

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

Horor 19. století v českých zemích

Bakalářská práce

Autorka práce: Tereza Soldánová

Vedoucí práce: Mgr. Marek Nagy

Olomouc 2011

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem Horor 19. století v českých zemích vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Marka Nagye, a že jsem veškeré použité prameny a literaturu uvedla v seznamu literatury.

V Olomouci

.....

Tereza Soldánová

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé práce Mgr. Marku Nagyovi za ochotu a trpělivost.

Dále chci poděkovat Pavlu Mačkalovi za pomoc s překladem textů.

OBSAH

1. Úvod	5
2. Definice hororu, jeho počátky	6
3. Postavy hororu	12
3.1 Andělé a démoni	12
3.1.1 Démon	12
3.1.2 Anděl	14
3.2 Dvojník	15
3.3 Duch	16
3.4 Ghúl	17
3.5 Nesmrtelný	18
3.6 Monstrum	19
3.7 Kouzelník, čaroděj	20
3.8 Čarodějnice	21
3.9 Vlkodlak	22
3.10 Vampýr	24
4. Horor v české literatuře – kde ho hledat?	25
4.1 Pekla zplozenci	25
4.2 Příběhy temnot v české literatuře XIX. století	28
4.3 Zátoka smrti	30
4.3.1 „Surový horor“	31
4.4 Kategorie – rozdělení hororu u nás	33
4.5 Dům U tonoucí hvězdy	37
4.6 Fantastické povídky	40
5. Závěr	43

1. Úvod

Ve své bakalářské práci bych chtěla především zmapovat situaci hororu v devatenáctém století, tedy před největším rozmachem tohoto žánru, který byl hlavně ve století dvacátém. Nejdříve se zaměřím na vlastní definici hororu, zmapuji ikony, tedy postavy a místa hororu, které se objevovaly ve světové literatuře, ale které přebírali i naši spisovatelé, podívám se, co bylo v našich hororových románech a povídkách jiné než v západních.

Zvláštní pozornost bych chtěla věnovat také představitelům hororu v tomto období, kteří se stali předchůdci spisovatelů a režisérů ve století dvacátém.

Nastíním a pokusím se sledovat tradici hororu až do nejhlubší minulosti, budu zjišťovat, kde se vzala inspirace pro horor 19. století, kde a kdy vznikly prvopočátky tohoto žánru, zda vznikl i u nás, či odkud k nám přišel.

Hlavní metodou bude srovnávání, které se mi jeví jako nejlepší metoda, která může poukázat na to, jak horor působil na tehdejší čtenáře, co čtenáři pociťovali jako důvod ke strachu. Komparativní metoda bude využita hlavně ke srovnání naší literatury a západní, o což se bude opírat celá práce. Tento žánr u nás totiž nevznikal zcela snadno a velmi se na západě inspiroval.

Celá práce má tedy za cíl zmapovat tendence českého hororu, v kontextu jak světovém, tak historickém. Pro účely komparace jsem vybrala texty, které zastupují podoby hororu v 19. století u nás, nejznámější autoři, kteří tento žánr vydali. Porovnáám je mezi sebou a poukážu na rozdíly, na různé tváře toho, co děsí. Záměrem práce je zkoumat, jak intenzivně a jakým způsobem se naši spisovatelé věnovali hororu. Jednotlivé texty krátce shrnu a poukážu na to, co z něj dělá horor.

V rámci teoretického zakotvení však nejprve provedu analýzu souvisejících teorií popsanych v sekundární literatuře. Výsledkem této analýzy by pak mělo být vytvoření vlastních kritérií pro klasifikaci českého hororu, což doložím citacemi.

Původním záměrem bylo podrobněji pracovat s texty zahraničních autorů, a také zkoumat přesahy hororu do literárního a filmového světa 20. století, ale popsání této problematiky by značně překročilo rámec bakalářské práce.

2. Definice hororu, jeho počátky

Definice není snadná, existuje mnoho verzí, jak tento žánr pojmout. V mnoha případech se horor kryje se žánrem science fiction, různými utopistickými texty apod. Je proto jednodušší definovat jednotlivé subžánry, než horor jako celek.

V podstatě bychom mohli rozlišovat dvě základní odvětví hororu – sci-fi a fantasy, tak, jak je rozlišuje Adamovič. Fantasy tvoří protipól k sci-fi. Lze je rozlišit na základě motivů, sci-fi čerpá z vědeckých motivů a zaměřuje se na techniku, budoucnost a racionálnost, fantasy je iracionální, citové, pohádkové, její náměty hledáme v historii, soustředí se na magii a mystiku. Science fiction je literaturou změny, jde o změnu celé společnosti, o zásah do každodenní reality. SF se tematicky zabývá důsledky této změny, která může být jak globální, tak lokální či individuální, a uvažuje o dopadech těchto změn. Na rozdíl od fantastické literatury v užším pojetí jsou události popisované SF literaturou v zásadě uskutečnitelné. Fantastická literatura je příběhem, kde je přítomen prvek nadpřirozena, magie, spiritismu apod. Patří sem i jakýkoli horor, v němž má hrůza nadpřirozený původ. V širším slova smyslu zahrnuje i veškerá díla SF a označuje veškerou literaturu, jejíž děj vybočuje z rámce nám známé reality.¹

Hlavním motivem fantasy je motiv cesty, který představuje dobrodružství, úkol, je vyjádřením životní pouti. Postavy jsou archetypální, k dominantnímu hrdinovi se pojí postava jeho druha, učitele, protivníka, nebo nadpřirozeného stvoření.

Toto pojetí a rozdělení celého žánru je ovšem příliš jednoduché.

Zkoumáním fantastična v literatuře se zabýval vědec Tzvetan Todorov, který ho ve své knize Úvod do fantastické literatury definoval tímto způsobem:

„Ve světě, který je opravdu naším světem, takovým, jaký jej známe, světem bez d'áblů, sylfid nebo upírů, se stane událost, která nemůže být vysvětlena zákony téhož důvěrně známého světa. Ten, kdo tuto událost vnímá, musí zvolit jedno ze dvou možných řešení: buďto jde o mámení smyslů, o dílo představitosti, a zákony světa pak zůstávají tím, čím jsou, anebo se tato událost doopravdy stala, je nedílnou součástí skutečnosti, ale tato skutečnost se pak řídí zákony, které nám nejsou známé. Buďto je d'ábel iluze,

¹ Adamovič, I.: Slovník české literární fantastiky a science fiction s úvodní studií Ondřeje Neffá. Praha, 1995.

pomyslná bytost; anebo skutečně existuje, úplně stejně jako ostatní živé bytosti: s tou výhradou, že ho zřídka kdy potkáme. Fantastično zabírá dobu trvání této nejistoty. Je to váhání pocíťované bytostí, která zná pouze přírodní zákony, tváří v tvář zdánlivě nadpřirozené události“²

Podle Todorovy definice fantastična je jeho zdrojem naše nerozhodnost, kterou coby čtenáři zakoušíme před událostí jevící se byť jen zdánlivě nadpřirozenou. Podmínkou přitom je, že se neuchýlíme k básnické a alegorické interpretaci textu.

„Fantastično se zakládá hlavně na váhání čtenáře – čtenáře, který se ztotožňuje s hlavní postavou - pokud jde o povahu podivuhodné události. Toto váhání se může vyřešit buďto tak, že připustíme, že k události skutečně došlo; anebo tak, že rozhodneme, že je výplodem představivosti nebo dílem iluze; jinak řečeno, můžeme rozhodnout, že událost se buď stala, nebo nestala.“³

Jednu z možných definic hororu nabízí také Noel Carroll, který rozlišuje dva typy tohoto žánru – přirozený a umělecký. Přirozený je součástí naší všední reality, kdy jsme ohrožováni reálnou hrůzou, například válka. Umělecký horor, tzv. „art horror“, chápe jako samostatný žánr, pro nějž jsou podstatná dvě kritéria – účinek, který má vyvolat a přítomnost monstra.

„We shall call this “art-horror.” Generally when the word “horror” is used in Chat follows, it should be understood as art-horror. This kind of horror is different from the sort that one expresses in saying “I am horrified by the prospect of ecological disaster,” or “Brinksmanship in the age of nuclear arms is horrifying,” or “What the Nazis did was horrible.” Call the latter usage of “horror,” natural horror. It is not the task of this book to analyze natural horror, but only art-horror, that is, “horror” as it serves to name a cross-art, cross-media genre whose existence is already recognized in ordinary language.“⁴

² Tododrov, Tzvetan: Úvod do fantastické literatury. Praha, 2010.

³ Tododrov, Tzvetan: Úvod do fantastické literatury. Praha, 2010.

⁴ pozn.: Můžeme to nazvat uměleckým hororem. Obecně brané slovo *horor* se bere a je spojováno s tím, co považujeme za art-horor. Tento druh hororu je odlišný od toho, který se obává nějaké ekologické katastrofy, věku nukleárních zbraní nebo nacistických činů. Říkejme tomu přirozený horor. Tato kniha se nemá zabývat

Podle Carrola je horror jeden ze způsobů komunikace, jazyka v literatuře, který má koncepci takovou, jako ostatní předávání informací – komunikujeme a přijímáme informace, bez jakéhokoli skrytého významu slov a myšlenek. Carrol vymezuje dva typy horroru, tzv. „art horror“ a „nature horror“.

„In order to avoid misunderstanding, it is necessary to emphasize not only the contrast with natural horror but also to stress that I am referring narrowly to the effects of a specific genre. Thus, not all that might be called horror that appears in art is art-horror. For example, one might be horrified by the murder in Camus's The Stranger(...). Nevertheless, though such horror is generated by art, it is not part of the phenomenon I am calling "art-horror."“⁵

Carroll dále pokračuje a nabízí tři možné příčiny zděšení – teorii iluze, teorii předstírání a teorii myšleného.

- Teorie iluze – Když divák pozoruje monstrum na plátně, pevně věří v jeho reálnou přítomnost v kině. Problém ale je, že se tak přítomné obecnstvo nechová – diváci se nebrání ani nedávají na útěk
- Teorie předstírání – Divák ví, že monstrum neexistuje, nebojí se doopravdy, chová se však jako by existovalo, předstírá. Problém je zase v tom, že fyzický stav je opravdový a nemá tedy s předstíráním nic společného.
- Teorie myšleného - Je spojením dvou předchozích teorií. Diváka děsí představa monstra, zároveň není nucen věřit v jeho existenci. Děsí nás pouze představa, že by toto monstrum mohlo existovat a dělat to, co dělá na plátně. „Je tedy beze sporu, že

analýzou přirozeného hororu, ale pouze uměleckého hororu a to je ten horor který křížuje celým žánrem a je rozpoznatelný v normálním jazyku.

Carrol, Noel: The philosophy of horror or paradoxe sof the heart. New York, 1990.

⁵pozn.: Abychom se vyhnuli nedorozuměním, je nezbytné zdůraznit nejen rozdíl s přirozeným hororem, ale také zdůraznit, že přímo rozhodujeme o důsledcích určitého žánru. Takže ne vše co se objeví v hororu, nemůžeme nazývat uměleckým hororem. Například, něco může být strašidelné na vraždě v Camusově Cizinci. Nicméně horor byl stvořen umělecky, není to částí, které říkám umělecký horor

Carrol, Noel: The philosophy of horror or paradoxe sof the heart. New York, 1990.

můžeme být vyděšeni myšlenkou, pomyšlením na situaci, která neodpovídá, není v souladu s naším reálným světem.“⁶

Teorie myšleného se jeví jako nejlepší pro vysvětlení divákova strachu, a také jeho přiměřené reakce na jednající monstrum.

Na druhou stranu Carroll tvrdí, že ne všechny příběhy, kde vystupují krvelačná monstra a nadpřirozené jevy, se dají zařadit do hororového žánru. Určujícím měřítkem je pro něj postoj postav k těmto jevům. Horor definuje setkání postavy s jevem, který postava považuje za iracionální. Tento postoj je to hlavní, co odlišuje horor od pohádky.

