

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra anglistiky

## Diplomová práce

Význam skryté skutečnosti u E. A. Poea a Iry Levina

The Role of Hidden Reality in E. A. Poe and Ira Levin

Vypracovala Jana Ambrůžková, Čj-Aj/ZŠ, V. ročník

Vedoucí diplomové práce: Phdr. Kamila Vránková, Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Význam skryté skutečnosti u E. A. Poea a Iry Levina, vypracovala samostatně s použitím pramenů uvedených v bibliografii.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Českém Krumlově dne 7. 5. 2009

Jana Ambrůžková

Tímto děkuji Phdr. Kamile Vránkové, Ph. D. za průběžné konzultace a pomoc při vypracování mé diplomové práce.

## **Anotace**

Náplní diplomové práce bude srovnávací analýza vybraných hororových příběhů Edgara Allana Poea a Iry Levina. Samotnému zkoumání skryté skutečnosti bude předcházet stručné seznámení se s vývojem anglického a amerického gotického románu. Význam zdánlivé vnější skutečnosti a skutečnosti skryté bude zkoumán ve vztahu k charakteristice postav. Významu a úloze prostředí, hlavně pak symbolice tajemného uzavřeného prostoru, bude věnována pozornost v druhé části analýzy. Postavy a prostředí budou zároveň zkoumány jako hlavní zdroje nejistoty a celkového napětí u vybraných příběhů.

## **Abstract**

The aim of the diploma thesis is the comparative analysis of several chosen horror works written by Edgar Allan Poe and Ira Levin. The brief survey of the English and American Gothic novels precedes the analysis of the hidden reality. The role of the apparent external reality and the hidden reality will be studied with respect to the characteristics of the protagonists. The importance and the role of the setting, mainly the closed space, will be the main aim of the second part of the interpretation. The protagonists and the setting will be also studied as the main sources of uncertainty and the thrill of the works.

## Obsah

1. Úvod .....	1
2. Poznámky k vývoji gotické literatury .....	3
2.1 Anglický gotický román .....	3
2.2 Americký gotický román .....	8
3. Edgar Allan Poe .....	10
4. Ira Levin .....	14
5. Charakteristika postav .....	23
5.1. Charakteristika postav ve vybraných povídkách E. A. Poea .....	24
5.2. Charakteristika postav ve vybraných dílech I. Levina .....	37
6. Symbolika prostředí .....	48
6.1 Úloha a vliv prostředí v díle E. A. Poea .....	48
6.2 Úloha a vliv prostředí v díle I. Levina .....	54
7. Závěr .....	58
8. Summary .....	62
9. Bibliografie .....	64
9.1 Primární literatura .....	64
9.2 Sekundární literatura .....	64
9.3 Internetové zdroje .....	65

## 1. Úvod

E. A. Poe i Ira Levin jsou autoři, kteří svou tvorbou spadají do žánru gotických románů. Ty jsou neodmyslitelně spjaty se zkušeností strachu, hrůzy a napětí – tedy s pocity, které jsou společné všem lidem a které jsou často svým způsobem lákavé. Napětí je zároveň spjato se čtenářovo touhou rozluštit tajemství a záhadu, či s očekáváním toho, jaký konec bude daný příběh mít. Tato díla jsou pro mne, jako pro čtenáře, zajímavá jednak z tohoto hlediska, jednak i z hlediska tématu diplomové práce. Skrytá skutečnost je totiž příčinou onoho napětí, a často je tak velmi zajímavé zkoumat, jak velký předěl mezi vnější a skrytou skutečností existuje. Další zajímavou otázkou je i to, kdo a proč tuto skrytou skutečnost vytváří, příp. komu má zůstat skryta.

Protože oba autoři píší gotická díla, je nutné seznámit se s vývojem gotické literatury. Ten má svůj počátek v Anglii, avšak námi zkoumaní autoři jsou spisovatelé američtí. Součástí první kapitoly bude tedy stručný přehled vývoje jak anglického, tak i amerického románu. Nutnost tohoto srovnání vyplývá i ze vzájemné odlišnosti anglické a americké tvorby. Zároveň se zde pokusíme připomenout i základní témata, která lze objevit v příbězích námi zkoumaných spisovatelů.

Následující část bude věnována samotným autorům. Úkolem těchto kapitol bude stručné představení jejich celkové tvorby a námi vybraných příběhů. V části věnované I. Levinovi se blíže seznámíme i s obsahy vybraných děl, neboť jeho díla nejsou tak známá, jako díla E. A. Poea.

Obsahem následujících kapitol bude charakteristika postav, které jsou důležité právě z hlediska tématu skryté skutečnosti. Ta je totiž vytvářena právě konkrétními hrdiny příběhů. U E. A. Poea budou zkoumány povídky *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Fall of the House of Usher*, *Ligeia*, *The Masque of the Red Death*, *The Tell-Tale Heart*, *Hop-Frog*, *William Wilson* a *Berenice*. Byly tedy vybrány takové texty, ve kterých je možné nalézt předěl mezi skrytou a zdánlivou skutečností, jenž je vytvořen samotnými hrdiny (jedná se především o šílence, alkoholiky, uživatele drog, rozdvojené osobnosti či o postavy plné nenávisti). Tyto

postavy se z neschopnosti rozlišit skrytou a zdánlivou skutečnost ocitají v extrémních situacích, které je vedou ještě k extrémnějším skutkům. Jejich "oběti" jsou ohroženy právě z toho důvodu, že opravdové "já" těchto šilenců, rozdvojených postav atd. je jen pouhou iluzí / vnější skutečností.

Levinovy postavy, stejně jako prostředí, budou zkoumány v novelách *A Kiss Before Dying*, *Rosemary's Baby*, *The Stepford Wives*, *Sliver* a také v jednom dramatu, *Veronika's Room*. V těchto příbězích lze nalézt postavy, které vytvářejí zdání vnější skutečnosti (manipulátoři) a postavy, které jsou právě z důvodu manipulace neschopné rozlišit skrytou a zdánlivou skutečnost, kvůli čemuž se ocitají ve smrtelném nebezpečí (oběti).

