnostmi, obrovskými v domostní a obdivuhodnou pamětí dosáhl, že čas strávený v jeho společnosti byl potěšením pro

---

<sup>63</sup>MATURIN, Charles Robert. *Poutník Melmoth*. P. el. T. Korba. Praha: Odeon, 1972, s. 901.

každého, kdo měl smysl pro vytříbený intelekt a zajímal se o d ní všeho druhu. Znal nep eberné množství historických událostí a lí il je tak v m , jako by se sám ú astnil výjev , jež popisoval.“<sup>64</sup>

Byl ovšem zároveň i pokušitelem velmi nelítostným: „Nikdy [...] neopouštím své p átele v nešt stí. Když jsou uvrženi do nejhlubší propasti lidské bídy, mohou si být jisti, že je navštívím.“<sup>65</sup> Jenom Imálí, jím svedená dívka, která mu dokonce porodila dít , v n m dokázala vzbudit náznak soucitu a snad i lásky.

*Poutník Melmoth* je jedním z vrchol anglické gotické prózy a prost edí, v n mž se jednotlivé epizody odehrávají, nesou všechny jeho typické rysy. Jejich d j se odehrává na r zných místech: v Irsku, Anglii, Špan lsku, N mecku, dokonce na jakémisi tropickém ostrov . Na všechna tato místa se Melmoth lehce p enáší díky své smlouv s áblem a vyhledává další než astníky. Podle typologie Pavery a Všetí ky se zde tedy vyskytuje prost edí migra ní.

P íchod Melmotha ohlašuje bou e, která se rozpoutá, když se Poutník svým ob tem poprvé zjeví. Je pokaždé hrozivá, ni í rostliny i zví ata, zp sobí ztroskotání lodí a zabíjí milence, kn ze i lodníky, vše, k emu se Melmoth p íblíží. Nejp sobiv jší je její destruktivní síla v kontrastu s okolím: ruinami dávných monumentálních palác a maurských pevností v p íb hu lorda Stantona, nebo na ostrov , kde žila Imálí, než se setkala s Melmothem.

„Tma houstla a mraky se shlukovaly jako armáda, která shromáždila všechny voje, aby s celou zatvrzelou silou nastoupily do útoku proti bránícímu se sv tlu nebes. Nad obzor se zdvihal široký, rudý a ztemn lý pruh sinalého sv tla, podobný uzurpátorovi hledícímu na tr n sesazeného panovníka, postupn rozši oval sv j zlov stný kruh a za al metat bledé a rudé blesky, Hu ení mo e sílilo a pod bohat len nou korunou banánovníku [...] se ozývala duniv hluboká a tém nadp irozená ozv na blížící se bou e.“<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup>Ibid., s. 741–742.

<sup>65</sup>Ibid., s. 68.

<sup>66</sup>Ibid., s. 522 – 523.

Kontrast, charakterizující jednotlivá prostředí, se objevuje i na jiných místech, přičemž zcela odpovídá náladám a prožitkům postav. Imálí, žijící už v domě svých rodičů ve Španělsku, vzpomíná na bujnou, nespoutanou vegetaci svého ostrova a bolestně vnímá strojenost přístěn udržovaných záhonů španělských zahrad.

Stětet náboženských světů je dalším rysem prostředí románu. Melmoth přichází k Imálí-Isidore na ostrov, kde žila svůj nekomplikovaný, klidný, i když osamělý život, a potom jaké dobojí ukazuje dalekohledem indické pobřeží plné chrámů, zasvěcených bohům různých náboženství, a lidí provádějících náboženské obřady, na které spojené se smrtí a utrpením dítí a starců. Tento trýznivý obraz plný hrůzy je ve velmi ostrém protikladu s čistotou a nedotčenou přirodou ostrova a Isidore pomůže najít cestu a víru: „Zvolala: „Kristus bude mým Bohem a já budu křesťankou!““<sup>67</sup> Nezkažená přiroda ostrova ostře kontrastuje i se světem lidí, který jí Melmoth líčí jako zkažený, plný špíny, dusu, zkaženého vzduchu a nemocí i utrpení nuzných a bezohlednosti mocných. (Je až zarážející, že toto vnímání světa jako by předjímalo problémy souasného světa zničeného civilizací.)

V *Poutníku Melmothovi* se jako v každém gotickém románu objevují místa osamělého života hrdinů. Zvolí si je dobrovolně, jako Elinor Mortimerová, která se uchyluje do domu, kde žila v dětství, aby našla rovnováhu poté, co ztratila lásku milovaného muže, nebo zde žijí spokojeni jako Imálí na svém ostrově. Jiní jsou ale přinuceni v takovém místě žít: Alonzo Monçada je na několik let svého života zavřen do kláštera a pak do vězení svaté inkvizice. Klášter, ačasto se vyskytující prostředí gotických románů, je místem desivým, ne snad architekturou svých zdí, ale tím, co se mezi nimi ukrývá – pokrytectvím, zlomyslností, donášením, které stupňují jeho hrůzu, až ho dovedou k pokusům o útek. Přichází se dostávat na místa ještě odpornější, do podzemních chodeb, tmavých, vlhkých, slizkých a plných rzné havěti. Jiným takovým místem nedobrovolného osamění je cela, a už v klášteře, ve vězení inkvizice nebo blázinci, ze kterého je těžké i nemožné uniknout, což zvyšuje muka vězňů, a kam k nim přichází pokušitel

---

<sup>67</sup>Ibid., s. 493.

Melmoth. Tato prostředí, která se v díle vyskytují velmi často, můžeme označit jako uzavřená.

Melmoth v osud se uzavírá na stejném místě, kde kdysi začal: v rodinném sídle Melmoth v Irsku, kam přijíždí odevzdat svou duši ďáblu, aniž by dokázal svědčit o kterou ze svých obětí:

„Nikdo neprojevil ochotu smířit osud svůj za osud Poutníka Melmotha. Prošel jsem každým krajem celým světem, abych našel koho, a nikdo nehodlal ani za všechny poklady tohoto světa ztratit vlastní duši! Ani Stanton ve své celi, ani vy, Monçado, v žaláři inkvizice, ani Walberg, který viděl své děti umírat hladem, ani ti ostatní.“<sup>68</sup>

Na samém konci neobyčejné pouti se Melmothovi zdá sen, jenž je velmi podobným obrazem pekla jako rozbitím ohnivého oceánu, do kterého se spouští a nemůže se nic zachytit, zatímco se mu zjevují postavy, které kolem něj stoupají vzhůru: Stanton, Walberg, Elinor, Isidora. Ale všichni se od něho odvracejí. Peklo přijímá duši Poutníkovu, jeho osud se završuje.