Zásadní rozdíl mezi pohádkou a hororem tkví tedy v tom, že zatímco v hororu je skřet či duch „*anomálií, narušením běžného řádu*“, v pohádce tomu tak není. Pohádka představuje určitý nereálný svět, řídící se svými vlastními pravidly, které vymezují narativní prostor celého děje. Oproti tomu se horor snaží co nejvíce přiblížit realitě, nebo rovnou dění zasazuje do běžné reality (...). V pohádce je nadpřirozeno bráno téměř „přirozeně“, je normální součástí fiktivního pohádkového světa. Na rozdíl od hororu nás nevyděsí samotná existence monstra. Tímto jsou odlišné i reakce samotného diváka. V pohádce jsou monstra tolerována jako přirozená, děsí nás tedy spíše situace, v jaké se postava nachází. Nadpřirození tvorové zkrátka nejsou ničím nadpřirozeným, leda tak krajně nepříjemným. V hororu nás však děsí již samotná existence „Jiného“. Protože je pro Carrolla přítomnost monstra rozhodující v definici žánru, nesnaží se nějak určitěji odlišovat žánr hororu od science-fiction, a to díky jejich blízké spojitosti v některých dílech.⁷

Žánr hororu je těžké vymezit jak časově, tak i z toho hlediska, co všechno se za představitele hororu ještě považovat dá a co již nikoli. Na tom se shodují snad všichni teoretikové. Podle Adamoviče rozděluje historie literatury dva proudy, ze kterých se hororový žánr vyvíjel a na které taky navazovali další pokračovatelé, a vznikl tak dodnes trvající rozpor mezi literaturou science fiction a fantasy. Hovoří se o proudu platonickém a aristotelickém. Platonici hledají cestu do vnitřního světa, humanitně založení, aristotelikové odhalují řád vnějšího světa, vyznávají exaktnost, techniku a přírodní vědy.

⁶Flam, Zdeněk: Satan v domě – hyperreálné pojetí hororu. Brno 2008.

⁷Flam, Zdeněk: Satan v domě – hyperreálné pojetí hororu. Brno 2008.

O vymezení se snaží také D'Ammasa ve své encyklopedii. Stejně jako Todorov, i on pojednává o fantasy literatuře a o tom, jak vymezit horror:

„This book (...) covers the remaining two main branches of fantastic fiction, fantasy and supernatural horror. Critics have argued for years about precisely where the borderlines should be drawn within fantastic fiction as a whole, but some broad assumptions can be made, although even in these cases there are numerous exceptions to the rule. Generally, then, whereas science fiction assumes that the universe operates according to certain natural laws, even if they are sometimes laws about which we have yet to learn, fantasy and horror are similar in that they assume quite the contrary. There are some elements in the worlds of fantasy that are not entirely rational and often do not obey what we think of as natural law. Although there is usually fairly close agreement regarding science fiction and what is fantasy, the distinction is considerably less clear between fantasy and supernatural fiction, which is one reason why it makes sense to consider them together here. Should a humorous ghost story such as “Topper” by Thorne Smith fall under supernatural horror simply because it has a ghost in it? (...) This confusion about the borders between the two genres is so pervasive that some publishers and critics have taken to using the term dark fantasy to indicate those works that could be plausibly included in either category. Fantasy and the supernatural both evolved from myths, legends, and folklore later developed into fairy tales, which though ostensibly written for children were often contrived with adults in mind. Hans Christian Andersen and the Brothers Grimm gave way to George MacDonald, William Morris, H. Rider Haggard, James Branch Cabell, and others. Children’s fantasy in particular has contributed a number of novels that are significant not just as fantasy but as classics in general including familiar titles as Pinocchio by Carlo Collodi, Alice in Wonderland by Lewis Carroll.“⁸

⁸ pozn.: Tato kniha (...) zahrnuje dva zbývající hlavní proudy fantastické fikce, fantasy a nadpřirozeného hororu. Kritikové celé roky diskutovali o tom, kde je pomyslná hranice mezi fantastickou fikcí, jako celkem. Mohou být vyřčeny pouze široké domněnky, přestože i v tomto případě je zde mnoho výjimek z pravidla. Obecně, kdykoli science fiction vychází z toho, že vesmír podléhá zákonům nezpochybnitelných přírodních sil, někdy dokonce i ze sil, kterým budeme muset porozumět, fantasy a horror jsou podobné žánry v tom, že předpokládají nějakou odlišnost. Ve světě fantasy nejsou některé elementy racionálně zcela vysvětlitelné a často se neřídí tím, co my považujeme za přírodní zákonitost. Přesto se často shodneme na tom, co náleží do science fiction a co je fantasy,

Až do doby osvícenství byly tyto dva proudy smířeny a existovaly vedle sebe, později se ale vyhranily; humanisté se na rozvoj vědy a techniky dívali poněkud skepticky, ta jim totiž nedovolovala pohroužit se zcela do myšlenek o vnitřním světě člověka. Následoval romantismus, který se naopak zaměřil na fantazii a utopie, pohrdal totiž vším rozumovým.

V českém kontextu musíme ovšem tento žánr a celý jeho vývoj vnímat poněkud odlišně, a to díky historickým a politickým událostem, které ovlivnily nejen českou literaturu. Pobělohorská situace zastavila celý vývoj, který se znovu obnovil až 250 let po Komenském, po jeho Labyrint světa a ráj srdce. Toto dílo je bráno jako vůbec první utopické dílo. Důležitým tedy bylo, že česky psaná hororová literatura začala navazovat na tu vyspělou, již rozvinutou světovou až v druhé polovině devatenáctého století, tedy v době, kdy Poe a Verne již měli svoje velká díla napsána.

V nově narozené literatuře u nás se dařilo hlavně historické próze, národním motivům a podobně, fantastické motivy se ujímaly jen stěží, ale i takoví autoři se u nás zřídka našli.

Jedním z předchůdců hororu je tzv. gotický román. Gotický román je forma psaní, jež se vyvíjela v pozdním osmnáctém a během devatenáctého století. Gotické romány byly situovány do zchátralých hradů, středověkých ruin, strašidelných nebo opuštěných míst v horách či podél pobřeží. Děj se odehrával během temné a bouřlivé noci a za dotyků nadpřirozena, zahalen do ponuré atmosféry. V Anglii byl gotický román populární díky dílu *Castle of Otranto* (1765) od Horace Walpoleho. Je pochopitelné, že autoři tohoto stylu byli přilákáni upířskou tematikou. Bylo jen otázkou času, kdy populaci čtenářů zachvátí upířská horečka. I když lze za upířské prvotiny považovat krátkou báseň „Der Vampir“ (1748) Heinricha Augusta Ossenfelder, J. W. Goetheho „Die Braut von Korinth“ (1797), Gottfried

rozdílný je značně méně patrný mezi fantasy a nadpřirozenou fikcí, což je jeden důvod proč je zde zmiňovat najednou. Může komický duchařský příběh jako je „Topper“ od Thorna Smitha spadat pod nadpřirozený horror jenom díky oné nadpřirozené postavě ducha? (...) Tato nejasnost mezi hranicemi dvou žánrů je tak propojená, že někteří publicisté a kritikové používají termín „dark fantasy“ k určení těchto děl, které mohou být zařazeny pravděpodobně do obou kategorií. Fantasy a nadpřirozeno se obojí vyvinulo z mýtů, legend a folkloru, později se proměnilo v pohádky, které, přestože byly zdánlivě napsány pro děti, často plánovaně pamatovalo i na dospělé. Hans Christian Andersen a bratři Grimové, dále George MacDonald, William Morris, H. Rider Haggard, James Branch Cabell, and další. Dětská fantasy částečně přispěla k řadě románů, které jsou významné nejen jako fantasy, ale i jako klasické hlavní známé tituly jako je *Pinocchio* od Carla Collodiho nebo *Alenka v říši divů* od Lewise Carrolla. D'Amassa, Don: *Encyclopedia of fantasy and horror fiction*. New York, 2006.

August Bürgerovu „Lenore“(1773) či Southeyho a jeho „Thalaba the Destroyer“(1801), opravdový příchod nemrtvých do populární literatury nastává až s Byronovou básní Giaour (1813). A to jen z části. Za vznešený příchod postavy vampýra do žánru lze jednoznačně považovat až romantického Lorda Rutvena v díle The Vampyre od Johna Polidoriho z roku 1918. Gotický román je právem často označován za předchůdce moderního hororu.

3. Postavy hororu

V hororové literatuře 19. století u nás i ve světě se vykytovaly určité typy postav, které děsily a které byly většinou nadpřirozené. Ráda bych zde uvedla příklady z anglické a americké literatury, protože česká literatura se jimi inspirovala, tudíž přebírala i typy postav.

3.1 Andělé a démoni

Tyto dvě postavy obvykle vystupují spolu jako dvě protiváhy profánního a sakrálního, dobra a zla, které proti sobě bojují. V zahraniční literatuře je můžeme najít u Danteho Božské komedie nebo v knize Johna Milтона Ztracený ráj. Tento příběh začíná vyprávěním o pádu Lucifera a jeho spolupracovníků andělů z nebes a o jejich postupné přeměně v demony.⁹

3.1.1 Démon

Slovo „démon“ má základ v latinském „daemon“, které pochází z řeckého daimon. „Démon“ je vlastně původem neutrální slovo, které odkazuje na nějaké nadpřirozeno, ať už v dobrém či špatném slova smyslu. Jde o bytosti, které zprostředkovávají komunikaci mezi Bohem a lidmi. Andělé byli více známí jako tito zprostředkovatelé, ale kolem roku 0, tedy od 200 před naším letopočtem, až do roku 200 našeho letopočtu, začali být démoné vnímáni jako Ďáblové. Podle historických pramenů, například Bible, jsou démoni padlí andělé.

„Three of the most important currents of thought that went into forming the iconic Demon were, first, the beliefs and ideas about spirits that saturated the Middle East from the earliest antiquity; second, the angels and evil spirits of ancient Judaism; and

⁹ Cardin, Matt. The angel and daemon. In: Joshi, Sunnand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

third, the Greek idea of daimones. As described by E. V. Walter in his essay "Demons and Disenchantment," the Greek word deisidaimonia refers to "a certain dimension of sacromagical, numinous experience" that formed an authentic religious tradition in the ancient world. In addition to playing an important part in ancient Greece, this sacred experience of demon dread "constituted the central element of the religious experience of the most ancient civilization we know from historical records: the Sumerian-Babylonian-Assyrian people. It also appeared in ancient Egypt, which was cheerful, optimistic, and much less demon-ridden than the Mesopotamian civilization" (Walter 19, 20). It is in the demonologies of the Mesopotamians and Egyptians that the oldest ancestors of the Demon can be observed in nascent form. The early inhabitants of these regions believed their daily lives were saturated with evil spirits. If one had a headache, it was because of a demon. "¹⁰

Nejznámějším dílem devatenáctého století, které je charakteristické tím, že hlavní postavou v něm je ďábel, je Faust, a to nejen u nás, ale i ve světě.

Na konci osmnáctého a v devatenáctém století se démoni a ďáblové vyskytovali v literatuře častěji, než andělé.

Démon, narozdíl od Anděla, měl ponechanou nedotčenou starověkou hrůznost, a byl také ihned obsazen do role v příbězích nadpřirozeného hororu. Průzkum Démona a jeho počínání v nadpřirozeném hororu a fikce na poli filmovém, dosáhl zajímavého

¹⁰ pozn.: Tři z nejvíce důležitých proudů myšlenek, které vedly k ucelení obrazu Démona byly zaprvé: víra a představy o přízracích jsou prosyceny středo-východním brzkým starověkem; zadruhé: andělé a zlé přízraky ze středověkého židovství; a třetí: a řeckou představou o démonech. Jak bylo popsáno E. V. Walterem v jeho eseji "Demons and Disenchantment," řecký svět deisidaimonia vypráví o "určité dímězi sacromagické, nadpřirozené zkušenosti" tato vytvořila opravdovou náboženskou tradici ve starověkém světě. Kromě toho sehrála důležitou část ve starověkém Řecku, ta přisoudila démonovi ještě větší hrůzu "představovaný ústřední element náboženské zkušenosti s většinou starověkých civilizací, které se dochovaly podle historických záznamů: Sumerský-Babylonský-Asirský lid. Také se vyskytl ve starověkém Egyptě, byl o moc přívětivější, optimistický a o moc méně posedlý démon než se objevoval v Mezopotámské civilizaci" (Walter 19, 20). To je démonologie Mezopotámců a Egyptanů, můžeme na ni pohlížet, jako na předchůdce starého Démona rodícího z tehdejších představ. První obyvatelé těchto regionů, věřili v to, že jejich každodenní životy byly naplněny zlými duchy. "Když někoho bolela hlava, byla to vina démona.

Cardin, Matt. The angel and deamon. In: Joshi, Sunnand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

závěru: Ve svém literárním vzezření, zůstal Démon hodně spjat s jeho starověkým kulturním pozadím, filmové vzezření má občas zakotveno nepřipustného potulného a skoro až nesouvislého monstra. Ačkoli je zde několik důležitých filmů, které pracují s povědomím o Démonově historickém kontextu, v mnoha jiných případech se Démon prezentuje jako nic víc než tupý, zvrácený stroj na zabíjení, toto slovo „Démon“ ve svém obrazovém významu se těžko nezdá být vícekrát použitelný. Ale i zde, je jeden způsob jak rozeznat ten nevyjádřený vliv starobylé postavy v praxi, koneckonců démon jako stroj na zabíjení může být v dobrém smyslu použito jako podhoubí jedné stránky z této stále se vyvíjející postavy.¹¹

3.1.2 Anděl

Slovo „anděl“ pochází z latinského „angelus“, které se vyvinulo z řeckého „angelos“, a znamená „posel“. Zprostředkovává zprávy od lidí k Bohu, či čemukoli nadpřirozenému, a obráceně. Vidět anděla znamená dobro, znamená to, že nás „někdo“ dobrý chce varovat, aby se nám nestalo nic špatného.