Poslední část diplomové práce bude zaměřena na hlubší analýzu prostředí, které v díle obou autorů zastává velmi důležitou funkci. U E. A. Poea budou navíc (kromě již zmíněných příběhů) zkoumány povídky *The Pit and the Pendulum* a *The Premature Burial*. V Poeových povídkách lze nalézt starobylé prostředí gotických staveb, u Levina moderní prostředí velkoměsta. Z tohoto důvodu bude tedy zajímavé sledovat, jakou úlohu a funkci u jednotlivých autorů prostředí má, i to, do jaké míry působí na psychiku hlavních hrdinů a jak ji ovlivňuje.

## 2. Poznámky k vývoji gotické literatury

### 2.1. Anglický gotický román

Výraz „gotický“ se nepoužívá pouze jako historický termín, ale označujeme jím i několik uměleckých odvětví. Nejdříve se objevuje jako označení pro architektonický styl, pro který je typický lomený oblouk či žebrová křížová klenba vznešené katedrály. Katedrály, která podle Hugh Blaira vzbuzuje v našich myslích představy velikosti svými rozměry, výškou, přítmím vyvolávajícím bázeň, silou starobylosti a trváním<sup>1</sup>. Odtud není daleko k používání tohoto termínu v literatuře – stejné pocity v nás totiž vyvolává i gotický román; i on vzbuzuje v našich představách bázeň, a navíc i strach.

V prvním anglickém gotickém románu z roku 1764 se tento výraz objevuje i v samotném podtitulu knihy napsané Horacem Walpolem: *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. Právě zde nacházíme propojení literatury s architekturou – dějištěm příběhu není totiž nic jiného než gotické sídlo, které je protknuto mnoha tmavými, skrytými chodbami; jde o místo, jehož nedílnou součástí jsou tmavá a strašidelná zákoutí; místo, kde se skrývá nebezpečí téměř za každým rohem; kde rodina může být pro člověka tou největší hrozbou. To je také jeden z nejčastějších motivů gotického románu. Největší hrůzu totiž v lidech vzbudí v lidech vědomí toho, že nebezpečí může přijít od těch nejbližších, a tudíž i nejméně pravděpodobných. Prostředí však není důležitým prvkem jen původních gotických románů. V dílech námi interpretovaných autorů sice nenalezneme moc často klasický, hrůzu nahánějící gotický hrad, ale i přesto prostor zastává velmi důležitou funkci, která často nemusí být zřejmá na první pohled.

Gotické sídlo je místo, kde představivost člověka funguje opravdu na plné obrátky, neboť právě tajemné, nepředvídatelné a nepravděpodobné v nás dokáže vzbudit ten největší strach a nejsilnější hrůzu. Nejlépe to vyjadřuje H. P. Lovecraft: „The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of unknown“<sup>2</sup>. Tento strach z neznáma se

---

<sup>1</sup> Procházka, M. Hrbata, Z. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, s. 135.

<sup>2</sup> Lovecraft, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: 1973, s. 12.



však netýká jen prostředí, ale i postav, které v gotických románech vystupují. Svým vystupováním totiž vytvářejí pouhou iluzi vnější skutečnosti. Jejich pravá povaha (skrytá skutečnost) je tím, co následně vzbuzuje strach, hrůzu, napětí a nejistotu plynoucí z toho, že nevíme, komu je vlastně možné důvěřovat.

Gotický zámek symbolizuje zlo ukryté v samotných lidech. V *Otrantském zámku* je to hlavně krutost a chtíč knížete Manfréda, který se nezdráhá zbavit se všemi možnými prostředky své manželky. A to jenom proto, aby si mohl vzít ženu mladší a krásnější; dívku, která se původně měla stát manželkou jeho tragicky zesnulého syna. Jeho vystupování, krutost a touha po „zakázaném ovoci“ způsobí nejen fyzickou smrt jeho dcery, ale i morální smrt a úpadek celé rodiny. Kníže Manfréd je tedy představitelem zloducha, jehož zlovůli ale přemáhá gotická stavba a jednotlivé strašidelné úkazy nejen vzrušují čtenářovu fantazii, ale také uspokojují jeho smysl pro právo a spravedlnost<sup>3</sup>. Tento typ velmi negativní postavy lze najít v téměř všech vybraných příbězích E. A. Poea i Iry Levina.

Další postavou je Isabella, prototyp dívky, s níž je neustále manipulováno. Hrdinku, se kterou je možno opakovaně manipulovat, nacházíme právě u obou autorů, kterým se budeme posléze věnovat. V díle E. A. Poea je také možné nalézt několik povídek s ženskou hrdinkou, která je bezprostředně ohrožena nejbližším člověkem. Jedná se o povídky *The Black Cat* či *The Fall of the House of Usher*.

I ve všech námi interpretovaných Levinových příbězích *A Kiss Before Dying*, *Sliver*, *Veronica's Room*, *Rosemary's Baby* a *The Stepford Wives* se jedná vždy o ženu (hlavní hrdinku), která je ostatními nucena k jistému typu chování a jednání. Dostává se tak do vážného nebezpečí, ze kterého ji ale bohužel často nikdo nepomůže. Spíše naopak – většinou je ohrožena tím, kdo se zprvu zdál být jejím ochráncem.

Pokud se ale vrátíme zpět k románu Horace Walpola, mezi základní prvky jeho díla navíc patří (kromě již zmiňovaného gotického prostředí, zloducha a zranitelné dívky) ještě postava ochránce. Tento statečný a spravedlivý hrdina je zde představován Theodorem, který bojuje proti zlu ve snaze ochránit Isabellu.

---

<sup>3</sup> viz *Romantismus a romantismy*, s. 139.