---

<sup>68</sup>Ibid., s. 902.



## 2.7. Edgar Allan Poe: *Zánik domu Usherů*<sup>69</sup>, *Jáma a kyvadlo*<sup>70</sup>, *Maska červené smrti*<sup>71</sup>

### 2.7.1. Edgar Allan Poe (1809–1849)

Poe se narodil v Bostonu do herecké rodiny. Tato profese nepatřila na začátku 19. století mezi profese vážené. Rodina se brzy rozpadla, otec odešel a matka zemřela. Edgar přešel do opatrovnictví k rodině Allanových, která ho sice nikdy nepřijala za svého, ale díky ní se mu dostalo kvalitního vzdělání.

Poe studoval v Anglii a ve Skotsku. Postavy učitelů se vyskytují v jeho pozdějších dílech, například paní Dubourgová, jejíž jméno se objevuje v povídce *Vraždy v ulici Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841). V povídce *William Wilson* (*William Wilson*, 1839) Poe popisuje velmi detailně školu, kterou on sám navštěvoval. Martin Hilský ho ve své eseji *Povídka Poe* popisuje jako outsidera, a to kvůli jeho neurozenému původu. Nikdy nebyl obzvláště oblíbený v kolektivu, a to přesto, že vynikal v plavání nebo v boxu. Outsiderem zůstal i na univerzitě v Charlottesville. Četl Byrona, pil alkohol a hrál karty. Tuto studentskou zhýralost popisuje v povídce *William Wilson* z roku 1839:

„Jednou, po týdnu bezduché zábavy, jsem k sobě pozval malou společnost nejzhýralejších studentů k tajné pitce. Sešli jsme se pozdě v noci, nebo náš flám se měl jako obvykle protáhnout až do rána. Víno teklo proudem a nechybly ani jiné a snad i nebezpečnější svody, a tak se na východ již natáhlo, když naše nespoutané hýření vrcholilo.“<sup>72</sup>

Roku 1827 vstoupil Poe do armády Spojených států pod jménem E. A. Perry. Podle Hilského panuje domněnka, že při toulkách po Sullivanově ostrově

---

<sup>69</sup> POE, Edgar Allan. *Zánik domu Usherů*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 150–168.

<sup>70</sup> POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. In: Ibid., s. 133–149.

<sup>71</sup> POE, Edgar Allan. *Maska červené smrti*. In: Ibid., s. 187–194.

<sup>72</sup> POE, Edgar Allan. *William Wilson*. In: Ibid., s. 225.

p emýšlel Poe o pokladu, který by tam mohl být zakopaný, a to mu vnučko myšlenku napsat povídku *Zlatý brouk* (*The Golden Bug*, 1843). Tohoto roku vydal Poe básnickou sbírku *Tamerlán a jiné básně* (*Tamerlane and Other Poems*, 1827) a později *Al Aaraaf, Tamerlán a menší básně* (*Al Aaraaf, Tamerlane and Minor Poems*, 1829).

Poe nebyl svým založením vhodný do armádního, disciplinovaného prostředí. Někdy se dostal i do vojenským soudem pro neuposlechnutí rozkazu a neplnění vojenské povinnosti. V této době a právě z toho důvodu si Poe znepráčetil svého opatrovníka pana Allana, který odmítl dále financovat jeho život. Tak se z Poea stal civilista, který si musel vydělávat na živobytí vlastní prací. S armádou se rozloučil sbírkou *Básně od Edgara A. Poea* (*Poems by Edgar A. Poe*, 1831), která je armádní nována.

Od roku 1831 žil Poe v Baltimoru u své tety, jejíž dceru Virginii si vzal za manželku. V této době zažil Poe epidemii cholery. Hrozné zážitky vyvolané touto nemocí se objevují v díle *Maska červené smrti* (*The Masque of the Red Death*, 1842) a *Král Mor* (*King Pest*, 1835):

„Dosud žádná morová rána nebyla tak vražedná a tak obludná. Krev byla jejím zhmotněným znakem a pečetí – červená ústnost krve. Přicházely pronikavé bolesti, pak náhlé mráčky, pak prudké krvácení z pórů a konec.“<sup>73</sup>

O pár let později se Poe vrátil zpět do Richmondu, kde pracoval v nakladatelství. Spolupodílel se na vydávání literárního časopisu *The Southern Literary Messenger*, do kterého sám psal. Písal do něj povídkami, ale i recenzemi. Dnes je Poe hodnocen jako velmi zdatný literární kritik, který dokázal i ekonávat kritické příspěvky a do svých recenzí vtiskl svůj neobvyklý, ale i přesto pevratný pohled na to i ono dílo. Obliba časopisu díky Poeovi nesporně vzrostla, stejně jako i obliba jeho příspěvků v časopise *The Gentlemen's Magazine*. To ale Poeovi nepomohlo k finančnímu zabezpečení, jeho plat byl minimální, a protože v této době neexistovala autorská práva v dnešní

---

<sup>73</sup> POE, Edgar Allan. *Maska červené smrti*. In: *Ibid.*, s. 187.

podob , asto za své asopisecké povídky nedostával ani zaplacení. V této době trpěl Poe depresemi a alkoholismem. Nedařilo se mu ani po stránce umělecké, například nakladatelství Harper's nechtělo vydat jeho povídky ani zadarmo.

V roce 1845 vyšel v časopisu *Evening Mirror* jeho báseň *Havran* (*The Raven*, 1845), která se stala okamžitě velmi populární. V roce 1847 zemřela už tak psychicky slabému Poeovi žena. Od té doby Poe žil, opíjel se, urážel své přátele a chátrál. Sedmého října umírá v nemocnici. Na jeho pohřbení se přijdou shlédnout tisíce lidí.

Význam tohoto spisovatele lze dokázat i tím, že ani po jeho smrti se o něm nepřestávalo diskutovat a psát, v tšinou však spíše negativně. Byl popisován jako žebrák, vagabund, narkoman, bezcharakterní pobuda a bohémský cynik. Dokonce se falšovaly dokumenty o jeho životě, buď aby ho oslabilo, nebo naopak oslávilo. Dodnes se spekuluje o jeho životě a ani uznávaní kritici souhlasnosti se nemohou shodnout, zda mají Poea chválit, nebo nenávidět. Jisté však je, že dílo Edgara Allana Poea je pevnou součástí světového literárního kánonu, za což možná vděčíme i jeho pobu uujícímu zpo sobu života.