„The idea of angels that were not only fearsome but also positively monstrous was advanced by the First Book of Enoch (second–third century B.C.E.), which was influenced by Persian mythology and the story of the Nephilim in Genesis chapter 6. It tells of a band of who are led by powerful beings named Semjaza and Azazel to rebel against God by marrying human women and teaching them various secrets that are forbidden for mortals to know. As a punishment, God chains the angels in dark places of the earth and leaves them to await the Final Judgment, at which point they will be cast into fire. On the other end of matters, many good angels, including Michael, Uriel, Raphael, and Gabriel, work to help humankind.“¹²

¹¹ Cardin, Matt. The angel and deamon. In: Joshi, Sunnand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

¹² pozn.: Nápad s anděly, kteří nebudou jenom i strašidelní ale i kladnými kreaturami byl rozvinut knihou the First Book of Enoch (2.-3.stol před Kristem), která byla ovlivněna mytologií Persie a příběhem Padlých v Genesis kapitola 6. Vypráví o skupině vedené mocnými bytostmi zvanými Semjaza a Azazel, ke vzpouře proti Bohu, tím že si vezmou pozemskou ženu a naučí je různým tajemstvím, které jsou smrteníkům zakázány vědět. Jako trest, Bůh spoutá anděly na temných místech světa a nechá je očekávat Poslední Soud, poté je uvrhne do

Podoba anděla v literatuře se s věky měnila, hlavní spor byl o to, jestli je anděl žena či muž. Co se týče devatenáctého století, pak zde jasně převládá ženská podoba viktoriánského anděla.

3.2 Dvojník

Tato postava nezní příliš hrůzostrašně, ale někteří spisovatelé si s ní dokázali tak vyhrát, ve spojení se science fiction, že z toho udělali příběh čtený dodnes. Výborným příkladem z devatenáctého století je Stevensonova kniha Podivuhodný příběh doktora Jekylla a pana Hyda, a také Wildův Obraz Doriana Graye.

„Related literary motifs include the evil twin and the alter ego, which by some definitions are subsets of the doppelgänger, the main difference being that the evil twin and alter ego are, strictly speaking, what John Pizer in Ego-Alter Ego: Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism (1998) calls second selves that result from an ego-alter ego split. This occurs when two oppositional entities manifest a physical identity, or at least a close physical resemblance. Such is the case in two of the better-known double texts, Robert Louis Stevenson’s The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886) and Fyodor Dostoevsky’s The Double (A Petersburg Poem) (1846). In the case of the alter ego, physical manifestations can be in the form of an intimate friend, an associate, sometimes even a stranger who looks eerily similar, and the alter ego can represent a unique facet in an individual’s personality, for the literal translation of the Latin expression is ‘the other I.’ (...) alter ego represents a direct psychological, emotional, or mental opposition to the self; the doppelgänger differs from the alter ego because although it is almost always a premonition of destruction, possibly even death, it does not necessarily have to exist in binary opposition to the self.“¹³

ohně. Zároveň máme také mnoho hodných andělů včetně Michaela, Uriela, Raphaela, a Gabriela, kteří pomáhali lidstu.“

Cardin, Matt. The angel and deamon. In: Joshi, Sunnand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

¹³ pozn.: Související literární motivy zahrnují zlé dvojice a druhé já, které jsou podle některých definic náhrada za dvojníka, hlavní rozdíl je ten, že zlé dvojice a druhé já bývá pouze mluvící, jako John Pizer v Ego-Alter Ego:

Horor, jako specifický žánr, využívá dvojníka, protože je založen na myšlence jinakosti. Když se určité aspekty distancují, často násilně, pak se druhá část celku musí proměnit v něco odlišného, často v obětního beránka. Bývá to fyzická osoba, která i vizuálně zračí své vlastnosti. Proto dvojník, jako ikona hororu, je nejvíce rozpoznatelným a zlověstným projevem „Jiného“, je to takový zrcadlový odraz sama sebe, jehož chování odkrývá vše původní, které mělo zůstat skryto. Zkuste si jako dobrý Viktoriánský doktor z Podivuhodného případu Dr. Jekylla a Pana Hyda představit, že jako on nemůžete přemoci to jeho více „zvířecí“ stránku jeho povahy, která zuří a žadoní. Tuto stránku jeho povahy ztrácí díky používání jeho nápoje (možný symbol pro alkoholismus), který přivolává Pana Hyda. Jekyll a Hyde jsou literárně jedna bytost rozdělená na dvě, jakož i Otto Rank v *The Double as Immortal Self* (Beyond Psychology, 1941) který přivolává naprosto protichůdná já.

3.3 *Duch*

Duch je postava, která v hororu představuje duši mrtvého člověka, která dále existuje v této podobě. Můžeme ho vidět a nemusíme. Mají různé podoby a různé úmysly, záleží na autorově fantazii. Většinou se ale jejich přítomnost vyznačuje tím, že se děje cosi divného, nenormálního, například spadne obraz ze stěny apod. Nemusí tomu ale tak být vždy, stejně jako nemusí být postava vyděšená. Do určité míry bychom si mohli vzít za příklad Baarovu tajemnou povídku.

První ghost story lze nalézt v jeskynních piktogramech ve Francii, kde historikové našli celý duchařský příběh. I ve starověkých kulturách nalezneme takovýto příběh. Například egyptská pověst o Osirisovi, králi podsvětí, který byl zabit svým bratrem Setem a

Double and/as Other in the Age of German Poetic Realism (1998) volá druhá já, výsledkem je rozdělení obou já. Tohle se vyskytuje, když si dvě opoziční entity prokazují fyzickou totožnost, nebo alespoň blízkou fyzickou podobnost. Tak jako v případě dvou velmi známých textech, Roberta Louise Stevensonsona: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) a Fyodor\ Dostoevského: *The Double (A Petersburg Poem)* (1846). V případě druhého já fyzická zřejmost může být ve formě důvěrného přítele, kolegy, někdy občas i cizince, který vypadá velmi známě, toto druhé já může ztělesňovat unikátní stránku osobnosti jednotlivce, z literárního překladu latinského výrazu „ten druhý.“ (...) Druhé já představuje směr psychologický, emocionální nebo mentální opozice samo sobě; dvojník se liší od druhého já, přestože je skoro vždy tušením destrukce, dokonce možné smrti, nemusí nutně existovat dvojčlenná opozice sama sobě.

Fonseca, Tony: *The Doppelgänger*. In: Joshi, Sunand Tryambak: *Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. London, 2007.

dočasně vrácen do života Isisem, která byla jeho sestra a stala se i jeho ženou a matkou jeho dítěte.

Takovýchto podobných příběhů se vyskytlo ve starověku mnoho, v řecké, románské i čínské kultuře. Autorů, kteří se v moderní literatuře věnovali a věnují ghost stories nebo tento prvek alespoň trochu zakomponovali do svého příběhu, je nespočet.

Co definuje ghost story? Podle Gena Wolfa je pět bodů, které se vyskytují v každém duchařském příběhu.

1. Atmosféra
2. Umístění (starý dům, loď ztracená v mlze..)
3. Věrohodná charakteristika hlavní postavy
4. Pozadí příběhu
5. Důvod, proč se duch objevuje na scéně¹⁴

Z tzv. krátkých ghost stories, které se objevily v zahraničí, můžeme jmenovat například Ligeia od E. . Poea, nebo The Legend of Sleepy Hollow od Washingtona Irvinga, Le Horla, kterou napsal Guy de Maupassant.

3.4 Ghúl

Anglické označení ghoul se dá přeložit také jako upír, vampýr. V literatuře hororu je ale zosobněním ducha pouště, zlý džin či démon, který má schopnost měnit podoby. Toto slovo pochází z arabského slova ghala, které znamená dobýt, zabrat, chopit se, a tradičně odkazuje na jakéhosi démona nebo nějakou bytost, která se živí lidskými ostatky. Ghoul je vlastně taková východní obměna evropského vampýra.

„Ambrose Bierce’s ‘The Discomfited Demon’ (1870) has the Devil Himself encounter a figure that may or may not be a ghoul in a cemetery and then retreat in haste. The grave robbers who kept British medici schools in cadavers up until the mid-nineteenth century were often referred to as ‘ghouls.’ Robert Louis Stevenson’s

¹⁴ Hall, Melisa, Mia: The ghost. In: Joshi, Sunnand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

“The Body Snatcher” (1884) deals with the aftermath of the actual Burke-and-Hare case; whether he erred in bringing the supernatural in at the end is controversial. “¹⁵

3.5 Nesmrtelný

Smrt, jako přirozená věc v lidském životě, je jeho nepříjemnou součástí. Co když ale ve výjimečných případech lze získat nesmrtelnost? Většinou se tomu děje tak, že je člověku přisouzena jako dar od nadpřirozených bytostí či od šamanů a kouzelníků, kteří tento svět dovedou ovládat. Otázkou potom je, jestli není věčný život pro člověka trápením a nekonečným utrpením stárí a bolesti.

„Literary attitudes to the prospect of human immortality are confused by the fact that the prerogative of death-avoidance, as represented in myth, legend, and folklore, is promiscuously gifted to non-human individuals, while human beings are virtually defined as ‘mortals.’ Although gods and various fairy folk tend to be very variable in form and moral character, it is extremely rare for them to be credited with the least pang of regret for their immortality; it is simply their natural condition, which they take for granted. The same does not apply to humans, whose extreme reluctance to take mortality for granted is coupled with an intense paranoia regarding the unreliability of any gift of longevity, proffered or received. “¹⁶

¹⁵ pozn.: Ambrose Biersův *Poražený démon* (1980) se střetává s démonem jako postavou, která může a nemusí, být ghulem na hřbitově, který se ve spěchu schovává. *Vykradači hrobů*, kteří nechali britským medikům mrtvolu se od poloviny 19. století často označují jako ghulové. R.L. Stevensenův *Zloděj těl* (1884) se potýká s následky nynějšího případu *Burka a Hara*, kde chyboval v určení nadpřirozena, konečně je to diskutabilní. Connors, Scott: *The ghoul*. In: Joshi, Sunnand Tryambak: *Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. London, 2007.

¹⁶ pozn.: Literární postoj k aspektu lidské nesmrtelnosti, je zmatený v tom, že se vyhýbá výsadě lidské smrti, jakožto i mýtu, legendě a folkloru, je slibně svěřen nelidským jedincům, kde jsou lidské bytosti definovány jako smrtelníci.. Ačkoli bohové a různé lidové zvyklosti tíhnou k velké různorodosti a morálnímu charakteru, je pro ně velmi vzácné přičítat si a to ani v nejmenším nějaký náznak jejich nesmrtelnosti, je to prosť jejich přirozenost, kterou berou jako nespornou. To samé se nedá uplatnit na lidi, jejichž velký odpor brát smrtelnost jako jistotu se snoubí se silnou paranoiou, týkající se nespolehlivosti dlouhověkosti nabídnuté nebo přijaté. Stableford, Brian: *The immortal*. In: Joshi, Sunnand Tryambak: *Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. London, 2007.

Problematiku nesmrtnosti řeší lidstvo už od svých počátků, kdy začalo věřit v různá božstva, až po dnešní moderní víry, například buddhismus či křesťanství. Budhismus věří v reinkarnaci a tak v nesmrtnost duše, která pobývá věčně na zemi, křesťanství věří v to, že duše se od těla odloučí a jde buď do nebe či do pekla, kde věčně užívá radostí či věčně trpí. Nesmrtnost ve smyslu, jak ji pojímá horor je většinou jiného rázu.

Jedním z velkých příběhů 19. Století byl Toulavý žid, který byl zpracován mnoha různými způsoby, zhudebněn a stal se velkým příběhem.

Dalším příběhem s hlavním tématem nesmrtnosti v zahraničí byl Charles Robert Maturin's depiction of Melmoth the Wanderer (1820), který pojednává o dohodě s ďáblem, která mu zajišťuje 150 let života. Nebo kniha Mary Shelley The Mortal Immortal (1834) či příběh Balzacův L'Elixir de longue vie, neboli Elixír života.