Není to tedy jen vylíčení hrůzných míst a povah lidí, co je pro počátek gotického románu typické, jeho součástí je také romantický příběh či zápleтка.

V dílech E. A. Poea ale typ kladného hrdiny téměř chybí. U Iry Levina ho nalezneme pouze výjimečně, a to pouze jen jako jednu z vedlejších postav v knize *A Kiss Before Dying* a *Sliver*.

Vraťme se ale zpět k počátkům gotického románu. Není jistě na škodu zmínit se o dvou autorkách, které nemálo přispěly k jeho rozvoji. Jako první uvedme Claru Reeovou. Nepatří sice k nejznámějším tvůrcům, ale její přínos nepopíratelně spočívá ve snaze postavit psychologizaci charakterů zdůrazňující problém jejich sklonu ke zlu, nebo naopak pozitivní morální kvality jejich povah. Odhalování nitra hrdinů u ní probíhá v napětí a náznacích<sup>4</sup>. Přichází tedy s formou psychologického napětí, které je tak typické hlavně pro Iru Levina. I u něj jsou totiž čtenáři záměrně zatajeny důležité motivy jednání hrdinů, děj nemá jasnou kauzalitu, rozvíjí se v nepředvídaných zvratech a často až nevysvětlitelných situacích, které mohou být objasněny teprve při závěrečném rozuzlení<sup>5</sup>. Veškeré nejasné motivy příběhu jsou způsobeny hlavně faktem, že příběhy jsou často psány v ich-formě, z pohledu hlavního hrdiny, a rozuzlení příběhu je tedy závislé na schopnosti hrdiny rozeznat vnější skutečnost od skryté.

Ještě slavnější autorkou se stala Ann Radcliffová. V jejích dílech (mezi nejznámější patří *The Mysteries of Udolfo* – 1794) je prostředí vylíčeno mnohem podrobněji, než je tomu u Horace Walpola. Právě detailní popis hradů a klášterů činí její dílo zlověstnější, než jak je tomu u jejího předchůdce. Klášter není v jejích dílech místem, kde by člověk mohl nalézt útěchu, popř. boží pomoc, ale stává se privilegovaným prostorem napětí, místem odhalování zlých a zvrhlých stránek lidské povahy, metaforou násilí páchaného na lidské duši.<sup>6</sup>

Je to tedy místo, které i přes svůj původní účel, nebo snad díky němu, překvapuje skrytým zlem. V gotickém románu jako by platilo určité schéma – čím méně je něco pravděpodobné, tím více je zároveň jisté, že to tak je a bude. Obojí

---

<sup>4</sup> viz *Romantismus a romantismy*, s. 142.

<sup>5</sup> *ibid.*, s. 142.

<sup>6</sup> *ibid.*, s. 143.

dohromady, postavy a místo, tedy vytváří napětí gotického románu nejen v 18. století, ale i ve stoletích následujících. Strach je ještě více vystupňován, jakmile přichází odněkud, odkud bychom to nejméně čekali. Gotický román je napínavý, strhující a čtivý, plný neočekávaných okamžiků, překvapení a zápletek. Nemůžeme v něm najít jednoduchou linii děje, ani postavy jednající podle obecných a zažitých schémat a společenské morálky. Většinou se zápleтка zdá na první pohled jasná – později ale dojdeme ke zjištění, že nic není takové, jaké se zdá. Na povrch totiž vyplyne skutečnost, která byla až doposud skrytá. Skutečnost, která posléze osvětluje motivy jednání hlavních či vedlejších postav.

Ve výčtu nejdůležitějších autorů gotického románu nelze opomenout ani anglického spisovatele Matthewa Gregoryho Lewise, který se nejvíce proslavil dílem *The Monk* (1796). Jeho dílo je krutější i násilnější, ve své době bylo dokonce označeno až za trestuhodně obscenní<sup>7</sup>. Nikdy se totiž neomezoval v popisu všemožných hrůzných detailů. Pro H. P. Lovecrafta má tento román ještě další nespornou hodnotu: "He never ruined his ghostly visions with a natural explanation".

Stejně tak jako Claru Reevovou, ani "Monka" Lewise nezmiňuji jen z potřeby čirého výčtu. V jeho románu z 18. století se totiž objevuje prototyp hrdiny s rozdvojenou či rozpolcenou osobností, jenž je tak charakteristický i pro budoucí autory. Posléze se totiž objevuje hned u dvou spisovatelů, a to u Mary Shelley a jejím díle *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818), a u Charlese Roberta Maturina v *Melmoth, the Wanderer* (1820).

Zmíněné téma je také nedílnou součástí příběhů E. A. Poea i Iry Levina. U Poea se objevuje v povídkách *William Wilson*, *The Fall of the House of Usher* a *Ligeia*. U Iry Levina téma nalézáme hlavně v dramatu *Veronica's Room*. Pokud se vrátíme zpět k Frankensteinovi, jeho zloba byla způsobena i tím, že byl vyloučen ze společnosti. I pro tento motiv nalézáme paralelu v díle našich autorů. U Iry Levina se s touto tematikou setkáváme v příběhu *A Kiss Before Dying*, ve kterém hlavní motivace zla vychází z nemožnosti (nesplnitelné touhy) začlenit se do vyšší

---

<sup>7</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Matthew\\_Gregory\\_Lewis](http://cs.wikipedia.org/wiki/Matthew_Gregory_Lewis), 28. 12. 2008, 15.45.

společnosti. V díle E. A. Poea se jedná o povídku *Hop-Frog* (1849). Zde je nepřijetí společnosti dáno hlavně neobvyklým zjevem a nízkým společenským postavením.