Poe se připsal v kterých svých povídkách popisuje situaci a hlavního trhu. Dobře ví, že duchovské, strašidelné a dobrodružné příběhy se dobře prodávají, a tak z těchto „pokleslých“ literárních žánrů extrahuje atraktivní esenci a míchá ji do svého estetického stylu psaní. Jak říká Hilský, v Poeových dílech dochází k prolínání literatury vysokého stylu s literaturou nízkou. Jeho kriminální příběhy výrazně převyšují brakové krváky jeho doby. Odhalování vraha je v nich systémem logických operací, které analyzuje nějaký brilantní detektiv.

Poe se zajímal o telepatii, hypnózu, ale i o technické vynálezy, fyziku, alchymii, námořní výpravy, kryptogramy a mnohé další. Právě pro tyto jeho záliby není divu, že se Poe vnoval „science-fiction“ a zasáhl tak do jejího vývoje.

Tento všestranný autor psal mimo jiné i humoristické povídky jako například *Muž, který se rozpadl* (*The Man that Was Used Up*, 1839), *O šízení, jakožto exaktní věda* (*Diddling Considered as One of the Exact Sciences*, 1843), *Vrah jsi ty!* (*Thou Art the Man*, 1844) atd.

Dležitou součástí Poeova díla jsou jeho básně, z nichž nejznámější je *Havran* (*The Raven*, 1845). Básnictví se vnoval i teoreticky, a to v eseji *Filosofie básnické skladby*.

Poe se zabýval i populárním žánrem gotického románu, z něž si vypůjčil mnohé prvky. V Poeových podáních obsahují tyto prózy i jistý druh černého humoru a ironie. Typické pro ně jsou vnitřní monolog, básnická samomluva, zkrátka rozhovor mezi vypravěčem a imaginárním partnerem, stejně jako tomu je v jeho básni *Havran*. Martin Hilský o Poeových arabeskách píše:

„Hrůza a děs, který prožívají postavy Poeových povídek, má kořeny v postavách samých. Je to děs z jejich vlastního vnitřního světa a sv. domů. Děs z rozumu, který se ocitl na pokraji šílenství. Děs básnickovy duše chyceného do sv. ratic kazajky.“<sup>74</sup>

Sám Poe tvrdil, že každý detail má v povídce svou funkci. Prostor a čas je v jeho povídkách částí vnitřního světa postav. Jeho příběhy se odehrávají v uzavřených prostorách, jako je tomu například v *Jám a kyvadlu*. Podle Martina Hilského se v Poeových povídkách nejčastěji objevují prostory domu a pokoje. Pokoj je v jeho povídkách vždy velmi okázale zařízený, v tšinou exotickým nábytkem, který je smísicí snad všech existujících stylů a kultur. Poe ostatně napsal esej, která se nábytkem zabývá, *Filozofie nábytku (The Philosophy of Furniture, 1845)*. V jeho povídkách je děj situován téměř výhradně do pokojů. *William Wilson* (1839) se odehrává v několika místech, ale postavy zůstávají vždy v bezpečí interiéru. *Maska červené smrti* se odehrává hned v několika pokojích a zde je právě prostředí pro zápletku děje velmi důležité. Jiné povídky se zase odehrávají v stísněných prostorech sklepení, kobkách nebo rakvích, například v *Jám a kyvadlu* nebo v *Sudu vína amontilladského (The Cask of the Amontillado, 1842)*. Poe se vyžívá v klaustrofobickém popisu prostředí, v jeho podání tak působí i moře nebo krajina. Škola v povídce *William Wilson* je zase popisovaná jako „zakletý zámek“, v němž jsou klikaté chodby a nekonečné zákruty. Zde je velmi zřetelná inspirace anglickým gotickým románem a jeho strašidelnými zámky a podzemními chodbami.

---

<sup>74</sup> HILSKÝ, Martin. *Povídka Poea*. In: HILSKÝ, Martin – ZELENKA, Jan (eds.). *Od Poea k postmodernismu. Proměny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993, s. 15.

Podle Martina Hilského je architektura Poeových budov architekturou jeho v domí. Klasickým příkladem je *Zánik domu Usher*, kde můžeme vidět paralelu mezi Roderickem a jeho domem. Roderickovy prázdné okna představují okna domu, stejně jako prasklina domu symbolizuje jeho nahodané duševní zdraví. Smrt pana Ushera pak dokonale napodobí pád domu, který se zřítí do mořů. Domy v jeho dílech se podobají svým obyvatelům a interiéry představují jejich duše. Postavy Poeových povídek jsou rozpolcené a osamělé, jako byl on sám.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Ibid., s. 7–17.

### 2.7.2. Zánik domu Usherů (1839)

Edgar Allan Poe je představitel americké gotické prózy, jejíž prvky se vyskytují i v povídce *Zánik domu Usher*. V této povídce je dům vystaven práv v gotickém slohu (alespoň jeho klenba). S gotickou prózou má společné i temné, tajuplné, až děsivé prostředí. Stejně jako v klasických anglických prózách gotického žánru jsou v domě Usher spleť temné chodby nebo podzemní krypta, kde je později za ohromnou kamennou zdí pohřben sestra pana Ushera: „Krypta, do níž jsme jí uložili, [...] byla malá, vlhká, bez přístupu světla a ležela velmi hluboko, přímo pod křídlem budovy, v němž byla má ložnice.“<sup>76</sup>

Dalším společným znakem je strach a úseň: „Těsno se při pomyslení, že se přehoď do malicherného, nějaké hloupost, která přivolá tu nesnesitelnou úzkost. Nebezpečí se vlastně nebojím, bojím se jen jeho neúprosného následku - hrůzy.“<sup>77</sup>

Povídka začíná přejezdem vypravěče k domu Usher a již tento první kontakt tená se s domem je poněkud tísnivý a ponurý. Sám autor nazývá dům „neblahým“. Na vypravěče a tím pádem i na tená se hned na prvních řádcích díla dopadá podivný strach a smutek.