3.6 Monstrum

Tato postava se vyvíjela hlavně ve dvacátém století, ale i v literatuře století devatenáctého ji můžeme naléznout. Hlavním představitelem je Frankenstein, kterého v roce 1818 stvořila Mary Shelley. Věčný příběh o znetvořeném Frankensteinovi je oblíbený dodnes a byl zpracován i filmově.

Záleží ovšem na tom, jak si monstrum definujeme. Může to být nějakým způsobem postižený a znetvořený člověk, který se skrývá před světem a vyvolává v ostatních lidech odpor a pocit strachu. Každá výchylka z „normálu“ je totiž určitým způsobem nepřírozená a tudíž i děsivá. Vlastně každá hororová postava, která je něčím děsivá vybočuje z normálu je monstrum. Můžeme tak brát i dvojníka ze Stevensonova Podivuhodného případu, atd.

Může se jednat také o různé mytické postavy, které byly napůl člověk, napůl zvíře, jako například Kentaur. Téma tohoto podčlověka zpracovali ve světě například Algernon Blackwood, Lord Dunsany, Philip Jose' Farmer, Harlan Ellison nebo Howard Waldrop.

Mezi dalšími „monstry“ bych mohla zmínit například Fauna či postavu jménem Pan. V naší literatuře můžeme hledat monstrum u Gustava Meyrinka v Golemovi.

„Meyrink's novel operates on several levels, having the golem as the spirit of the Jewish ghetto of Prague as well as being a symbolic representation of rebirth and

immortality and the Jungian shadow of the protagonist, who, dressing in the golem's discarded clothes, briefly becomes the golem.“¹⁷

3.7 Kouzelník, čaroděj

Kouzelník bývá označován výhradně v mužském rodě. Je spojován s věděním a učením, kterým se v daleké minulosti ženám příliš nedostávalo.

Kouzelník většinou vyniká na první pohled, nezbytností je dlouhá róba, hůl a další magické nezbytnosti. Nosí plnovous a má pronikavé oči. Bývá často zaměňován s iluzionistou.

Na rozdíl od šamana, či druida, který je spjatý s přírodou, čaroděj se snaží učit se a čerpat ze znalostí civilizovaného světa. Dříve byli za čaroděje označováni i filozofové či jiní tehdejší vědci, také proto, že tehdejší lid nebyl moc vzdělaný a mnoho dnes samozřejmých věcí jim připadalo jako kouzlo.

Lidé vnímali rozdíly mezi zázraky a kouzly. Zázraky, jako dělal Ježíš, a kouzly, které se nedaly jinak vysvětlit.

Takový čaroděj to neměl ve své době vůbec jednoduché. Často to byl nějaký klášterní učenec či mnich, který se odebral do ústraní. Bývá také často pronásledován.

Nejvýznamnější období pro postavu čaroděje je středověk. Nejznámějším čarodějem v tomto období byl Merlin, který je známý z legend o králi Artušovi. Merlin byl druid, klerik, kterému vlastně magickou moc přisoudily až legendy. Jeho moc byla zveličována, lidé mu přisuzovali například přemístění kamenů z Irska do Anglie. Dnes jsou tyto kameny známy jako Stonehenge. Merlin nebyl svatý člověk, nebyl to bůh a jeho „kouzla“ neměla nic společného s vírou. Byl to muž vědy, astrologie, alchymie a psychologie. Produkty jeho zkoumání bývaly různé omamné nápoje, nápoj lásky, nápoj zapomnění, elixír života atd. Dokázal také ovlivňovat vlastnosti materiálů, ať už dokázal proměnit obyčejný kov na zlato, nebo zlepšoval vlastnosti bojových mečů.

¹⁷ pozn.: Meyrinkův román funguje na pár úrovních, golem jakožto duše z pražského židovského gheta, stejně jako bytost symbolizující znovuzrození a nesmrtelnost a odraz hlavní postavy, která obléká golemovo odložené oblečení, se zkrátka stává golemem.

Stableford, Brian: The immortal. In: Joshi, Sunnand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

I Faust může být označován jako kouzelník, „nekromancer“^{pozn.}. Měl schopnost vyvolávat d'ábla a s ním handloval o svou duši.

Ve své podstatě se mág nikdy nezajímal mnoho o ostatní lidi, většinou hlavně o sebe. Byl sebestředný a svými elixíry pomáhal hlavně sobě. Neměl moc zájem se starat o osudy ostatních. Causy prohrál pouze svoji duši a neohrozil tím nikoho dalšího, alespoň ne přímo. Je tedy složité nazývat čaroděje jako zlého, nebo jako dobrého. Merlin byl spíše dobrým rádcem krále Artuše, než dobrým čarodějem, který čaruje pro dobro ostatních.

Je pravda, že někteří lidé čaroděje, stejně jako čarodějnice, navštěvovali a žádali od něj radu, či nějaký lektvar. Snad právě podle toho, jak byl čaroděj ochotný pomoci či podle toho, jak „lektvar“ fungoval, jak se rada hodila, možná podle toho byli poté čarodějové označováni jako dobří či zlí kouzelníci.¹⁸

3.8 Čarodějnice

Definovat čarodějnice není snadné. Představy autorů se liší, může to být stará „bába“ i mladá krásná panna. Většinou bývá doprovázena zvířetem, zpravidla černou kočkou. Setkávají se ve skupinách po třinácti a pálí oheň, vyvolávají zlé síly. Bývají upalovány na hranicích nebo oběšeny.

Evropané ve středověku věřili, že čarodějnice jsou nástrojem d'ábla.

„In literature, history, and modern practice, many witches have tended to take one side or the other: the witch who curses and the cunning man or woman who removes the curse, the modern Satanist and the modern Wiccan. Often, fictional works ensure conflict by having both a good witch and a bad witch.“¹⁹

19 Laity, K. A.: The Sorcerer . In: Joshi, Sunand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

¹⁹ pozn.: V literární historii a moderní praxi mnoho čarodějnic tihne k jedné ze dvou stran: ta čarodějnice, která proklíná a je lstivá, nebo ta, která prokletí snímá, tzv. moderní satanisté a moderní socani. Často tyto fikce zajišťují konflikt mezi hodnou a zlou čarodějnici.

Bosky, Bernardette Lynn: The witch. In: Joshi, Sunand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

V naší literatuře nalezneme postavu tradiční české „baby jagy“, která vychází z folkloru slovanských předků. Baba jaga obvykle bydlí v domečku na kuří noze, která se může otáčet do stran na povel. Bývá ošklivá, hubená a stará. Lidé ji navštěvují hlavně proto, aby ji požádali o radu. V některých příbězích jí Malé děti, v jiných pomáhá těm, kdo mají dobré srdce.

Čarodějnice byly ale spojovány i s jinými věcmi. Veškeré požitky těla, které jsou člověku známy, všechny tělesné rozkoše, užívá čarodějnice v hojné míře. Myslí se tím alkohol a sex.

Ve středověké a raně moderní Evropě byla čarodějnice považována za „sexuální bytost“. Někdy je v literatuře líčena odpuzující scéna, kdy stará a ošklivá čarodějnice kopuluje s d'áblem, který se občas mění ve zvíře. Někdy se také čarodějnice oddávají hromadným orgiím, které byly vyprovokovány necudným rejem. Klasická Gothic novela *The Monk* (1796) Matthewa Gregoryho Lewise pojednává o pokušeních a degradaci osobnosti hlavního hrdiny Ambrosia. Tento úpadek má na svědomí jeho schovanka Matilda, která ztělesňuje čarodějnici – sexuální ikonu.

Další příběhy čarodějnic v literatuře 19. století můžeme nalézt například v dílech *The Lancashire Witches* od W. H. Ainswortha, *Tanglewoods Tales* Nathaniela Hawthorna.

3.9 Vlkodlak

Vlkodlak je postava hororu, která se skrývá v hloubi každého člověka, a jen čeká, až se bude moci projevit ve své krvežiznivosti. Dala by se zde hledat jistá paralela s dvojníkem, ale dvojník je člověk, který odráží horší vlastnosti osobnosti, kdežto vlkodlak je zvíře, ve které se člověk mění, převážně v noci, a vyjadřuje zvířecí pudy člověka.

V 19. století byl vlkodlak ztělesněním d'ábla, stejně jako tomu bylo u vampýra.

Název „werewolf“ je původem z angličtiny a poprvé se objevil v 11. století.

Myšlenka, že se člověk dokáže proměnit ve vlkodlaka, se v devatenáctém století objevila například v knize Sutherlanda Menziesse Hugues, *the Wer-Wolf: A Kentish Legend of the Middle Ages* (1838).

Dalším dílem, které mělo postavu vlkodlaka, bylo v devatenáctém století *Wagner, the Wehr-Wolf* (1846) od Georgie Reynoldse. Hlavní hrdina této knihy, Fernand Wagner, je

dřívější sluha Fausta. Jednoho dne ho ďábel přesvědčil, aby se stal vlkodlakem, na oplátku vládl tajemnými silami. Každý měsíc se tak na jednu noc, při úplňku, měnil Wagner ve vlkodlaka, až tato přeměna začala měnit i jeho duši.

Dalo by se tedy říci, že přeměna ve vlkodlaka není pouze přechodným jevem, jednu noc v měsíci, jak se může zdát. Tyto změny se pomalu podepisují na duši postavy a mění člověka ve zlé stvoření.

Vlkodlak se objevuje také v další knize, a to ve *The Wolf Leader* (1857) Alexandra Dumase či ve *The Phantom Ship* (1839) Fredericka Marryata. V druhé jmenované knize se vyskytuje dokonce vlkodlak – žena. Tato netradiční role je obsažena i v díle Clemence Hausmana *The Were-Wolf* (1896).²⁰

*„Psychological interpretations of the werewolf theme in fiction have complemented supernatural treatments for over two centuries. It is easy to understand why. The werewolf is unique among monsters insofar as it is both human and inhuman at the same time. Consequently, some writers choose to view the werewolf's predatory activities as extensions or exaggerations of ordinary human behavior.(...) The best-known psychological werewolf story features no traditional werewolf at all. Robert Louis Stevenson's Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886) is the classic tale of a personality split into human and bestial halves. Its protagonist, Henry Jekyll, is a scientist who recognizes the dual nature of the ordinary human being and concocts a formula for separating them out.“*²¹

²⁰ Dziemianowicz, Stefan: *The Werewolf*. In: Joshi, Sunand Tryambak: *Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. London, 2007.

²¹ pozn.: Interpretace vlkodlaka ve fikci doplnili nadpřirozeno celá dvě století. Je jednoduché pochopit proč. Vlkodlak je zvláštní mezi jinými monstry, protože je zároveň člověk a zvíře. Proto se tedy někteří spisovatelé snaží vlkodlaka ztvárnit jako predátora a jeho aktivity zveličit jako obyčejné lidské chování. Velmi známý psychologický příběh o vlkodlaku je Stevensonův Podivuhodný příběh Dr. Jekylla a pana Hyda (1886), je to klasický příběh o rozdělení osobnosti mezi lidskou a bestiální. Jeho protagonista, Henry Jekyll, vědec, který poznává dvojmost lidské přirozenosti nakonec vymyslí vzorec pro jejich oddělení. Dziemianowicz, Stefan: *The Werewolf*. In: Joshi, Sunand Tryambak: *Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. London, 2007.

3.10 Vampýr

Tak, jak je vnímána tato postava mezinárodně, bez příděchu jakéhokoli folkloru, pochází vampýr z mrtvého člověka, který znovu obživnul. Je ovšem i jiný způsob, jak může vampýr vzniknout, než vstát z mrtvých. Bývali tak označováni ti, kteří se narodili na Vánoce, lidé s velkými špičáky, nebo takoví lidé, kteří neměli sezdané rodiče. Za vampýra byli prohlašováni lidé, kteří se pokusili o sebevraždu či ji dokonce spáchali, nebo ti, kteří byli nařčeni z čarodějnictví. Stačilo, aby rodič proklel své dítě či to, že přes mrtvého přeskočila kočka.

Vampýr škodí a zabíjí tím, že vysává ostatním lidem krev. Tím je usmrcuje a také předává nákazu dál. Z oběti vampýra se tedy stává další vampýr. Bojí se světla a čehokoli sakrálního.

Zbraně, které slouží ke zneškodnění a zabití vampýra jsou různé. Nejvíce známou metodou je probodnout mrtvole srdce, či kremace ostatků těla, takže není možné, aby prokletý člověk znovu obživnul. Dále se doporučuje například vyjmout srdce a vložit ho do vařícího oleje, do vína nebo octa. Mrtvé tělo by pak mělo být pohřbeno tváří dolů tak, že kdyby obživlo, nenajde už cestu zpět.

Ochranou proti vampýrům je česnek nebo posvěcené předměty.