Není samozřejmě možné uvést veškeré autory z období počátku a rozvoje gotického románu, kteří svým dílem ovlivnili dílo autorů v následujících stoletích a položili tak základ tohoto žánru. V dalších stoletích, na jiných kontinentech i u jiných autorů stále nalézáme prvky z jejich děl. Tuto myšlenku nelze vyjádřit lépe, než jak to učinil David Punter: “This is not, of course, to say that all twentieth-century horror fiction has its rooms in the Gothic: but it is remarkable how much of it does, how much it relies on themes and styles which, by rights, would seem to be more than a century out of date.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Punter, D. *The Literature of Terror*. London:1999, s. 190-192.

## 2.2 Americký gotický román 19. století

Vzhledem k tomu, že E. A. Poe a Ira Levin jsou autoři američtí, je nezbytné zaměřit se i na počátky americké gotické literatury.

Zatímco anglický gotický román často čerpá z nadpřirozených motivů, jejichž hrůzostrašnost je navíc podtrhnuta starobylými gotickými sídly, americký román nadpřirozené jevy opomíjí a zaměřuje se spíše na téma silných manipulativních osobností, kteří negativním způsobem ovlivňují životy lidí kolem sebe.

Za jednoho ze zakladatelů americké gotiky je považován Charles Brockden Brown. Je ale nezbytné zdůraznit, že C. B. Brown byl ovlivněn dílem Williama Godwina. Zmíňme zejména dílo *Caleb Williams* (1794). V tomto románu je možné najít několik paralel s díly zkoumaných autorů. Jedná se např. o postavu, jejíž veškeré konání je řízeno touhou po společenské prestiži (stejný motiv nalézáme přinejmenším v Levinově *A Kiss Before Dying*). Dalším shodným prvkem je rozpor mezi soukromou a veřejnou stránkou hrdinova já<sup>9</sup>. Tato skutečnost je vlastně základem všech gotických příběhů Poea i Levina. Právě rozpor mezi soukromým a veřejným chováním (mezi vnější a skrytou skutečností) hlavního hrdiny mystifikuje ostatní postavy (stejně jako čtenáře gotické literatury) a zároveň vytváří celkové napětí jejich děl.

Vraťme se ale zpět k autorovi, který ve velké míře ovlivnil právě E. A. Poea – Ch. B. Brownovi. Ve svém díle *Wieland, or the Transformation* (1798) mimo jiné přichází s tématem destruktivních aspektů vztahu mezi bratrem a sestrou<sup>10</sup>. S tématem, které nalézáme i v Poeově povídce *The Fall of the House of Usher*. V dalším románu – *Memoirs of Stephen Calvert* (1800) – se zaměřuje na křivdy páchané na ženách ve jménu lásky.<sup>11</sup> Právě v tomto tématu nenalézáme paralelu pouze s dílem E. A. Poea, ale i s dílem I. Levina. Pokud se totiž zamyslíme nad jeho již zmíněnými hrůzostrašnými příběhy, jedná se vždy o ženu, která trpí pod

---

<sup>9</sup> viz *Romantismus a romantismy*, s. 148.

<sup>10</sup> Fiedler, L. *Love and Death in the American Novel*. New York: 1966, s. 141.

<sup>11</sup> Procházka, M. *Lectures on American Literature*. Praha: Karolinum, 2002, s. 67.

vlivem právě milovaného muže. V mnoha dílech je tak manipulace vystupňována milostným vztahem, který ji v mnoha ohledech navíc usnadňuje.

Nelze se však zabývat veškerými motivy v díle C. B. Browna. Zmiňme alespoň ještě jeden, kterého jsme si povšimli již v anglickém gotickém románu – motiv dvojnictví. Ten se totiž objevuje i v jednom z Brownových prvních příběhů: *Somnambulism* (1805). Psychologickým kontextem těchto témat a motivů se budu podrobněji zabývat v kapitole věnované samotné interpretaci.

Jak již bylo zmíněno, Charles Brockden Brown je často považován za zakladatele amerického gotického románu. E. A. Poe (jeho následovník) byl tedy ve svém díle ovlivněn nejen anglickými spisovateli gotické literatury, ale i jím. Stejně vlivy pak pronikají do příběhů Iry Levina, kde jsou originálně rozvíjeny.

### 3. EDGAR ALLAN POE

E. A. Poe, americký romantický básník a prozaik první poloviny 19. století (1809–1849), se nejvíce proslavil jako autor hororových a detektivních příběhů. Díky tomu je také často považován za zakladatele těchto dvou literárních žánrů. Toto tvrzení ale není tak úplně pravdivé, neboť kriminální i hororové příběhy byly publikovány dávno předtím. Jeho přínos tedy není v tom, že do literatury přináší nové literární žánry, ale v tom, že jejich stavbu upravuje a zdokonaluje, a činí je tak mnohem kvalitnějšími. Tento fakt výstižně vyjádřil Martin Hilský: „Poe dovedl na "pokleslé" literární žánry naroubovat své maximální estetické ideály. V jeho díle dochází k zajímavému splývání vysokého s nízkým.“<sup>12</sup>

Do kriminálních příběhů navíc vnesl několik prvků, které se v pozdější době začaly brát za samozřejmé a typické právě pro tento druh literárního díla. Do té doby byl čtenáři detektivní povídka předkládán čirý popis spáchaného činu s pachatelem již odhaleným. Tyto povídky by se tedy daly přirovnat k pouhé novinové zprávě plné hrůzy. Postrádají však napětí, které čtenáři přináší právě nejasnost spojená s odhalování vraha a jeho motivů. A právě Poe nenabízí čtenářům veškerá fakta naráz. Důkazy a motivy jsou odkrývány postupně a vše je spjato zákonem logiky, ačkoli se čtenáři zdá rozuzlení spáchaného zločinu zpočátku téměř nemožné.

Zároveň přichází s postavou detektiva, jehož inteligence a schopnost logického myšlení je vnímána v kontrastu s méně chápavým pomocníkem. Za všechny jmenujme např. postavy A. C. Doylea – Sherlocka Holmese a doktora Watsona. Těchto příkladů je možné najít opravdu mnoho, nejen v literatuře, ale i v soudobých filmových a televizních pořadech.