V této Poeově povídce hraje prostředí hlavní roli, což je další stylová plocha s klasickými gotickými prózami. Děj povídky je prostředím přímo i nepřímo ovlivován. Bezejmenný vypravěč hned v prvním odstavci povídky připodobuje dům lidské tváři: „Zahledl jsem se na scénérii před sebou – na vlastní dům, [...] na holé zdi, na prázdná, ošim podobná okna.“<sup>78</sup> nebo dále: „[...] avšak s dsem ještě otěsnějším než prve hledl jsem dolů. Na obrácený, zrcadlový obraz šedé ostice, přizračných kmenů, prázdných ošim oken.“<sup>79</sup>

Autor dále popisuje jeho přejezd do místa, kde stojí dům rodiny Usher :

---

<sup>76</sup> POE, Edgar Allan. *Zánik domu Usher*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 162.

<sup>77</sup> Ibid., s. 157.

<sup>78</sup> Ibid., s. 150.

<sup>79</sup> Ibid., s. 151.

„Hledl jsem na to všechno s takovou sklíčeností v duši, jakou nemohu porovnat k žádnému pozemskému zážitku [...]. Na srdce mi dolehl mrazivý chlad, skleslost, ošklivost – myšlenky prostoupila nekonečná pustota a nikým na světě nedokázaná jsem vyklesal z fantazie špetku vznešenosti.“<sup>80</sup>

Po několika dalších odstavcích se dovídáme dle vod vypravěčovy cesty do domu. Autor na dalších řádcích doslova ztotožňuje dom a rodinu, která v něm žije (v angličtině je tento fakt ještě posílen dvojnásobným významem slova „house“, tj. rodina a dům):

„Když jsem pak přemítal o tom, jak dokonale se vlastnosti panství shodují s vlastnostmi rodu, o tom, jak se obojí během dlouhých staletí patrně navzájem ovlivňovalo [...], takže domácí titul splynul s podivným dvojnásobným pojmenováním „Dům Usher“. A tento pojem zahrnoval v myslích venkovských lidí, kteří ho užívali, zřejmě rodinu i rodinné sídlo.“<sup>81</sup>

Není proto žádným překvapením, že vypravěč přijíždí navštívit přítele z detských let, který je těžce nemocný a má prázdnoty a zešedlou tvář, takže jeho zjev působí strašidelně stejně jako celý dům se svými prázdnotami a šedou stěnou.

Vypravěč popisuje ovzduší kolem sídla domu Usher: „Ovzduší, které je vlastní jen sídlu a nejbližšímu okolí.“<sup>82</sup> Vzduch v okolí domu je těžký, tísnivý, jakoby otrávený. Vypravěč si myslí, že vzduch vyvěrá z mořalu, který obklopuje dům nebo ze samotného domu. Pokud by „otrávený“ vzduch skutečně vycházel ze zdí domu Usher, znamenalo by to tedy, že celý dům od sklepa až po půdu je nasáklý jedovatými výpary, které zapříčinily nemoc pána domu.

Vypravěč také naznačuje, že nemoc pana Ushera má co dočinění s pouze jednou, „jistou“ linií celého rodu, že je tedy rod Usher degenerován a chybí mu nová větev, která by zamezila vymření rodu. Tímto druhým vysvětlením přichází

---

<sup>80</sup> Ibid.

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

nemoci se vyprav vlastní ukliduje. Jako by věděl, že příčina nemoci rodu Usher je skryta ve zdech jejich panství, ale tato domněnka ho dává natolik, že pro svůj vnitřní klid hledá racionální vysvětlení.

Celá povídka je vlastně paralelou mezi sídlem a jeho obyvateli, rodem, který dům obývá od nepaměti. Tedy prostor povídky má přímý vliv na děj a tím pádem ho utváří. Autor popisuje pomocí vyprávěné budovu, která vyzařuje:

„nesmírnou starobu. Vykazuje ji notná znetvořilost. Celý zevnějšek pokrývala drobounká plíseň [...]. A přece nedával celkem dojem nějakého mimořádného rozpadu. Nikde jsem neviděl probořené zdivo, třebaže části dosud zcela zachovalé ostře kontrastovaly s jednotlivými kameny, které se již drolily.“<sup>83</sup>

Nesmírná staroba domu je paralelou ke stáří rodu Usher, který není pustošený lety, ale křížením příslušníků jednoho rodu navzájem. Plíseň vyjadřuje nakažení rodu. Zdi domu nejsou viditelně zhroucené, avšak vyprávěče pozoruje drolení jednotlivých kamenů, což je symbolem nalomeného zdraví pána domu a jeho sestry. Zvenku vypadají zdi celkem pevně a bytelně, avšak drolící se kameny jsou jakýmsi symbolem neviditelné choroby obyvatel domu, choroby psychické. Stále však budova vykazuje celkem dobrý stav, nejde o závady, které by se nedaly opravit či odstranit: „Snad oko pátravého pozorovatele by odhalilo takou neviditelnou trhlinu, která se klikatě táhla seshora dolů a ztrácela se posléze v kalné vodě mořské.“<sup>84</sup> Tato trhlina jednoznačně symbolizuje nalomené zdraví pana Ushera. Tentokrát ale nejde jen o drolící se zdivo, ale o prasklinu, která protíná dům od shora až dolů, až do úplných základů domu.

Roderic Usher se domnívá, že jeho nemoc je způsobena domem, ve kterém žije, domnívá se, že kameny, ze kterých je dům postaven, jsou schopny vnímat a vnímaly tedy po celá staletí životy jeho předků.

„Děkaz [...] je přýpověď patrná [...] v postupném, ale vytrvalém zhušověvání onoho svěbytného ovzduší kolem vody i zdí. Výsledek přýpovědi mohu rozpoznat v té tiché, ale

---

<sup>83</sup> Ibid., s. 155.

<sup>84</sup> Ibid., s. 155.



neodbytné a strašlivé síle, která již staletí utváří osudy jeho rodiny a která z nich ho udělala to, co vidím – to, co je.“<sup>85</sup>

Stejně tak se i vypravěč bojí o své vlastní duševní zdraví, domnívá se, že ho pan Usher nebo dokonce děm sám i tamjší prohnílé ovzduší nakazily. Podivné zvuky se pokouší racionálně vysvětlit a snaží sám sebe přesvědčit, že jeho pocity způsobuje jen zvláštní a ponuré zařízení jeho pokoje nebo bouřka.