Motiv vampýra se začal používat v literaturách druhé poloviny 18. století. První anglicky psanou prózou, kde se objevuje postava vampýra napsal John Polidori, Baronův lékař. Příběh se nazývá *The Vampyre* a je inspirován nedokončenou Byronovou povídkou.

To, s jakou velkou odezvou byl *The Vampyre* přijat, inspirovalo mnoho dalších spisovatelů devatenáctého století k napsání příběhů s postavou vampýra. Patřil mezi ně například Charles Nodier s dílem *Le Vampire*, James Robinson Planche s *The Bride of the Isles* (obojí 1820) nebo *Varney the Vampyre* Jamese Malcolma Rymera. V posledním jmenovaném díle se hrdinka Lucy přemění v Drákulu, což je nejvíce známá postava vampýra.

Vampýr, jak tedy vidíme, nemusí být jen mužská postava, ale v některých dílech se vyskytovaly i vampýři – ženy. Například v americké literatuře vytvořil Edgar Allan Poe vampýři ženy v dílech *Morella* (1835), *Ligeia* (1838), nebo v knize *The Fall of the House of Ushers* (1839). Postava ženského vampýra se vyskytla dále například v díle Juliana Hawthorne *Ken's Mystery* (1883).

Nicméně byla to postava Drákuly, která stanovila pevné rysy vampýra. Dracula (1897) je román irského spisovatele Brama Stokera. Je psán formou dopisů, telegramů, deníků a novinových výstřížků.²²

4. Horor v české literatuře – kde ho hledat?

Česká země se vždy dělila na dvě části, které se samostatněji uplatňovaly i v literatuře, tedy i v literatuře hororové. Šlo o Čechy na západě a Moravu na východě. V 17. století byly tyto dvě části násilně připojeny k Rakousku a nadvláda Němců a Rakušanů trvala až do začátku 20. století. V roce 1918 vznikl samostatný československý stát, ale silný vliv němčiny byl stále znát. V devatenáctém století byly tyto dvě země propojeny nejen jazykově, což se projevilo tím, jak někteří autoři volili jazyk svých děl, ale také kulturně.

V rámci české literatury nebylo možné nikdy hovořit o samostatném hororovém žánru jako takovém, jako tomu bylo například v Anglii. U nás se tato vlna projevovala poněkud skrytěji. Témata okultismu, která se vyskytovala v našich literárních dílech, tíhla k fantasii, rozhodně více, než „Hrdinská fantasy“ nebo „Mytologie“, které byly příznačné právě pro západní literaturu. Vycházely totiž z jejich kultury a lidové slovesnosti, která byla odlišná od té naší, středoevropské. Proto zřejmě tyto podžánry u nás nezapadly, že nevypadaly v českém kontextu přesvědčivě.

Češi ale měli jiná témata ke zpracovávání fantastické literatury: Praha v časech Rudolfa II. a také Židovství a Židovská Praha, nejlépe známá legendou o Golemovi.

4.1 Pekla zplozenci

Právě s tematikou rudolfínské Prahy pracuje horor, který napsal Josef Jiří Kolár, s názvem Pekla zplozenci. Román byl poprvé uveřejněn v roce 1853 v časopisu Lumír. V příběhu vystupuje i sám císař Rudolf a jeho vrchní dvorní alchymista Lang. Stará Praha je pak dějištěm hororu, centrem je Faustův dům se všemi jeho pověstmi a záhadami, dům doktora Scotty a pak také císařská zahrada. Děj je nejprve dost zmatený, začíná tím, jak uprostřed Prahy pověsí mladého jinocha za bratrovraždu a ten v noci procitne a blesk z nebe,

²² Carter, Margaret L.: The Vampyre In: Joshi, Sunand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

který zasáhne šibenici, ho osvobodí. Mladík utíká před vrahy do domu seňora Scotty, který jej ukryje a snaží se naklonit si jeho přízeň. Od této chvíle začíná jít spíše o detektivní žánr s nádechem fantastických detailů, jako je vybavení laboratoří. Mladík vzpomíná na svého otce, který byl podivín a mág, zavíral se ve Faustově domě, a když umíral, nechal svým dvěma synům – dvojčatům, obrovské dědictví. Jenže v noci někdo zavraždí jedno z dvojčat a druhé, mladík, je odsouzeno za vraždu. A poklad je ukraden, ztratí se, nikdo neví kam. Druhé dvojče vstane z hrobu a je také živo, jeden o druhém ale neví, čase se setkávají.

V příběhu pak vystupuje ještě krásná dívka, která vyrůstá v císařské zahradě, to je druhé dějství knihy, a ta je velice divoká a zrádná. Od třetiny knihy už se v podstatě řeší hlavně to, kdo je čí otec, syn, dcera a matka, protože všechno toto je dost zmatené.

Sám autor nahlodává atmosféru hororu tím, že dává čtenáři všanc krásnou amazonku, po které mladík touží, a ta umí nadpřirozené kousky, například zabít tygra jednou rukou, ale nakonec se vše degraduje tím, že amazonka je dřevěná.

Celý příběh náhle končí tím, že magistr Lang je odhalen coby zloděj dědictví, a to díky krásné zrádné dívce, která se ukáže být Císařovou dcerou. Scotta je zabit a ukáže se, že byl nevlastním otcem dvojčat, přičemž matkou byla hospodyně, co sloužila v jeho domě. Matka nalezne oba hochy a při oslavě je přepadne Langova družina, která je zabije. Následně tuto družinu přepadne císařova a všichni umírají. Dědictví dostane císař a vyplácí Turky.

Celý horor je tedy hororem hlavně zpočátku, kdy čtenář ne že by se přímo bál, ale cítí atmosféru nejasného. Děsícími prvky je zde ale mnoho detailů, nebo třeba i věci, které nám dnes až tak nepřirozené nepřipadají. Nazvala bych je tedy spíše prvky, „udivující“, zvláštní. Například císařská zahrada, ve které se nachází divoká zvířata, lvi, tygři, orangutani a podobně, je líčena jako udivující prvek, který jistě v 16. století nebyl obvyklý, v 19. také ještě ne.

Zcela jistě největší záhadou je mladíkovo procitnutí na šibenici, oživení jeho bratra už tolik děsivé není, je bodnut do boku a uložen do rakve, následně procitá, protože jeho zranění nebylo život ohrožující. Mniši pohřbili prázdnou rakev, aby se na mladíkovo uzdravení nepřišlo. To autor sám popisuje, a vlastně všechno kromě události na šibenici vždy následně rozumově vysvětluje tak, aby se snad čtenář bál, ale jen trochu. Důležitým prvkem jsou zde také lékařské experimenty a pitvy, dnes zcela běžná záležitost.

Dalšími udivujícími prvky je zcela jistě vybavení Faustova domu a domu pana Scotty, ve kterém se schovává oběšený mladík. Dnešní čtenář, který žije v přetechizované době, je při popisu takových zvláštností, jako kupříkladu výsuvné schodiště, celkem v klidu, protože

to, co čte, pro něj není až tak těžké si představit, věřím ale, že v 19. století to přidávalo hluboké tajemné atmosféře tohoto hororu.

Trochu podobně, jako v tomto hororu, je líčeno technické a jiné mágovo vybavení, a to v Newtonově mozku. Tam jej přímo vypravěč popisuje tak, aby z tohoto popisu nevznikla ve čtenářově mysli nějaká konkrétní představa o nějakém známém předmětu, dokonce využívá i nekonkrétnosti, a to tak, že předměty a zařízení nepopíše přesně, jen o nich mluví jako o dalších zvláštnostech a zařízeních.

Pokud se ale vrátíme ke Kolárovi, zajímavý je také jazyk jeho knihy. Je zřejmě záměrem, že využívá staré češtiny, a to jak ve vyprávěných pasážích, tak v promluvách postav. Je to zřejmě prostředek, jak donutit čtenáře, aby se do atmosféry vžil, aby mu připadla tajemnější a reálnější, aby mu i to, co je dnes běžné, například pitva člověka, připadala děsivější.

*„Jazyk Kolárův připomene bibliofilům onen z Domu U tonoucí hvězdy Julia Zeyera, který podobně svým magickým obsahem vyčnívá z jeho tvorby jako je tomu u Kolára. Grotesknost řady scén ovšem připomene pilnému čtenáři ještě jiného mistra okultní prózy, a sice raně expresionistického Gustava Meyrinka. Jest to užívání podivných slov evokujících magickou atmosféru, jako tomu jest v kapitole Lilitha, výkřiky „Schvaixtix! Schvaixtix!“, římské zařikávání „Huat, hanat, huat, ista pista sista, domiabo damnaustra“ nebo „Hahiri!“. Tato stat' ovšem jest i první českou literami vysázenou satanistickou scénou! Dle tohoto popisu vskutku leckterá šlakovná lóže mohla by svých zlých rejdů činiti a popustiti lustovních chtíčů. Ajta, arcí a ba! I smrtelných tělesných výpotků jest třeba pro zrození mandragory, tu napsáno jest, jak tomu na kloub. Pneumatologiae occultæ et veræ, toť vtíp, jenž rozbřeskuje zasmušilou tvář dnešních mágů hledajících humor, kterého jest pomálu nejen v našich luzích: za Rudolfova věku mnohému bystrému duchu pomátla kolečka a zavedla v močály klamných světélek.“*²³

Pokud bychom tedy měli knihu žánrově zařadit dle rozlišení hororu v úvodu této práce (viz výše), pak se díky kouzelnickým prvkům, magii a také díky charakteru postav řadí k fantasy. Řekli jsme si, že postavy jsou archetypální, k dominantnímu hrdinovi se pojí

²³ URL: <http://www.okultura.cz/jaromir-typlt>

postava jeho druha, učitele, protivníka, nebo fantastického stvoření, což se zde plní zcela určitě.

4.2 Příběhy temnot v české literatuře XIX. století

Další příběhy české literatury 19. století, které byly inspirovány hororem, nalezneme v souboru povídek Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století, který sestavil Ivan Slavík, sám se v doslovu pokouší definovat to, co vznikalo v této době u nás jako odezva na žánr hororu, který ve světě kvetl.

„Co je tedy tajemný příběh jako žánr? Uznějme nejprve jako literárněhistorický fakt, že existují zvláštní literární útvary tohoto literárního druhu. (...)Tajemnost je jejich příznačným rysem, jako je třeba komičnost rysem satir, parodií, komedií. Tato tajemnost může vyvěrat z věcí prostých, jako je například pouhá nedopovědénost příběhu. S kolika tajemstvími se setkáváme ve skutečném životě? S událostmi, z nichž jsme spatřili jen část, které jsme neměli čas a možnost sledovat dál (...). Tajemnost může spočívat v neprůhlednosti příběhu; jsou události, jejichž pohnutky se nám nepodaří do důsledků odhalit, zvláště jsou-li to hlubinné, složité pohnutky lidského nitra (...). A konečně jsou jisté nálady, prostředí, chvíle, které samy o sobě vytvářejí tajemnou atmosféru: deštivý mlhavý den, poryv větru, rozplývavé kontury věcí v šeru, v mlze, v soumraku, ticho a samota lesa o polednách, před bouřkou, se vzdálenými i blízkými šumy, jejichž původ nemůže ucho přesně lokalizovat; vánice, skučení větru za okny, matný svit lampy a sálání tepla v místnosti, ten protiklad bezpečí zde a nejistoty, nepohody tam..Právě vypravěči tajemných příběhů využívají těchto kulis.“²⁴

Tyto znaky, tedy atmosféra, počasí a doprovodné zvuky a vlivy jsou opravdu znát v každé z povídek souboru. Je to sbírka opravdu různorodá, od Máchy až po Šimona Baara, u kterých už jen samotná jména vyvolávají jinou atmosféru jejich příběhů. První povídka, známý tajemný příběh Karla Hynka Máchy Sen, se odehrává v klášteře, tajemné tmavé a vážné místo. Přesně, jak je řečeno v doslovu, i zde můžeme naléznout kontrasty živého a mrtvého, světla a jara a tmy a zimy.

²⁴ Ivan Slavík. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století; doslov Ivana Slavíka. Host, 1999.