Poeův přínos se týká také vědecko-fantastické povídky. To, že se věnoval tomuto žánru, pramení hlavně z jeho zájmu o různé vědní obory, telepatii, hypnózu či technické vynálezy. Martin Hilský ho dokonce považuje za předchůdce Julesa Verne a moderních příběhů science-fiction.<sup>13</sup> Pozoruhodná je

---

<sup>12</sup> Hilský M. *Od Poea k postmodernismu*. Praha: Odeon, 1993, s. 15.

<sup>13</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 14.

hlavně přesnost, s jakou předpověděl globální problémy lidstva, jež se staly aktuálním tématem současné doby. Bezesporu ho tedy můžeme označit nejenom za novátora detektivní a vědecko-fantastické povídky, ale svým způsobem i za proroka.

E. A. Poe byl opravdu plodným autorem. To dokazuje jednak jeho schopnost zdokonalit a vybrousit dosavadní literární žánry, ale i množství opravdu mistrně napsaných děl. Jeho tvorba čítá přibližně sedmdesát povídek a dalších próz a téměř shodný počet básní. Je také autorem tří teoretických esejí: *The Philosophy of Composition* (1846), *Eureka: A Prose Poem* (1848) a *The Poetic Principle* (1848) a také jedné nedokončené hry *Politian* (1835).

Svou první sbírku povídek nazval příznačně *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1840). Termín groteska se v literatuře používá zejména pro povídky a dramata, které se vyznačují zvláštním způsobem uměleckého vyjádření skutečnosti. Groteskno v nich vzniká spojením prvků výrazně heterogenních, a to jak reálných, tak fantastických.<sup>14</sup>

Pojem arabeska byl v literatuře použit poprvé na konci 18. století. V této době arabeska označovala nový prozaický žánr nevelkého rozsahu s pohádkovými a fantazijními prvky, pro který je navíc typická lehkost a smysl pro ironii. V anglosaském kontextu se však více přibližovala grotesce.<sup>15</sup>

Martin Hlinský spojuje Poeovu arabesku s gotickými příběhy hrůzy a děsu, které byly v tehdejší době velmi oblíbené. Grotesku vnímá jako příběh podobného typu, který však navíc obsahuje černý humor a ironii.<sup>16</sup>

Pokud se zamyslíme nad stavbou Poeových povídek, musíme souhlasit, že jeho vyjádření skutečnosti je opravdu neobvyklé, výjimečné a překvapivé. Typická je jednoduchá dějová linie, spojená s konkrétním a hrůzostrašným detailem z obyčejného života. Právě tomuto detailu je věnována největší pozornost. Hrůza, napětí a strach tedy vyvěrají z podrobného popisu něčeho zdánlivě všedního nebo z charakteristiky duševního stavu člověka – z možnosti

---

<sup>14</sup>Vlašín Š. a kol. *Slovník literární teorie*, Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 130.

<sup>15</sup>viz *Slovník literární teorie*, s. 27.

<sup>16</sup>viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 14.



nahlédnout do nitra hlavního hrdiny, který je rozpolcený a neschopný připustit si realitu. Dalším prvkem Poeových povídek, který vytváří hororovou atmosféru, je skutečnost, že často ani neznáme motiv chování hlavních hrdinů, v jakém vztahu postavy jsou nebo co předcházelo popisované vyhocené situaci.

Vraťme se však zpět k základní charakteristice žánrů v názvu povídkové sbírky. Grotoska je žánrem, který využívá prvků výrazně protikladných. Tato různorodost a protismyslnost je i základním motivem některých Poeových povídek a zároveň základní charakteristikou jejich hlavních postav. V povídkách *The Black Cat* (1843) a *The Tell-Tale Heart* (1843) je tato rozpolcenost vypravěče nejpatrnější. Pramení z neschopnosti svědomí vyrovnat se se spáchaným zločinem či nepříjemnou skutečností. Jedinec se tak ze své vlastní vůle ocitá na hranici mezi skutečností vnější a skrytou.

Tento motiv rozdvojené osobnosti je detailně rozvíjen i v povídkách, ve kterých je navíc možné najít postavu dvojníka. Nejvíce je tento námět patrný v příběhu *William Wilson* (1839), ve kterém dochází k neustálému střetu mezi špatnou a dobrou stránkou hrdinova "já". Stejný motiv lze nalézt i v *The Fall of the House of Usher* (1839), ve kterém je dvojnictví transformováno do vztahu bratra a sestry, mezi nimiž existuje podvědomá afinita jdoucí až za hrob<sup>17</sup>. Naposledy pak jmenujme *Ligeiu* (1838), kde k rozpolcení dochází pod vlivem opia. Rozdvojení osobnosti a z toho plynoucí přítomnosti dvou paralelních světů se však budeme podrobněji věnovat v samostatných kapitolách.

Pro téma skryté skutečnosti je navíc důležitá i symbolika prostředí, která ve svém významu Poeovy příběhy spojuje. Kromě několika povídek, kde se jedná o otevřený prostor, je totiž hlavním dějištěm uzavřené místo. Toto stísněné a často i neznámé prostředí zdůrazňuje temnou stránku, rozpolcenost a psychiku Poeových hrdinů. Zároveň vytváří napětí, neboť postavy často ani nemají možnost uniknout a víceméně čekají na to, kdy je skrytá skutečnost dostihne – ať je již součástí jejich duše nebo vnějšího okolí.

---

<sup>17</sup> viz *Romantismus a romantismy*, s. 152.