Bouřka sama je v povídce (podobně jako v *Poutníku Melmothovi*) velmi důležitým motivem. Za bouřky se dějí zvláštní věci, které se však vypravěč snaží vysvětlit jako elektrické výboje nebo výpary mořálu. Za bouřky doléhá na obyvatele tíseň a děs a za bouřky rovněž vstane sestra pana Ushera ze svého hrobu a nevysvětlitelně se objeví v pokoji obou hlavních postav. Elektrické výboje nejsou děvodem těchto nadpřirozených jevů, ale bouřka je zde prostředkem k navození atmosféry děsu a hrůzy, ale také pro inější momenty prokvapení nebo dávká obyvatelům domu možnost vysvětlit si podivné zvuky. Bez bouřky by bylo okamžitě slyšet zvuky a kroky zažíva pohřbené Madeline.

Zdraví a život postav se zrcadí ve stavu jejich domu a stejně tak i jejich zánik. Smrt pána domu znamená i pád jeho sídla. Prasklina symbolizující nalomené zdraví pana Ushera a jeho sestry se po jejich smrti roztrhne úplně a přinese zkázu celému panství:

„Jak jsem na ni (trhlinu) upřeně hleděl, začala se rozsedlina rychle šířit [...], když jsem viděl, jak se mohutné zděny kusy rozpadají. Pak se ozval náhlý burácivý zvuk jako hlas tisícerych vod – a hluboký černý mořálu u mých nohou se chmurně a teskně zaval nad troskami ‚Domu Usher‘.“<sup>86</sup>

Pokud bychom na analýzu prostředí v Poeově povídce aplikovali typologii prostoru Pavery a Všetivky, jednoznačně bychom došli k závěru, že se děj povídky odehrává v prostředí konstantním. V celé povídce (až na úplný začátek, kdy vypravěč k domu teprve přijíždí, ale i tak se již zabývá popisem

---

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Ibid., s. 168.

místa, které d m obklopuje) se d j odehrává na jednom míst , a to v dom .  
Prostor je striktn konstantní a také velmi siln ovliv uje d j povídky.

Z dalších typ prost edí podle Pavery a Všetí ky se v díle stru n vyskytne  
i prostor uzav ený, a to v moment , kdy zem e sestra pana Ushera a vyprav  
s pánem domu sestoupí do podzemní krypty, kde uloží její rakev. Prostor je  
stísn ný, strašidelný a temný, tedy zcela typický pro gotickou prózu.

### 2.7.3. *Jáma a kyvadlo* (1842)

Povídka Edgara Allana Poea je jakýmsi pokračováním anglické gotické prózy, a to jak svým námětem, tak i prostředím. Děj *Jámy a kyvadla* se odehrává nejprve v soudní síni španělské inkvizice, která odsoudila hlavního hrdinu díla k bližší nespecifikovanému trestu. Hlavní postava se zhroutlí a probouzí se ve tmě studené cely. Společným prvkem prostředí Poeovy povídky a klasických anglických gotických próz je tma, hrůza, děs hlavního hrdiny a místo, kde se děj odehrává. V tomto případě nejde o gotický hrad nebo zámek, ale o celu, v zeni nebo dokonce muřinu.

Typ prostředí podle Pavery a Všetivky najdeme v povídce *Jáma a kyvadlo* hned několik. Typickým a nejvýraznějším typem prostoru je prostředí uzavřené, dále také konvergentní a zčásti i prostředí konstantní.

Uzavřenost prostředí vychází už z místa, kde se děj odehrává, tedy v zeni: „Zbíl jsem všemi směry rozhazoval rukama. Nic jsem nenahmatl – a přece jsem se bál na krok pohnout, abych nenarazil na stěny hrobky.“<sup>87</sup>

Prostředí je pro hlavního hrdinu natolik uzavřené, že ho nazývá hrobkou. Uzavřenost prostoru této povídky ještě zveličuje nepřítomnost jakéhokoli světla, hlavní hrdina je uzavřen v cele v absolutní tmě :

„Díl jsem se prvního pohledu na své okolí. Ale neobával jsem se tolik spatřit v ní hrozné, jako jsem se strachoval, že neuvidím nic. Konečně jsem se zoufalým odhodláním chvatně otevřel oči. Mé nejhorší představy se naplnily. Obklopovala mě černá tma v tiché noci. Lapal jsem po dechu. Neproniknutelnost tmy mě tížila, dusila.“<sup>88</sup>

Prostředí konvergentní neboli zužující se je v této povídce využito velmi konkrétně. Prostředí se zde totiž nezužuje jen zdánlivě nebo metaforicky. Přibližující se stěny cely mají v znenáhle rozmačkat nebo vydat k smrti: „Prostor býval tvercový. Teď jsem viděl, že dvě železné stěny tvoří ostrý úhel – a dvě

---

<sup>87</sup> POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 139.

<sup>88</sup> Ibid., s. 137.

pochopitelně tupý. S rachotivým, sténavým lomozem se dřívá prom na dovršovala, ale tím prom na nekonečnou.<sup>89</sup>

Často se v díle objevuje i prostředí konstantní. Pouze za átek povídky se odehrává na jiném místě než její hlavní děj. Pokud budeme tento za átek považovat za úvod, můžeme prostor v povídce nazvat konstantním, odehrávající se na jednom místě. V případě díla *Jáma a kyvadlo* je tímto konstantním prostorem cela inkvizice, kam je hlavní hrdina umístěn.

Je třeba, že se děj odehrává po celou dobu v jedné malé cele, stane se toho v ní opravdu hodně. Jako by právě malé rozměry cely způsobovaly daleko větší hrůzu než rozlehlější místa hradů nebo krypt v jiných dílech. Hrůza a strach jsou tak velmi silně koncentrovány a působí ještě klaustrofobněji.

Nemožnost odhadnout velikost své cely přivádí hrdinu k šílenství. Všemohoucí se pokouší změřit plochy zdí, spočítat obvod svého vězení, avšak tento cíl mu stále uniká. Nedokáže si vytyčit místo, kde se má jením začít, aby tam mohl i skončit. To se mu málem stane osudným, když při tomto úkonu upadne a málem se zřítí do jámy uprostřed cely.

---

<sup>89</sup> Ibid., s. 148.

#### 2.7.4. *Maska červené smrti* (1842)

Další Poeova povídka inspirovaná gotickou prózou je *Maska červené smrti*. V této povídce opět dominuje prostor nad samotným dějem a manipuluje jím. Už sám nám v povídce je goticky hroživý: mor.