„Obrátil jsem zpět zraky mé, na dolem ležící rozkošnou, květoucí krajinu; v dálce ji broubily modrošedé hory jako vlny nočního moře a černé mračno sypalo hustý déšť na rozkvětlé mezi horami luhy. Nade mnou jasné svítilo slunce, celá zem jako by se usmívala, zavánělo osení líbezně i sladce zdol i na temenu hory a radostný z dolu hlahol ptactva hájů i lesů mísil se v smutné zpěvy mnichů. Zdálo mi se, jako by šeptaly z dálky šedé hory i hustý déšť: „My jasná věkobytně zdvíháme čela, aniž kdy zajdem; - my zrosíme květ uvadlý, aby nezhybnul, ale vykvětl znovu i vůni líbeznou vydával“ „My však spátí budeme sen věčný,“ znělo, jakoby se chechtali mnichové mrtví.“²⁵

Dalším příběhem ze sbírky Ivana Slavíka je Faustův dům, je tedy podobný příběhu, který jsem uváděla jako první, čerpá nejvíce tajemna z historie staré Prahy. Tento příběh víceméně zpracovává pokračování příběhu chtivého doktora, ale tento příběh je natolik nesmrtelný, že uchvátí i tak. Chudý student nemá kde bydlet, tak v nouzi přespí ve Faustově domě, i když má strach. Zjistí, že v jednom pokoji se každý den nevysvětlitelně objeví peníz. Student si peníze bere a za chvíli už mu nestačí. Tato chtivost ho dovedla k podobnému konci jako doktora Fausta. Paralelu v příbězích zahraničního hororu lze doslova hledat těžko, žádná jiná zem nemá tak mystické město jako je Praha, ovšem s motivem domu horory pracují na celém světě. Například Pád domu Usherů od Edgara Allana Poea. Stejně jako dům doktora Fausta, i tento dům nese známky tragédie svých obyvatel a chová se tak. Ve Faustově domě zela ve stropě díra, kterou Ďábel doktora unesl.

„A ta díra, kterou ve stropě vyrazil, zůstala. Sice ji několikrát zazdili, ale pokaždé se zdivo do rána vysypalo a byla zase černá díra jako předtím.“²⁶

Stejným způsobem může odrážet osudy lidí také zahrada. Bývá neplodná, bez květů, zanedbaná a jakoby zvadlá, neudržovaná:

„Chmurná byla také zahrada za domem i po jeho boku, směrem k cestě zrovna proti klášteru Na Slovanech. Nikdo jí nehleděl. Neměla záhonů, neměla políček s kvítím

²⁵ Mácha, Karel Hynek. Sen. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

²⁶ Jirásek, Alois. Faustův dům. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

nebo zeleninou. I stezky v ní zmizely. Zarostly travou. Všude jen tráva, bujná, vysoká tráva, že v ní tonuly kmeny starých javorů, lip i ovocných stromů, jejichž kmeny i haluze zarostly lišejníky a mechem. Jen na jaře, když rozkvetly, když bujná tráva byla poseta pampeliškami jako zlaťáky, když se pak proběhlávala kozím pyskem a bolehlavem, vypadalo to tu veseleji. Ale na podzim, když listí padalo, když zaválo celou zahradu, když nebe, chmurami těžké, níže se klenulo a víchr vál holými korunami, kdy za časných soumraků se pod nimi tmělo i po celém domě.“²⁷

Taky bývá nepohodlí a temnota v domě a okolí spojována s duchy, kteří v něm bloudí. Atmosféra domu je důležitá, aby korespondovala s pochmurným a děsivým dějem, dotváří to tak celkovou koncepci.

„Smutno vanulo ze zahrady i ze stavení a divná úzkost z nich na lidi zrovna padala. Bylať to místa prokletá a v noci tu obcházel duch doktora Fausta, jenž neměl po smrti klidu tak, jako zaživa.“²⁸

4.3 Zátoka smrti

Tajemnou atmosféru může mít i místo, jako například v próze Josefa Šlejhara Zátoka Smrti. Tato povídka má svou hrůzu v syrovosti líčení smrti. Vypráví o místě, kde je slepé rameno řeky, nejspíše Labe, které je už od pohledu, pocitem, divné a odpuzující. Postupně se čtenář dovídá o tom, že je to místo, kam chodívají občané blízkého města řešit smrti své problémy. Hrůzný popis všech detailů člověka děsí a nutí ho, aby si uvědomoval krutost a blízkost smrti, je tak přirozená, až je děsivá. Řeka je líčena jako klidná přísná macecha, co dítě přivine a udusí na svých nadrech. Sledujeme zde několik příběhů lidí z různých sociálních tříd s různými důvody proč se jít utopit. Je tu chudá matka s dětmi, která už nemá jak je uživit a tak si je přiváže k sobě a utopí, nešťastně zamilovaná dívka, utopená štěňata, zloděj, který má být zatknut, malomocný, který už nemá šanci na uzdravení, a hrůznost toho všeho tkví v tom, že všechny tyto bytosti se sejdou společně v jednom místě a třou se o sebe mrtví, neprotestují, i když zaživa by se společně nikdy nesetkali.

²⁷ Jirásek, Alois. Faustův dům. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

²⁸ Jirásek, Alois. Faustův dům. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

„A zase se nad těmi místy rozepjalo ticho smrtelného ustrnutí, v neobsáhlém stesku, se vzrývným tajemným štkáním nezvěstnosti, i v bezejmenném trudu, kdy ničemu nekyne naděje. A v uchýlení, kam oběti vod byly sehnány v svůj soujem, aby se naplnil úděl konečné zkázy, ono ticho jako by se temně soustředilo a bádalo v mystických hluchotách smrti. Připadalo, že tu není jediného zakolísání, žádného zachvění, jakoby vše opanoval jen nepostihlý rozklad zkázy, který nezvěstně míjí ve svých strašných dějích. Někdy jen žravá ryba, jež se živí odpadky mrtvol, narazila zespodu na některé z těch těl. Jako by zaťukala, vyzvídala, vybízela, dodávala si chuti a napomáhala konečné zkáze. Ale tělo se tím nárazem ještě nerozpadlo, neponořilo v tůň, ještě nebyl čas. Ryba musela ještě dál vyčkávat. (...) Ach i na každou krásu dojde, jako na nejstrašnější malomocenství. I ta spanilá dívka se bez protestů podrobovala tomuto naléhání, když došlo posléze na ni. (...) Z příšerně zsinálých, zduřelých rtů vystrměle jako cínové zíraly zuby, co se druhdy dovedly usmívat v rozkošné milosti. (...) Pro mrtvé není nedočkavosti. Jen kdesi u věží je tolik nedočkavosti a senzací. A proto v této zátocce jako by hypnóza smrti měla snít svůj věčný, temný sen.“²⁹

4.3.1 „Surový horor“

Stejně tak i v dalších třech Šlejharových prózách, tedy Kam až dojedeme, Návrat a Pohřeb, nalezneme surovost a jistotu smrti. Vypráví o těch, kteří byli svým okolím donuceni k sebevraždě. Atmosféra a kulisy většinou splývají s tímto úkonem, a to proto, aby čtenář živě viděl, a autor to dokázal barvitě popsat, že opravdu nebylo zbytí.

Vidíme tedy, že tajemnost může být pokaždé jinde, ale pokaždé ji také dobře vycítíme, intuitivně. Podle Ivana Slavíka je tajemnost *„(...) v neprůhlednosti příběhu; jsou události, jejichž pohnutky se nám nepodaří do důsledků odhalit(...)”*³⁰, ale zde v kontrastu právě se Šlejharem vidíme, že tajemno a hrůzu nemusíme hledat jen v nevyčteném, ale i v konkrétním, v děsivém.

Například v próze Jana Nerudy Vampýr Maluje cizí muž dívku, která je tím předurčena zemřít. Ale nevidíme již, jak zemře, jak její tělo pochovávají, jak tleje a hnije. I

²⁹ Šlejhar, Josef K. Zátoka smrti. In: Zátoka smrti, Přerov. 1971.

³⁰ Slavík, Ivan. Doslov. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

v tom lze spatřovat hrůzu. Ovšem povídka je vystavěna spíše způsobem, kdy děsivé je spíše to, že Vampýr o smrti ví. Jeho pohled a tichá společnost, náhlý šok, kdy celá rodina zjistí, že dívka má i přes všechna zdravotní zlepšení a naděje na život zemřít. Velkou roli zde hraje kontrast krásné přírody, klidu, mládí a lásky, všeobecné spokojenosti, a kruté smrti s jejím „prorokem“.

Proto bych tedy v rámci české literatury vymezila dva pojmy, které rozdělovaly horor vedví. A to je „tajemno“, které se vyznačuje tím, že něco není řečeno, člověk si musí domyslet hrůznou skutečnost, polemizuje, zda realita není prostá a neděsivá, kalkuluje se všemi informacemi, aby se nakonec stejně bál. Druhým pojmem je „surová hrůza“. Tam patří právě popis mrtvých těl, umírání, hnus a hniloba, trýzeň a bída, přímé líčení něčeho, co je sice přirozené, ale každý člověk se od toho odkloní a vidět nechce. Pak když je přímo konfrontován, žasne, nemůže odlepit oči, i když chce. Děti, které zaživa žerou krysy, pradena, co má na rukách vydřené maso, malomocný, který nemá oči ani pusy, místo ruky pahýl s cary kůže.

Vidíme, že když srovnáme například tyto příběhy s příběhem Kollárovým, pak se jedná o zcela jiný typ nahánění strachu. Tato realistická forma hororu nemá nic společného se sci – fi či fantasy světem. Paralelu v zahraničním hororu bychom mohli hledat možná v hororech, kde se vyskytují Zombie, vlkodlaci či upíři, ale pouze vzdáleně. Jde totiž jen o to najít alternativu s prvky tělesnosti, kde právě to je děsivá složka románu či povídky. Takto realistický popis jako je Šlējharův ovšem v západní literatuře 19. století nalezneme u západoevropských naturalistů, ovšem zde je nám předáván v hororovém kabátě. Myslím, že tento sociálněkritický naturalismus bychom v kontextu českého hororu 19. století mít měli, protože nejen nadpřirozeno je děsivé, ale více děsivějším je to, co je reálné a tím více se toho musíme obávat. Smrt, ať už personifikovaná jako postava hororu, tak jako pouhý děj, je děsivou součástí života, která je nevyhnutelná, a bolestivá smrt je tím více děsivá. proto pro živého člověka může vyvolávat mrtvola nejen hnus, ale i strach. Samozřejmě že to nezapadá do teorie o fantasy či science fiction, ale proto si zde vymezujeme kategorii hororu, v českém kontextu, která vystihuje i tento typ. V současnosti se živá a mrtvá, i polomrtvá, těla používají v rámci filmové produkce jako vizuální děsící prvek, který je součástí velké části hororů. A to i přesto, že „obyčejná“ smrt a krev, která se vyskytuje např. v akčních filmech, nemá funkci děsící, ale doplňuje atmosféru. I dnes je třeba využít mrtvého těla jinak a nastavit ho divákovi (či čtenáři) tak, aby se zamýšlel nad vlastním koncem, a rozjel jeho představivost.

Ivan Slavík vymezuje tedy pouze tajemno, které se vyskytuje v prózách jeho sbírky, ale i on si uvědomuje tenkou hranici mezi realitou a „zvláštním“, vidí příbuzný žánr, který může být s hororem zaměňován, a vymezuje jej.

„Naproti tomu nebývá tajemným příběhem detektivka. Je-li detektivka detektivkou, je tajemství beze zbytku dešifrováno, je tu právě jen proto, aby bylo zrušeno. Je to svého druhu rébus, rovnice, a rébus ani rovnice nejsou tajemství. Z početního úkonu nic nezůstává, jakmile je vyřešen. Tajemství tajemného příběhu naproti tomu i po přečtení trvá.“³¹

Toto Slavíkovo vymezení je určitě pravdivé. Mohli bychom ale v rámci naší nové teorie protestovat. Podle ní, jak jsem vymezili, hororem není jen něco, co je ve své pointě nedořečené. Ivan Slavík ve své teorii ale „šlejharovskou“ formu děsu neuznává. Vymezuje ale třetí žánr, o který i my svou teorii doplníme. Tímto třetím subžánrem je „tajemno“.

„Tajemným příběhem není také nutně každý horor. Hrůza pro hrůzu, nahánění husí kůže není nikterak nutným kritériem tajemného příběhu. Například Baarovo vyprávění v našem souboru není hrůzostrašné ani strašidelné, a přece je tajemné. Také science fiction do naší kategorie nezařazujeme. V tomto žánru jde spíše o uplatnění vědecké představivosti, pravděpodobnosti v budoucnu, ukojení zvědavosti. Verneovky bývají zřídka tajemné. A tajemný příběh vystačí obvykle s odvěkým lidským prostředím.“³²

4.4 Kategorie – rozdělení hororu u nás

Slavík tedy vyhrazuje místo pro tajemný příběh, kterému se podrobně věnuje, ale my v rámci hororu můžeme stanovit proudy, které se vyskytovaly. Je to tedy „tajemno“, „surová hrůza“, fantasy a sci-fi. Sci-fi kvetla hlavně ve dvacátém století, takže v 19. století se prozatím můžeme spokojit s prvními třemi typy.