Místo, kde se příběh odehrává, má v Poeových povídkách více funkcí. V jedné z nejznámějších povídek, *The Pit and the Pendulum* (1842), je prostor největším zdrojem strachu, neboť se jedná o malou a život ohrožující místnost, ze které hrdina nemá téměř žádnou šanci uniknout. Nemožnost vyhnout se skutečnosti je i tématem povídky *The Masque of the Red Death* (1842). Prostředí v obou příbězích je navíc silně spjato s tradicí anglického gotického románu, neboť příběh se odehrává ve vězeňské cele a na starobylém zámku. Dalšími povídkami, kde prostor hraje jednu z nejdůležitějších rolí, jsou i *The Cask of Amontillado* (1846), *The Premature Burial* (1844) a *The Fall of the House of Usher*. Příběhy jsou si navíc podobné tématem – pohřbením zaživa.

Některé ze zmíněných povídek se shodují i v motivu manipulace, který můžeme najít i ve všech dílech Iry Levina. V některých příbězích je jí užíváno ve snaze vyhnout se realitě (*The Masque of the Red Death; William Wilson; The Black Cat; The Tell-Tale Heart; The Fall of the House of Usher*), v jiných pak ze snahy donutit někoho k určitému typu chování (*The Cask of Amontillado; Hop-Frog* – 1849).

Stejnou symboliku mají i příběhy, které nejsou prostorově ohraničeny. Např. v Poeově novele *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838) se děj z větší části odehrává na moři. I toto prostředí je ale spjato s motivem rozpolcenosti, neboť to, co lze vidět, je jen vnější / povrchní stránka moře, nikoli jeho pravá tvář – ta je skrytá pod hladinou.

#### 4. IRA LEVIN

Ira Levin, (27. srpna 1929 – 12. listopadu 2007) začínal svou spisovatelskou kariéru jako autor televizních scénářů. Mimo jiné se jako textař podílel i na tvorbě muzikálu s názvem *Drat! The Cat!* (1965). Nejvíce se však proslavil jako autor hororových příběhů.

Už svým prvním románem *A Kiss Before Dying* se stal uznávaným autorem hrůzostrašných příběhů. Rukopis tohoto románu, který dokončil v pouhých 23 letech, vyšel v roce 1953 a téměř ze dne na den se stal bestsellerem. Výjimečnost díla potvrzuje i ocenění, které Ira Levin na jeho základě získal následující rok – cenu Edgara Allan Poea<sup>18</sup>. O mimořádnosti díla svědčí i jeho následné filmové zpracování – poprvé roku 1956 a poté v roce 1991. Stejně jako tato kniha, tak i ostatní díla, která budou hlavním námětem interpretace, byla zfilmována. Některá z nich dokonce i vícekrát. I přesto, že mnohým lidem jsou Levinovy příběhy známy především z filmového plátna, knižní předloha, stejně jako sám autor, již tak známá není. Než tedy přejdeme k samotné analýze Poeových a Levinových příběhů, je nutné alespoň částečně shrnout, o čem tato díla jsou.

*A Kiss Before Dying* je příběh tří sester, které se stanou obětí manipulace muže toužícího pouze po majetku a po významném společenském postavení. To vše mu jako dcery bohatého magnáta, Lea Kingshipa, mohou poskytnout. Hlavní hrdina Bud je navíc obdařen velikou schopností vytěžit pro sebe z jakékoli situace to nejlepší. Jde o muže bez zábran, se schopností přesvědčit ostatní o své bezúhonnosti. Získat si srdce a důvěru všech tří sester tedy pro něj není žádným problémem.

Plán o snadném zbohatnutí přichází ve chvíli, kdy potkává první z Kingshipových dcer, Dorothy. Vše je ale zmařeno ve chvíli, kdy mu Dorothy oznámí, že s ním čeká dítě. Bud ví, že Leo Kingship je tvrdohlavý a zásadový muž, a proto by dceru nejspíše vydědil. Jeho touha po majetku je ale tím nejsilnějším motivem jeho života, a tak neváhá Dorothy zabít.

---

<sup>18</sup> Edgar Allan Poe Awards – každoroční ocenění těch nejlepších autorů z oblasti prózy, literatury faktu, televize, filmu a divadla s obsahem tajemství (mystery fiction, non-fiction, television, film and theatre).

Po její smrti se stává přítelem Ellen, prostřední dcery Lea. Ellen ale nevěří, že Dorothy spáchala sebevraždu, a začíná se zajímat o její život těsně před smrtí. Bud se tak opět ocitá v situaci ohrožení a jedná stejně jako v předchozí situaci.

V manipulaci a v přesvědčování žen je tedy již velmi zběhlý. U třetí dcery, Marion, navíc těží z informací o jejím životě, které mu poskytly Dorothy a Ellen. Marion tak lehce podléhá jeho kouzlu a po čase plánují svatbu. Oznámení v novinách o chystaném sňatku si ale všimne Gordon Gant, který v minulosti pomáhal Ellen při vyšetřování smrti její sestry Dorothy. Zjišťuje veškeré možné informace o Budově životě. Neváhá ani vloupat se do jeho rodného domu, kde ukrývá usvědčující materiály. Vzájemná konfrontace spolu s myšlenkou zmaření všech jeho plánů je pro Buda natolik tíživá, že se raději rozhodne spáchat sebevraždu.

Najdeme zde tedy několik hlavních motivů, kterých jsme si všímali i u předchůdců zkoumaných autorů a které lze najít i v povídkách E. A. Poea. Jedná se hlavně o osobu manipulátora, který řídí a ničí životy žen. Ty mu ve jménu lásky velmi snadno podléhají a on tak lépe dosahuje svého snu po společenském uznání. Hrůzostrašnost příběhu je navíc podtrhnuta dvěma základními faktory. Jedním z nich je chladnokrevnost hlavního hrdiny, který ani v nejmenším neváhá zmařit životy tří sester, a tím vlastně celé rodiny. Druhým faktorem je skutečnost, že čtenář má v první a třetí části možnost nahlédnout do mysli hlavního hrdiny. Zná motivy veškerého jeho jednání a zároveň si uvědomuje, jak nesmírně lehké je manipulovat s druhými lidmi. Jak snadné je navodit u ostatních falešnou představu o vnějším světě a jak snadné je zároveň zakrýt pravou skutečnost.