Autor povídky po úvodním popisu nemoci nasměruje prostředí do kláštera, typického gotického prostoru. Ten jeho obyvatelé opevnili a zabezpečili proti vniknutí choroby. Najednou se prostor v povídce rozdělí na to, co je venku, a na to, co se děje uvnitř. Venkovní svět je nemocný, umírající, nakažený a svět uvnitř kláštera je bezpečný, zdravý a veselý.

Prostředí v této povídce je tedy diferencováno vertikálně, vnitřek a venek. Prostor se ale také rozvíjí, jak už sám název napovídá, barvami: „Dosud žádná morová rána nebyla tak vražedná a tak obudná. Krev byla jejím zhmotněným znakem a pečetí – červená a úrodnost krve.“<sup>90</sup> Červená barva zde jednoznačně symbolizuje krev i krvácení, typický příznak morové nákazy.

V povídce se nedozvíme, jak vypadal vnitřek kláštera, není to pro děj povídky samotné ani nijak důležité. Popis si zaslouží až komnaty, ve kterých se odehrává hlavní děj povídky, maskarní ples.

Barevně rozlišených pokojů je sedm. Jsou rozmístěny tak, aby při průchodu dopřely návštěvníci k plesu překvapení, jsou tedy skryty jeden za druhým. Už tento fakt vyvolá ve čtenáři nemalé napětí. Důležitá jsou zde i gotická okna, která zabarvením svých skel dola ují barevnost jednotlivých komnat. Pokoje jsou vybarveny modře, purpurově, zeleně, oranžově, bíle, fialově a sedmý, poslední pokoj černě. Každá z předchozích barev má své symbolizované nálady a prostředí: modrá modř nebo vzduch, zelená listí strom, trávu, život, purpurová a fialová radovánky, hojnost, oranžová slunce, bílá mír. Co však symbolizuje barva sedmého pokoje, je jednoznačné: tma, strach a smrt.

Okna jsou v posledním černém pokoji jiná než v předchozích, nedola ují barevnost pokoje, nýbrž s ním velmi násilně kontrastují. Okna jsou šarlatová, sytě rudá, „barvy krve“. Osvětlení posledního pokoje podle autora mělo vliv na vzhled

---

<sup>90</sup> POE, Edgar Allan. *Maska červené smrti*. In: POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a přel. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988, s. 187.

p ítomných: „Ale v západní, černé komnatě, vyvolalo ohnivé světlo, proudící na temné závěsy krvavým sklem, opravdu působivý úinek; tváře působících vypadaly v té záti tak údesně, že se jen málokdo z této společnosti osmělil překročit práh.“<sup>91</sup>

V černé komnatě stojí ebenové hodiny, které každou hodinu odbíjejí. Tento zvuk hodin vždy mohutně zasáhne celou společnost, která v moment odbíjení ztuhne. Prostoupí je strach a hrůza z provinění, jako by hodiny odbíjely každou další hrůzou smrt venku, za vysokými zdmi kláštera a připomínaly tak společnosti jejich bezcitnost a bohorovnost.

V rámci Paverovy a Všetivkovy typologie můžeme v povídce rozlišit hned několik prostředí. Nejvýrazněji vystupuje prostředí uzavřené. Princ se svou družinou a společně se uzavřel před nákazou za zdi kláštera, ale autor tento prostor nepopisuje jako stísněný, temný či klaustrofobický (jako tomu je v uzavřeném prostoru temných spleťtých chodeb *Otrantského zámku*.) Dále můžeme tedy uvažovat o prostoru konstantním, jehož působivost se zdá být logická v tom smyslu, že děj se odehrává pouze a jenom na jednom místě a tím je právě klášter. Tento klášter v povídce ale vystupuje jako jediný možný prostor, všude okolo je smrt, a proto budeme-li považovat klášter za vnitřní svět povídky, lze definovat prostředí tohoto díla za migrační. Jednotlivé komnaty jsou jako jednotlivé prostory a autor přechází z jedné do druhé. Každá místnost má také svůj vlastní smysl a význam (modrá místnost moudrost, oranžová slunce...):

„kráček nerušeně dále tímž slavnostním, odměným krokem, kterým sem vstoupil, prošel modrou komnatou a vstoupil do purpurové – z purpurové do zelené – zelenou prošel do oranžové – a touto opatřil do bílé – a odtud ještě dále do fialové.“<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Ibid., s. 191.

<sup>92</sup> Ibid., s. 194.

## 2.8. Bram Stoker: *Dracula*

### 2.8.1. Bram Stoker (1847–1912)

Bram Stoker se narodil v irském Dublinu. V dětství trpěl neznámou chorobou, kvůli které byl nepřetržitě upoután na lůžko. Tato těžká nemoc, ale také jeho zázračné uzdravení mu mohly být inspirací v jeho pozdější literární tvorbě, zejména v románu *Dracula*, kde použil motivy dlouhého spánku a vzkříšení. V mládí psal recenze na divadelní hry pro dublinský časopis *Mail*. K divadlu měl vždy velmi blízko, a tak se stal tajemníkem známého herce Henryho Irvinga.

Stoker se oženil s Florence Balcombovou, kterou údajně sebral Oscaru Wildovi. Po dvacet sedm let pracoval Stoker jako obchodní manažer divadla Lyceum, které patřilo jeho příteli a zaměstnavateli Irvingovi, díky čemuž se prosadil ve vyšší londýnské společnosti a seznámil se tak například se sirem Arthurem Conanem Doylem. S Irvingem také hodně cestoval. Navštívil například Spojené státy americké, kde byl společně s ním pozván do Bílého domu a setkal se s prezidentem Theodorem Rooseveltem. Paradoxem je, že nikdy osobně nenavštívil východní Evropu, která se stala dějištěm jeho románu *Dracula*.

Stoker vydal několik děl, prvním z nich byl román *Pod západem slunce* (*Under the Sunset*, 1882), dále *Hadí Průsmyk* (*Snake's Pass*, 1890), následoval jeho četný a nejznámější román *Dracula* (*Dracula*, 1897). Ten byl později mnohokrát zfilmován (*Upír Nosferatu*, 1922, *Dracula*, 1931, 1992 a mnohé další) a rovněž adaptován a stal se trvalou součástí moderní populární kultury.

### 2.8.2. *Dracula* (1897)

Stoker v *Dracula* od Brama Stokera je epistolární román, tedy román v dopisech, v tomto případě i v denících, telegramech a novinových výstřižcích. Vzhledem k tomuto netradičnímu pojetí (gotického) románu se velmi často mluví, podle toho, kdo a na jakém místě deník nebo dopis píše.