Co se týče jazyka, tak u typu fantasy jsme se již na Kollárově příkladu pokusili vymezit některé zákonitosti, které tomuto žánru náleží. Stejně tak co se týče „surové hrůzy“, bylo naznačeno, že jazyk použitý v knize přesně líčí do detailů přírodu a okolní prostředí,

³¹ Slavík, Ivan. Doslov. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

³² Slavík, Ivan. Doslov. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

příčemž právě příroda, která je většinou hrobem, je důležitá, promlouvá. Čtenář si dokáže přímo vybavit a promítnout, co je ono děsící v příběhu. „Surová hrůza“ ke čtenáři promlouvá bez skrývání.

U „tajemna“ je tomu naopak. Zde nepotřebujeme ani slova zaklínání, ani cizí latinské názvy, pod kterými by si člověk mohl představovat věci, které dosud neviděl. Jazyk tajemna není ani surový a přesný. U tajemných příběhů si musíme sice domýšlet, ale věci, které jakoby už známe, které jsme sami nesčetněkrát prožili. Jde zde o nejistotu. A tu v nás musí vyvolat právě jazyk díla. Něco málo je nevyřčené, něco je zaobalené do jiných slov, krutá realita se skrývá pod posunky tak, jak je tomu i v mravně lepší společnosti, když musíme vyslovit něco, co se nemá. Každý si domyslí. Samozřejmě co autor, to trochu jiné zastírání.

„Styl jednotlivých vyprávění je samozřejmě diferencovaný podle autora. Vývojově tu nacházíme archaicky působící jazyk (což dnes může být pocíťováno jako slohová rafinovanost nebo bizardní sounáležitost k bizardnímu námětu), třeba Kolárův, od něhož se přes romantickou metaforičnost dostáváme k realistické záměrné prostotě Nerudově či Jiráskově a pak až k složité, hudebně obrazivé orchestraci devadesátých let.“³³

Jak lze vidět, podle Slavíka se i v tajemném příběhu může vyskytnout „realistická záměrná prostota“. Autor k tomuto stylu přiřadil povídku Vampýr od Jana Nerudy, o které jsme se zde již zmiňovali v souvislosti s diferenciací proudů českého hororu, jak jsme ho zde vymezili. Tento typ „realistické prostoty“ je ovšem jiným, než v jakém smyslu jsme ho ustanovili my. V našem podání se jedná o realistické líčení toho, co je v příběhu děsivé, tedy tělesno, detaily, apod., Slavík má ovšem podle všeho na mysli to, že v příběhu se nevyskytuje nic a nikdo, kdo by nebyl vidět, nějaký duch či něco obdobného. Žádné skrývání, schovávání. V dnešním slova smyslu bychom mohli říci, že člověk, který dívku maluje je „věštec“. Vampýrem je nazván proto, že ze své oběti každým tahem kresby na svém papíře ubírá ze své oběti život a sílu.

³³ Slavík, Ivan. Doslov. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

Stejně tak bych doplnila, že k tomuto jím ustanoveném typu „tajemna“ může náležet i povídka Josefa Jiřího Kolára U červeného draka, která pojednává o zlé babizně, která využívá psychologických metod k tomu, aby donutila návštěvníky hostince k sebevraždě oběšením. Vyrobí panáka ze slámy, který je podobný oběti, a o půlnoci jej pověsí jako oběšence tak, aby ho daný člověk viděl. Sama pak na tuto lest dopadne, když vypravěč povídky přichystá tu stejnou lest na babu. I když je baba v příběhu nazývána čarodějnicí, je vše jasné a vysvětlené, jde jen o blízkost smrti, to je to, co dělá příběh děsivým.

„Tanuly mi na mysli propastě, jež člověka s neodolatelnou prudkostí k sobě vábí, ony studně, kteréž měly by se zasypat, poněvadž lidé do nich rádi skáčí, ony stromy, jež by měly se zporážet, poněvadž zdají se vypínati svá rámě pro oběšené, - ano, přišla k paměti nákaza samovraždy, vražd ohavných a loupeže, jež se objevuje v určitých dobách co výsledek záhadných společenských poměrů, vzpomněl jsem si na divnou přitažlivost příkladu, jež způsobí, že musíme zívati, když vidíme zívati jiného člověka, že se ttrápíme, poněvadž někdo jiný se trápí, že se zavraždíme, poněvadž jiní se zavraždili...Při všech těch myšlénkách hrůzou ježily se mi vlasy.“³⁴

Co se dále týče jazyka „tajemna“, pokračuje Slavík:

„Při vší rozmanitosti se však některé tvarové a kompoziční postupy opakují v řadě příběhů, a nejsou tedy zřejmě náhodné. Je to například častý způsob vyprávění v první osobě, které dodává pečeť autenticity, naléhavosti osobního svědectví, sílu suggestivnosti. Tím navazuje autor se čtenářem důvěrný kontakt, zatahuje ho do středu událostí“³⁵

S tímto nelze než souhlasit. Důkazem je například právě Šlejharovo dílo. V jeho povídkách, které jsme v rámci našeho schématu přiřadili k „surové hrůze“, nalezneme vyprávění pouze v er-formě. Vypravěč je vševědoucí, může nám sdělit vše, nepotřebuje

³⁴ Josef Jiří Kolár. U Červeného draka. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

³⁵ Slavík, Ivan. Doslov. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

čtenáře více utvrzovat a naléhat na něj, že i když příběh zní nepravděpodobně, přeci měl by mu věřit. „Surové“ příběhy jsou reálné, funguje v nich pouze princip hnusu a něčeho, co bychom neradi zažili na vlastní kůži. „Tajemno“ může být pro mnohé příjemné vzrušení, jež by také rád zažil.

„Hojné je také rámcové vyprávění: vypravěč nás uvede do jistého prostředí často úmyslně nijak tajemného – salónní společnost, vytvoří iluzi bezstarostnosti, bezpečí, pohody, nenáročné zábavy, aby pak dal do tohoto poklidu vtrhnout znepokojivé záhadě, která je pravým námětem povídky. Zhusta se to děje tím, že vlastní vyprávění příběhu se přenechá jiné osobě, osobě z příběhu, mnohdy už něčím záhadné – Hoffmanovi u Švandy, neznámému u Halasy, Umbrianmu u Zeyera. (...) Finálové vyznění, závěr vyprávění se někdy vrací do rámcového prostředí (například skutečné tajemství prázdné lenošky ve stejnojmenném příběhu Švandově); jako bychom se vraceli z fantastična do skutečnosti, takže si klademe otázku: Byla to prve pravda? Byl to sen? Jak tomu bylo? (...) Bývá rafinovaně vkomponován příběh do příběhu. Nebo je vyprávěn dvojitý příběh – první jako expozice druhého (pověst o Faustovi jako úvod k studentovu příběhu u Jiráska) či druhý jako epilog prvního. Toto prolínání vyprávěcích rovin není náhodné – posunuje či odsunuje skutečnostní roviny, prolíná a proplétá děje, a tak zvyšuje tajemnost, vratkost atd.“³⁶

Například u Zeyera toto tvrzení můžeme podložit, u něj je prolínání skutečně markantní, sledujeme několik rovin zároveň. Máme tu několik postav, které vypráví a které prožívají příběh – vypravěč, Umbriani, pak příběh Hoangtiho, vzpomínkový příběh starého otce a do toho ještě linie historického příběhu Mineji. To všechno zrcadlí příběhy do sebe a tento efekt znesnadňuje vnímání skutečnosti. Všechno tyto metody byly využívány k prohlubování příběhu.

³⁶ Slavík, Ivan. Doslov. In: Slavík, Ivan. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

4.5 *Dům U tonoucí hvězdy*

Mohli bychom diskutovat, zda Zeyerovu knihu *Dům U tonoucí hvězdy* můžeme řadit mezi naši klasifikaci. Zeyer zde podává svou velmi propracovanou povídku, jak je u něj zvykem, která se skládá z mnoha rovin vyprávění, přesně tak, jak tomu bylo v případě díla *Blaho v zahradě kvetoucích broskví*. Na první pohled se nezdá, jako že by v knize bylo něco děsivého, možná snad tajemného, ale ne ve smyslu že bychom se báli. Jenže v některých částech nelézt „děsivo“, „neskutečno“ nebo „tajemno“ můžeme. Zvláště u postavy Rojka, která se zde vyskytuje, a která má jisté vidiny a kontakty s mimozemskými tvory. Nemáme přesnější popis oněch mimozemšťanů, jen víme že jsou neuchopitelní a nejasní.

„Nuž, našel jsem v sobě jistý skrytý smysl, jmenuji to tak, poněvadž to jinak jmenovati nedovedu, a tou silou, neb chcete-li, tím stavem svého ne tělesného, nýbrž transcendentního já je mi možno přicházeti ve spojení neb do styku s bytostmi jinými, než jsme na příklad my neb zvířata neb rostliny, rozuměti jim, jako bych je viděl a slyšel očima a ušima, krátce uvědomiti se o bytostech obývajících třeba některé jiné hvězdy než naši zem.“³⁷

Právě toto je prvek, který je v Zeyerově knize tím, co bychom mohli nazvat tajemnem. Dále je to taky nevysvětlitelná Rojkova vševědoucnost.

„Několik dní jsem slibu svému dostál, ale pak ozvalo se ve mně svědomí. Nebylo to tvrdé, odlučovat se od toho člověka tak nešťastného a tak opuštěného, který jevil ke mně sympatii a také ji u mne nalézal od prvního okamžiku našeho seznámení se? Stydl jsem se před sebou a šel jsem navečer opět vyhledati Rojka. Ležel oblečen na posteli a vypadal velmi churav. Když mě zahlédl, byl poněkud překvapen. „Vy přišel jste přece?“ řekl. „Přemohl jste se tak dalece? Děkuji vám.“ „Co vám vnušlo myšlenku, že už nepříjdu?“ divil jsem se. Hleděl na mě upřeně, musil jsem sklopit oči, vzpomněl jsem si na své předsevzetí nechodit už do domu U tonoucí hvězdy. „Vím vše,“ řekl tiše. „Víte vše, a co?“ tázal jsem se. „Vše, co se ve vás dělo.“ „Chcete říci, že znáte moje nejtajnější myšlenky?“ řekl jsem poněkud rozdrážděn. „Ano, chci něco

³⁷ Zeyer, Julius: *Dům U tonoucí hvězdy*. Praha, 1957. str 41.

podobného říci,“ odpověděl. „Vím, že jste se obával o jasnost svého soudu a že okamžik jste si předsevzal mě už nenavštěvovat.“ „Z čeho na to vše hádáte?“ zvolal jsem s nuceným úsměvem, ale uvnitř zmaten. „Viděl a slyšel jsem vás.“ „Kde?“ „Ve vašem pokoji, navečer, potmě.“ „Byl jste u mne?“ „Nehnul jsem se z tohoto pokoje, co jste zde nebyl, jsem velmi churav.“ „A přece jste viděl a slyšel? Jak je to možné? Což umíte čarovat?“ smál jsem se nahlas, a smích můj byl ještě nucenější, než předtím. „Či zemřel jste snad a vidím teď před sebou jen už váš fantom?“ „Když spíme, vidíme ve snu též osoby, které nejsou přítomny, a slyšíme je. Nevidíme pouze nervem optickým. Viděl a slyšel jsem vás vnitřním svým zřením. Mohou bytosti na sebe navzájem účinkovati tak, že se zdá, že se vidí a slyší.“³⁸

Tajemnou atmosféru nedělá v těchto úryvcích pouze Rojko, coby záhadný muž, který dokáže s lidmi i s cizími civilizacemi komunikovat skrze svůj mozek. Činí tak také vypravěč, který rozmlouvá s Rojkem, a který se diví, nuceně směje a trochu i bojí.

Proto, ač například český internetový klub milovníků hororů a sci-fi, Dům U tonoucí hvězdy do těchto žánrů nezařadil, v mé práci své místo má. Tuto knihu můžeme klasifikovat jako „tajemnou“, a to díky tajemnému místu – starému domu, které už samo od sebe na první pohled je předurčeno k něčemu zvláštnímu, má zvláštní obyvatele, kteří vyprávějí své prapodivné a smutné osudy. Na začátku si vypravěč představuje, jací lidé se vevnitř skrývají a žijí, a poté postupně jejich osudy a povahy odhaluje, ovšem jen velmi jemně. kousek roušky tajemství zůstává stále zahaleno.