K psaní dalšího románu se Ira Levin dostává až o několik let později. Roku 1967 vyšlo jeho druhé a snad nejznámější dílo *Rosemary's Baby*. Popularita knihy se opět zvýšila díky úspěšnému zfilmování (psaní scénáře a režie se ujal dnes již velmi slavný Roman Polanski), ke kterému došlo o rok později. Zajímavá je skutečnost, že právo na zfilmování bylo prodáno ještě dříve, než došlo k samotnému vydání knihy.

Román pojednává o manželském páru (Rosemary a Guy Woodhouseovi), který se přestěhuje do vysněného bytu v Bramfordu. Oba manželé toto místo považují za ideální k jejich životu. Veškerá idyla se postupně začíná měnit v momentě, kdy do jejich života vstoupí na první pohled milí a přátelští sousedé Minnie a Roman Castavetovi. Pro Rosemary se po čase stávají spíše nechtěnou a vlezlou společností, zatímco Guy jejich přítomnost začíná stále více vyhledávat. Největší přelom v jejich životě přichází s nečekaným onemocněním Guyovo hlavního rivala v konkurzu na divadelní představení. Nejenom že se slibně začíná rozvíjet jeho herecká kariéra, ale Guy po této události navíc souhlasí i s počtím dítěte. Rosemary se podaří otěhotnět tu samou noc, avšak ve stavu, který má blízko k bezvědomí.

V těhotenství se o ni začínají nadmíru zajímat Castavetovi a ostatní postarší sousedé. Tato veskrze soukromá záležitost se tedy stává věcí veřejnou. Kromě toho je těhotenství pro Rosemary nadmíru bolestivé a vyčerpávající. Po nějaké době je varována dávným přítelem, který pochybuje o solidárnosti jejich sousedů. Na základě knihy o čarodějnictví si začne uvědomovat veškeré souvislosti mezi nečekanými událostmi v jejich životě a mezi tajemnými rituály a osobami zmíněnými v knize. Dochází k přesvědčení, že jejich sousedé jsou členové čarodějnického spolku a řídí veškerý jejich život. Rosemary si je zároveň jistá tím, že chtějí použít očekávané dítě jako oběť čarodějnického rituálu. Nikdo z nestranného okolí jí ale nevěří. Po porodu zjišťuje, že její původní domněnka se ani zdaleka nemůže rovnat realitě. Castavetovi a někteří další sousedé jsou sice vyznavači d'ábla, ale její syn nemá být pouhou obětí. Je totiž přímo satanovým synem.

Příběh o Rosemary splňuje veškeré zákonitosti klasického hrůzostrašného románu. Jak říká Radoslav Nenadál: „...jsou tu záhadní lidé, kteří jsou někým nebo něčím jiným, než předstírají, čarodějné nápoje, jež mají napomoci neznámým silám zmocnit se vyhlédnuté oběti, a dokonce je tu kdesi v pozadí i sám d'ábel...“.<sup>19</sup> Tyto typické prvky ale nezpůsobují výjimečnost díla, kvůli které

---

<sup>19</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 427.

bylo zfilmováno a opětovně vydáváno. Ira Levin má totiž tu schopnost, že veškeré informace nám podává jaksi nenuceně a pouze částečně, a my tak celou dobu očekáváme, zda jsou naše domněnky správné, či ne. A i když jsou v knize přítomny klasické hororové prvky, jejich zobrazení není podáváno klasickou formou. Nenajdeme krev ani přímé zobrazení strašidelných čarodějnických rituálů a ani nemůžeme nahlédnout do mysli údajných čarodějů. Vše je totiž vyprávěno z pohledu Rosemary, která po dlouhou dobu není přímým účastníkem vnější skutečnosti, a tak je jen na čtenáři, v jaké míře je schopen vnímat nahodilé události a vyvodit z nich závěry. Dá se říci, že autor v knize nemanipuluje jen hlavní hrdinkou, ale i čtenáři. Nevíme totiž, co je pravda, jaká je skrytá realita, neboť máme jen určité náznaky a jsme vlastně odkázáni na vnímavost samotné hrdinky, která je navíc psychicky nevyrovnaná. A stejně tak, jako Rosemary zpočátku nemůže uvěřit pravdivé skutečnosti, nemůže tak ani čtenář. Ten nemá žádné důkazy o dění kolem a navíc si ani není jistý, zda je Rosemaryno vnímání opravdu důvěryhodné.

V tomto aspektu se první dvě Levinovy knihy velmi liší. V jeho prvotině *A Kiss Before Dying* je příběh vyprávěn osobou, která ostatním zakrývá své skutečné já. My tedy pouze s podivem sledujeme hrdinovu schopnost klamat a čekáme, zda, případně kdy, bude odhalen. V *Rosemary's Baby* stojíme na druhé straně, a tak jsme i my (čtenáři) dlouhou dobu součástí skryté manipulace a přetvářky. A právě tato nejistota stupňuje napětí celého příběhu.

Pokud hovoříme o manipulaci se čtenářem, je jisté na místě zmínit i obavy samotného autora. Ira Levin totiž napsal knihu opravdu věrohodně. Potvrzuje to i fakt, že čerpal z několika reálných situací (např. návštěva papeže Pavla v New Yorku 4. října 1965) a že knihu psal ve stejném roce, ve kterém se odehrává; vždy s několikaměsíčním předstihem. Jeho obava je spjata s úspěchem, který kniha zaznamenala po svém vydání: „The success of *Rosemary's Baby* inspired *Exorcists* and *Omens* and lots of et ceteras. Two generations of youngsters have grown to adulthood watching depictions of Satan as a living reality... If I hadn't

pursued an idea for a suspense novel almost forty years ago, would there be quite as many religious fundamentalists around today?”<sup>20</sup>

Jeho znepokojení tedy pramení z toho, že kniha je opravdu věrohodně napsaná, a ovlivnila tak myšlení několika čtenářů, kteří ji nepovažují za pouhou fikci, ale právě za reálnou, pravdivou skutečnost.