Pokud se budeme řídit typologií prostředí, jak je popsali Pavera a Všetivka, v deníku Jonathana Harkera, kterým román začíná, jednoznačně poznáme prostředí migrace. Harker popisuje svou cestu z Anglie do Transylvánie. Deník začíná zprávou z Mnichova, poté pokračuje přes Vídeň do Budapešti a později do Koloszáru, Bystřice a Bukoviny a odtud až do sídla hraběte Draculy. Autor popisuje cestu velmi stručně, tak, jak se dá očekávat od deníku. Píše o krásné krajině, kterou projíždí a detailněji popisuje spíše chování a vzhled místních lidí. Už v Bystřici ho lidé varují před cestou na hrad hraběte Draculy, přičemž zmínkou o něm se domorodci kňoužují a Harker dostane od tamější hostinské ženec na ochranu. Když v této části vypovídá o jistém nebezpečí, které hrdinu románu čekají, avšak prostředí tomu zatím neodpovídá. Pro prostředí se začíná mluvit společně s přicházejícím ve věrem, kdy na hrdinu začíná doléhat nepřijemný pocit:

„Občas, jak silnice vedla borovým lesem, ve tmě jakoby se nad námi uzavírajícím, vyvolávaly v nás chumáky šedi, jež se vznášely místy mezi stromy, podivně záhadný a slavnostní pocit. Ten oživoval myšlenky a chmurné představy, vyvolané již na sklonku dne, kdy větránky vytvářely tajuplné obrazce z hrůzu nahánějících mraků [...]“<sup>93</sup>

Nepřijemný pocit se poměrně rychle promění ve zmatek a po nasednutí do kočáru hraběte Draculy i ve strach: „Nad námi visely tmavé mraky a ve vzduchu bylo cítit těžkou, tísnivou předtuchu bouře. Připadalo mi, jako by horský hřeben odděloval dvě úplně rozdílné atmosféry a my právě přejeli do bouřkové.“<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Ibid., s. 10.

<sup>94</sup> Ibid., s. 11.



Práv p edtucha bou e, o které se zmi uje Harker ve svém deníku, je symbolem toho, co jej na zámku hrab te Draculy eká. Když p ekro í s dostavníkem bezpečné území, klidná krajina s majestátními horami se prom ní ve strašlivý a tísnivý výjev. Pocit strachu ještě znásobuje vytí vlk , kteří pobíhají okolo ko áru.

Zámek hrab te Draculy je typickým prost edím gotických román . Prostorné nádvo í, klenuté pr jezdy, majestátní zámek s množstvím komnat, které se klikatí tak, že se v nich b žný návšt vník nem že vyznat. Prost edí pokoj autor popisuje jako celkem p íjemné a pohodlné, ovšem až do doby, než se z nich stane Harkerovo v zení. V tomto moment m žeme prost edí popsat jako uzav ené.

V dalších kapitolách knihy se setkáme s typickým prost edím gotických román ještě n kolikrát. Nap íklad hrobka, ve které je poh bena sle na Lucy, domy, ve kterých má Dracula umíst ny své bedny nebo op t v Transylvánii, kdy se doktor Van Helsing a sle na Mina chrání p ed mocí upír v kruhu z rozdrobených hostíí. Prost edí v románu *Dracula* se ve chvílích, kdy hrab spí a kdy tudíž nehrozí postavám nebezpečí, jeví jako b žné a normální. Autor popisuje krásy p írody a mo e, jakmile se ale Dracula probouzí, stává se každé místo, každý pokoj v dom temným, strašlivým a hrozivým prostorem. Román *Dracula* je tedy netypický nejen svou formou románu v dopisech, ale také zp sobem využívání prostoru. Zatímco v klasických anglických gotických prózách m lo prost edí sílu ovliv ovat d j, v Stokerov románu je tomu p esn naopak, d j zde ovliv uje prost edí. P íkladem tohoto obráceného vlivu je p íb h sle ny Lucy, která se ve dne cítí vždy vcelku dobře, bezpečně, ale noc ji p ináší strach a d s, a tak se i její pokoj v noci prom ní v nebezpečnou strašlivou komnatu, do jejíchž oken narážejí netopý í k ídla.

Nadp irozené momenty a hr zostrašné prvky se poprvé vyskytují i na mo í, konkrétn v p íb hu lodního kapitána, jehož lo p ípluje v bou í do p ístavu. To dokazuje zna ný posun klasické walpoleovské gotické prózy ke spíše hororovým p íb h m nov jší literatury.

### 3. ZÁVĚR

Tato diplomová práce se zaměřuje především na konkrétní analýzy specifického prostředí v anglicky psané gotické próze 18. a 19. století, ale i na teoretický popis žánru a jeho historického pozadí. Jednotlivé analýzy jsou prováděny především na základě prostorové typologie podle Pavery a Všetivky.

Prostředí (prostor) gotické prózy je velmi specifické a pro díla samotná velmi významné. Děj analyzovaných děl se odehrává téměř vždy na místech, jako jsou hrady, zámky, panství, kláštery, vnitřní křehké, krypty atd. Jde tedy vnitřní o interiéry. Často se však děj fikcí přesouvá z interiéru do exteriéru, které ale vnitřní tšinou nehrají tak důležitou roli v ovlivňování děje. Mezi nejčastěji vyskytující se exteriéry patří jednoznačně les. Přítomnost tohoto prostředí není v literatuře žádnou novinkou ani výjimkou, ale v gotické literatuře je les pocíťován jako místo temné, plné strachu, zatímco například v éře romantismu je les prostředím krásy a lásky.

Dalším důležitým společným prvkem gotických románů je již zmíněná schopnost prostředí ovlivňovat děj. Jednotlivé prostory a jejich prvky v různých fázích díla vystávají do popředí nebo naopak zanikají, a tím zasahují do děje.

Často jsou tyto zásahy ze strany prostoru díla velmi neobvyklé, někdy dokonce až násilné. S vývojem gotického románu docházelo k postupnému zmírnění vlivu prostředí na děj v dílech. Zatímco zásahy prostředí v *Otrantském zámku* jsou evidentní až nepopíratelné, Poeovy povídky tuto vlastnost ztrácejí a v Stokerově *Drákulovi* dokonce dochází k opačnému jevu, tedy že děj ovlivňuje prostředí.