Přesto nejde o ryzí tajemný příběh. Dům sice láká k objevování tajemství, k vypravování a odhalování romantických příběhů a vzrušujících záhad, tajemné průčelí jakoby naznačovalo autorovu cestu. mezi Zeyerovými prvními pracemi je sbírka fantastických povídek a kterého i později lákalo mystično a záhady tajemných věd o člověku. Autor mohl v tomto románu jít po stopách Edgara Allana Poea, který motiv záhadně působícího starého domu rozváděl ve fantastické příběhy okultních záhad a utajených zločinů. Zeyer ale touto cestou nešel. Proto raději tuto jeho knihu zařazuji pod „tajemno“, než pod fantasy, pod které by, více rozvedená, jistě spadala. Okultní vědy tu sice hrají určitou úlohu v životě Rojka, ale zcela vedlejší, protože mladý Slovák se mohl dostat do prostředí vznešené

³⁸ Zeyer, Julius: Dům U tonoucí hvězdy. Praha, 1957. str 58.

anglické rodiny i jinou cestou a na vyprávěném ději by se nic nezměnilo. Stejně tak motiv utajeného zločinu není tu pro zločin sám, ale pro odůvodnění vnitřního boje svědomí. Jde tu tedy spíše o vnější prostředky, charakterizující zvolený literární druh, ne o podstatu díla.

Nebyla to pozdně romantická fantastika ani dekadentní mystika, která provázela Zeyerova mladého lékaře na jeho výzkumné cesty za tajemstvím domu U tonoucí hvězdy, ale životní pravdivost a humanismus ruského realismu.

„Ruská kultura znamenala velmi mnoho pro autora, který převážnou většinu svých námětů čerpal z kulturního dědictví západního. Včleňovala se do světa keltských a irských legend, francouzských pověstí a renesančních obrazů italských zcela organicky, vnášejíc do Zeyerova díla výrazně slovanský prvek. Je to především hluboký, často přímo vášnivý demokratismus, láska k člověku a chápající soucit s chudými, zapomenutými a nešťastnými, který tak výrazně mluví ze slovanských legend a pohádek o Alexeji, člověku božím, i slovenském prostáčkovi Samku Ptákovi, a výrazně pak zabarvuje ostatní slovanské a mnohé neslovanské látky v Zeyerově zpracování.

I postavy Domu U tonoucí hvězdy se svou tichou tragikou se řadí k těmto legendárním skromným trpitelům. Přistupuje k tomu však bystrá analýza psychologická a intelektuální krize moderního vzdělance. To již není prostá obraznost lidového vypravěče nebo středověkého mnicha, která ukazuje Zeyerovi cestu, nýbrž pronikavý pohled do lidských niter petrohradských novel Gogolových, ale především slavných románů F. M. Dostojevského. Je to zvláště hlavní postava románu, Rojko, se svými duševními zápasy, rozrušeným svědomím, horečkami a halucinacemi, který zřetelně jeví své příbuzenství s Raskolnikovy i Karamazovy, Stavroginy i jinými postavami geniálního Rusa.

*veden těmito ruskými vzory, proniká vypravovatel příběhu, mladý lékař – není bezvýznamné, že Zeyer volil tu za svého mluvčího nikoli básníka, umělce, studenta nebo vůbec nezakotveného inteligenta, nýbrž právě lékaře – do záhadného domu.“*³⁹

³⁹ Krejčí, Karel: Doslov. In: Zeyer, Julius: Dům U tonoucí hvězdy. Praha, 1957. str 136 – 137.

Přesto můžeme říci, že pokud budeme příběh vnímat podle jeho tajemných detailů, pak se jistě ve světě českého hororu 19. století neztratí.

4.6 Fantastické povídky

Jiná Zeyerova kniha, která už svým názvem do žánru hororu a fantasy patří, jsou Fantastické povídky. Obsahuje čtyři povídky, které čtenáře již znalé Zeyerova způsobu vypravování nepřekvapí svým vrstvením vyprávěcích linií přítomných ve všech povídkách i počtem vypravěčů.

První povídka o mnichovi z obrazu a o sirotkovi, jehož rodiče zahynuli kvůli nespravedlivému nařčení z krádeže, je tajemná a duchařská jen díky mnichovi vymalovanému na obraze. V noci, kdy sirotek, již dospělý, přespával v hostinci v pokoji s tímto obrazem, mnich ožil a začal mladému muži vyprávět příběh jeho rodičů. ráno se mladík domníval, že šlo o pouhý sen, ale všechny události, které mladík zažil poté, potvrzovaly mnichova slova. Nakonec, když chtěl mladík spatřit obraz podruhé a přesvědčit se, že se mu to celé skutečně jen nezdálo, tak zjistil, že shořel společně s hostincem, kde přespal. Děsícím prvkem, kterého si ale všimne jen velmi pozorný čtenář, je také to, že mnich požár i svůj skon předpovídá.

„Neznáš dopodrobna život a neštěstí svých rodičů, dnes se dovíš o všem. Slova, která s tebou promluvím, jsou ta poslední už navěky. Blíží se doba, v které mi již nebude přáno zavítati v obvod planety, kterouž jsem tak vroucně miloval a s kterou prach můj se sloučil. Za nedlouho zničí požár i tento obraz, poslední stopu mé bývalé jsoucnosti, a já, kapka, splynu s mořem nesmírným. Budu v pravdě, až zdánlivě býti přestanu!“⁴⁰

Postavou, která je „děsící“, je zde tedy namalovaný mnich, který ožívá, dala by se zařadit mezi postavy duchů, ale ne přímo. Nestalo se totiž, že by mnich žil, zemřel a vtělil se do obrazu, on byl pouze namalován, ovšem podle předlohy opravdového člověka. Jeho život tedy po smrti pokračoval v obraze.

Obecně lze říci, že všechny čtyři Zeyerovy povídky mají společná dvě témata – okultismus a jakési dědictví či odkaz.

Téma nesmrtelnosti a postava hororu – nesmrtelný, je možné nalézt v povídce Opálová miska. Stejně jako ve všech povídkách i zde se vrství vypravování, ale tím hlavním

⁴⁰ Zeyer, Julius: Fantastické povídky. Praha, 1927. str.14 – 15.

je příběh mladíka, který byl nešťastně zamilován a tak požádal svého mistra, aby jej učinil nesmrtelným. Téměř okamžitě toho litoval a zjistil, že nesmrtelnost měla jen jedinou výhodu, mohl se poznat se všemi historickými postavami, které něco znamenaly v duchovním světě. Nejen v tom křesťanském. Zeyer často sahá k dějištím, které jsou v cizích zemích a na Čechy pouze odkazuje, či nechává svého hrdinu aby je navštívili. A tak se i tento hrdina setkává nejprve s Buddhou, se Sokratem, s Ježíšem a poté si na chvíli „odskočí“ do Čech, aby se seznámil s Mistrem Janem Husem. Následně putuje do Francie, aby poznal Johanku z Arku. Jeho schopnost objevit se pokaždé na správném místě ve správný čas, to je dle knihy dílem zvláštního mámení a vnitřního hlasu. Stejně tak, jako v další povídce sbírky Vánoční povídka, která je založena na manželské nevěře ze strany muže a nehynoucí lásce manželky, která odpouští. Postavou hororu je zde duch zemřelé milenky, která touží po spasení a vede věrnou ženu do lesů, kde po ní chce různé úkoly. Nevěra manžela je zde vysvětlována tím, že milenka je čarodějnice a manžela uhranula. Jakmile věrná žena mrtvé milence posloužila a alespoň duchovně ji řádně pohřbila, pak padá kletba z manžela a ten si opět rozvzpomíná na lásku ke své ženě. Milenka je tedy čarodějnici a následně duchem zemřelé.

Třetí povídka se nejlépe hodí k celému názvu sbírky – Fantastické povídky - a to tím, že, ač to tak z první půle nevyplývá, tématem je zde jiný vyšší svět, jiný, než ten, který známe z křesťanství. Povídka se jmenuje Na pomezí cizích světů a zpočátku vypráví o nedůvěřivém mladíkovi a jeho lásce k dívce, kterou zná ze svého dětství. Nedorozuměním vyplyne, že dívka jej nechce, a tak žijí spolu v chalupě a nedokáží spolu nijak komunikovat. Tato dívka je ovšem důležitou postavou, což se projeví na konci povídky. Muž totiž začne z nudy hazardovat s okultními spisy a s různými lektvary, kterým nerozumí, které mu zůstaly po jeho zemřelém otci. Dostane se tak na pokraj druhého světa, kde jej vábí zemřelá dcera druidů Chiomára, aby ji následoval. Na konec povídky probíhá lýtý boj mezi láskou tohoto světa a vábením světa druhého. Muž se musí rozhodnout rychle, protože dům je v plamenech a pokud chce zajít do druhého světa, pak musí uhořet. Jeho mladá žena s malým dítětem ho však odmítne opustit a chce zemřít s ním, což muže přesvědčí o její nehynoucí lásce a rozhodne se svou rodinu zachránit a sám zůstat na tomto světě. Muž je zde opět jako bytost, která je vláčena a uhraněna čímsi nadpřirozeným, a má být vykoupen věrnou a silnou láskou pozemské ženy, která je ochotna se obětovat.

„Bohu díky“ volala, „ty žiješ! Nechtěli mne k tobě pustit, již prý je pozdě! Zápasila jsem. Pojd' rychle!“ Chtěla mne táhnout za sebou. Já však stál jsem jako přikován k svému místu. Stín Chiomáry, zblednuv při zjevu Flóry, nabýval opět určitějších

rysů, byla krásná jako nikdy před tím, zrak její vábný, neodolatelný, posuňek její ruky majestátní; byla mocná jako božstvo, táhlo mne to tam, neposlechnout, zdálo se mi nemožností.“⁴¹

⁴¹ Zeyer, Julius: Fantastické povídky. Praha, 1927 str. 317 - 318.

5. Závěr

Český horor v období devatenáctého století zrcadlil literární díla zahraniční, ovšem nebyl u nás vydáván takovou měrou jako na západě. Autoři se věnovali hororu jen částečně, nikdo z českých spisovatelů nebyl v tomto období oddán žánru hororu zcela úplně. Vycházely většinou menší díla, povídky či novely. Je to dáno především historickým a literárním vývojem v českých zemích, kdy se český jazyk emancipoval. Nezbyvalo tedy mnoho času, prostoru i financí na psaní, vydávání, ale i kupování a čtení takovýchto knih. Mnohem důležitější literaturou byla tzv. „obranná“ literatura, tedy obrana jazyka a vůbec kultury národa českého.

I přesto u nás ale vzniknul pevný korpus hororového žánru devatenáctého století. Byl rozmanitý, tak jako ten zahraniční, a díky této rozmanitosti jsem ve své práci mohla vydělit několik proudů českého hororu v daném období.

Vznikla tak nová teorie, kdy vyděluji tzv. „tajemné příběhy“, „surovou hrůzu“ a „fantasy“. Všechny tři typy mají společné prvky, ale kritériem rozdělení je důvod, proč se čtenář bojí. Zmapováním některých děl českého hororu a komparativní metodou jsem zjistila, že příčina strachu může být pokaždé jiného druhu.

Co se týče postav, které jsem zmapovala na začátku práce, moje analýzy vychází ze zahraničních sekundárních literatur a tudíž se týkají hlavně západní produkce. Jak už bylo ale řečeno, čeští spisovatelé se inspirovali a můžeme tedy najít stejné či podobné, do našeho folklorního kontextu upravené, postavy.

U různých autorů se také liší místo, kam svoje příběhy zasadili. Všimla jsem si, že například Zeyer své hrdiny nechával procházet se po cizích krajinách a poznávat různé země světa. Na rozdíl od toho Kollár zasadil svou prózu do Prahy, která ač se nachází v Čechách, je městem plným záhad a tajů, takže není proč se vydávat do ciziny.

Můžeme tedy říci, že horor 19. století v českých zemích měl sice omezené možnosti, ale i tak vznikala kvalitní literatura, která se dokázala opřít o historický a kulturní kontext našich zemí a tím vdechla tomuto žánru vlastní osobitou atmosféru.

Bibliografie

Adamovič, I.: Slovník české literární fantastiky a science fiction s úvodní studií Ondřeje Neffa. Praha, 1995.

Tododrov, Tzvetan: Úvod do fantastické literatury. Praha, 2010.

Carroll, Noel: The philosophy of horror or paradoxes of the heart. New York, 1990.

Flam, Zdeněk: Satan v domě – hyperreálné pojetí hororu. Brno 2008.

D'Amassa, Don: Encyclopedia of fantasy and horror fiction. New York, 2006.

Joshi, Sunand Tryambak: Icons of horror and supernatural - An Encyclopedia of Our Worst Nightmares. London, 2007.

URL: <http://www.okultura.cz/jaromir-typlt>

Ivan Slavík. Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století. Host, 1999.

Zeyer, Julius: Dům U tonoucí hvězdy. Praha, 1957. str 41.

Šlejhar, Josef K. Zátoka smrti. In: Zátoka smrti, Přerov.

Zeyer, Julius: Fantastické povídky. Praha, 1927.