Prostory, kde se děj jednotlivých děl odehrává, můžeme popsat jako děj stísněné, temné, dusivé, spletité, ohrožující, depresivní... V diplomové práci jsou všechna tato příjmená jména shrnuta pod termín uzavřené prostředí. V jednotlivých dílech se vyskytují i prostředí jiných typů, avšak prostředí uzavřené je prokázáno v každém z analyzovaných děl a je tedy pro gotickou prózu nejtypičtější.

## 4. SUMMARY

The aim of this thesis is to analyse specific spaces that frequently occur in the Anglo-American Gothic fiction from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century. It also contains a reflection of the development of the Gothic fiction as well as its theoretical aspects and relations with non-literary world. These analyses include short autobiographic profiles of the respective writers.

The works analysed in the thesis are Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764), *Vathek* (1786) by William Beckford, *The Old English Baron* (1777) by Clara Reeve, *A Sicilian Romance* (1790) by Ann Radcliffe, *The Monk* (1796) by Matthew Gregory Lewis, *Melmoth the Wanderer* (1820) by Charles Robert Maturin, Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher* (1839), *The Pit and the Pendulum* (1842) and *The Masque of the Red Death* (1842), and *Dracula* (1897) by Bram Stoker.

The analysed spaces in these works contain the typical features of the Gothic fiction described in the theoretical chapter, such as darkness, fear, terror, horror, supernatural phenomena, and uneasiness. The space in these works makes the narrative evolve. The analyses show that among the main spaces of the Gothic fiction are castles (*The Castle of Otranto*), chateaus (*The Sicilian Romance*), prison (*The Pit and the Pendulum*), crypts (*Dracula*), underground corridors (*The Monk*), monasteries (*Melmoth, the Wanderer*), or mansions (*The Fall of the House of Usher*).

Methodologically, the analyses are based on the Pavera – Vseticka typology, which distinguishes migrative, contrastive, convergent, open, closed, and constant spaces. Typical migrative space appears in *Vathek*. Contrastive space is included in *The Castle of Otranto*, convergent space in *The Pit and the Pendulum*. In *Sicilian Romance* occurs open space, which is an unusual phenomenon in the Gothic fiction. The story of *The Fall of the House of Usher* takes place in constant space. Closed space is the only type that is present in all of the analysed works. The conclusion of this thesis therefore is that closed space is

the most typical type of space to appear in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century Anglo-American Gothic fiction.

## 5. BIBLIOGRAFIE

### 5.1. Primární literatura

- AUSTEN, Jane. *Northangerské opatství*. P el. E. Kondrysová. Praha: český spisovatel, 1994.
- BIERCE, Ambrose. *Moxon v pán a jiné povídky*. P el. J. Zábrana. Praha: Odeon, 1966.
- BIERCE, Ambrose. *Uprostřed života: povídky o vojánech a civilistech*. P el. B. Koppová. Praha: J. Otto, 1909.
- BRONTĚ, Emily. *Na V trně h rce*. P el. K. Hilská. Praha: Odeon, 2013.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Píse o starém námo níkovi*. P el. P. Máchová. Praha: Odeon, 1984.
- DICKENS, Charles. *Ponurý d m*. P el. E. a T. Tilschovi. Praha: Odeon, 1980.
- HORNÁT, Jaroslav (ed.) et al. *Anglický gotický román*. P el. E a T. Tilschovi, H. Skoumalová. Praha: Odeon, 1970.
- JAMES, Henry. *Utažení šroubu*. P el. R. Nenadál. Praha: M&G, 1994.
- KEATS, John. *Báse* . P el. F. Bíbl. Praha: F. Borový, 1928.
- KORBA , Tomáš (ed.). *Rej upír* . P el. kol. autor . Praha: Lidové nakladatelství, 1970.
- LE FANU, Joseph Sheridan. *Carmilla*. P el. T. Korba . Praha: Ivo Železný, 1992.
- LE FANU, Joseph Sheridan. *Strýc Silas*. P el. J. Volák. [Ústí nad Labem]: Severo eské nakladatelství, 1974.
- LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich. Romantický román*. P el. F. Vrba. Praha: Odeon, 1971.
- MATURIN, Charles Robert. *Poutník Melmoth*. P el. T. Korba . Praha: Odeon, 1972.
- POE, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo a jiné povídky*. Ed. a p el. J. Schwarz. Praha: Odeon, 1988.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. 2. vyd. P el. T. Korba . Praha: Lidové nakladatelství, 1969.
- STEVENSON, Robert Louis. *Podivný p ípad doktora Jekylla a pana Hyda*. P el. J. ep. Praha: Pourova edice, 1940.
- STOKER, Bram. *Dracula*. P el. T. Korba . Praha: XYZ, 2008.
- WILDE, Oscar. *Obraz Doriana Graye*. P el. K. Hilská. Praha: Odeon, 2011.

## 5.2. Sekundární literatura

- BACHTIN, Michail Michajlovi . *Román jako dialog*. P el. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.
- CULLER, Jonathan. *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press, 1988.
- DAVID, Deirdre. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- FREUD, Sigmund. *O lov ku a kultu e*. Praha: Odeon, 1989
- HEILAND, Donna. *Gothic and Gender. An Introduction*. Malden: Blackwell, 2004.
- HILSKÝ, Martin – ZELENKA, Jan (eds.). *Od Poea k postmodernismu. Prom ny americké prózy*. Praha: Odeon, 1993.
- HOGLE, Jerrold E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HRBATA, Zden k – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2005.
- MELANI, Lilia. *The Gothic Experience* [online]. [Cit. 14. 4. 2014.] Dostupné z: <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/Gothic/history.html>
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník nov jší literární teorie. Glosá pojmy* . Praha: Academia, 2012.
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Ed. J. Trávní ek a J. Holý. P el. A. Urválek a Z. Adamová. Brno: Host, 2006.
- PAVERA, Libor – VŠETI KA, František. *Lexikon literárních pojmy* . Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.
- PROCHÁZKA, Martin – ST ÍBRNÝ, Zden ek (eds.) et al. *Slovník spisovatel . Anglie, Afrika, Austrálie, Indie, Irsko, Kanada, Karibská oblast, Nový Zéland, Skotsko, Wales*. Praha: Libri, 1996.
- PUNTER, David (ed.). *A New Companion to the Gothic*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- ROBERTS-MULBEY, Marie (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. London: Macmillan Press Ltd., 1998.
- SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010.