Mezi jeho další novely, neméně však úspěšné, patří *This Perfect Day* (1970), *The Stepford Wives* (1972), *The Boys from Brazil* (1976), *Sliver* (1991) a *Son of Rosemary* (1997). Nelze se dopodrobna věnovat každému dílu, *This Perfect Day* se Levinově tvorbě ale do jisté míry vymyká. Jako jeho jediná kniha totiž spadá do žánru science fiction, a často je tak srovnávána s utopiemi *Nineteen Eighty-Four* (George Orwell) a *Brave New World* (Aldous Huxley). I přesto, že se jedná o sci-fi, je zde možné nalézt paralelu s ostatními novelami. Základním tématem není totiž nic jiného než snaha ovládat životy všech lidí na zemi.

Nyní se zaměříme na dvě z jeho novel, kterými se blíže budeme věnovat během interpretace. *The Stepford Wives* zaznamenaly, stejně jako oba již zmíněné příběhy, úspěch i díky filmovému zpracování. K prvnímu z nich došlo jen pár let po vydání – v roce 1975. Od té doby se termín „Stepford Wife“ začal používat pro díla, která se zabývala stejným tématem. (Stejně tak se označení „stepfordská panička“ může jistě používat i pro označení ženy, která svou povahou odpovídá ženám v knize.) Druhá filmová verze byla natočena jen před několika lety, v roce 2004, avšak nezaznamenala již takový úspěch.

Jak naznačuje název knihy, příběh se odehrává v městečku Stepford a hlavními aktérkami jsou ženy. Ty stepfordské jsou ale něčím výjimečné. Pokud bychom je měli charakterizovat, nemohli bychom najít jiné přívlastky než: oddané, poslušné, pracovité, submisivní. Tedy vždy nadměru ochotné v čemkoli vyjít vstříc svým manželům. Výstižnou charakteristiku je možné najít ihned na začátku knihy: „... *they seemed completely absorbed in their household duties.*“<sup>21</sup> Do takového prostředí se přistěhuje Joanna Eberhartová, talentovaná

---

<sup>20</sup> Levin I. “Afterword”, In: *Rosemary’s Baby*, New York: New American Library, 2003, s. 308.

<sup>21</sup> Levin I. *The Stepford Wives*, New York: HarperCollinsPublishers, 2004, s. 4.

a emancipovaná fotografka, spolu se svým manželem a dvěma dětmi. Právě svou emancipací se ale již na první pohled odlišuje od ostatních obyvatelek.

Jako vše v Levinových knihách, i Stepford se zpočátku zdá být více než ideálním. Ale stejně tak je jeho dokonalost pouze klam, který po čase pomalu vyplouvá na povrch. Poslušnost „stepfordských paniček“ Joanně přijde po krátké době strávené v městečku více než podezřelá. Jsou příliš jednotvárné či lépe řečeno jednoduché, plní veškeré příkazy jako roboti – přesně a bezmyšlenkovitě. Orientované jsou pouze na roli poslušné a obětavé manželky, matky a hospodyňky. Když posléze vidí stejné chování i u své přítelkyně, do té doby ambiciózní, nezávislé a nepořádné, uvědomí si, že k takové změně nedochází samo sebou.

Její podezření ještě více vzrůstá po návštěvě stepfordské knihovny, ve které se dozvídá o minulých úspěších v kariéře některých stepfordských obyvatel, včetně žen. Nemůže uvěřit, že u všech došlo k takovému „zdomácnění“ a zároveň si je na základě dosažených informací vědoma toho, že muži mají dostatek znalostí na zkonstruování již zmíněných robotů.

Stejně jako většina Levinových hrdinek cítí i ona plnou důvěru ke svému muži, a tak neváhá svěřit se se svým podezřením právě jemu. Ten se ale jejím domněnkám posmívá a začíná jednat za jejími zády. I on by totiž raději měl ženu oddanou „domácím“ povinnostem.

Protože Joanna nechce čekat, až se něco podobného stane i s ní, rozhodne se z města uprchnout. Útěk, jediná možnost záchrany života, je ale ostatními obyvateli zmařen. Poslední částí knihy je již jen popis Joanny jako nové stepfordské paničky. Závěr je tedy také shodný. Skrytá skutečnost sice vyplouvá na povrch a hrůzná nejistota se stává mnohem hrůznější jistotou, ale pro hlavní hrdinku je už příliš pozdě.

I v dalším díle *Sliver* nalezneme mnoho shodných prvků s jeho předchozími knihami. Dílo bylo zfilmováno v roce 1993. A i základní téma příběhu má mnoho totožných rysů s předchozími novelami. Ústřední postavou je opět žena vmanipulována mužem do jistého typu chování. Ve způsobu zobrazení nejistoty se



autor shoduje s koncepcí knihy *A Kiss Before Dying*. I v tomto díle má totiž čtenář možnost nahlédnout do psychiky nejen oběti, ale i pachatele zla. V obou novelách také nalezneme paralelu týkající se postavy záporného hrdiny, neboť si zpočátku nejsme úplně jisti jeho pravou totožností. Máme sice možnost nahlédnout do jeho psychiky, víme jaké jsou jeho pohnutky a motivy, ale nevíme, jakou roli zaujímá ve vztahu k hlavní hrdince.

Vraťme se ale zpět k základní osnově příběhu. Hrdinkou je mladá a krásná Kay Norrisová, která si v touze po novém životě najde nový byt. Ten se nachází v budově, která je již na počátku knihy charakterizována jen jediným přívlastkem – sliver. Vše vypadá opět dokonale – vlastníky bytu je i několik známých a zajímavých osobností, dokonce se seznámí s velmi pohledným mužem, který má stejné zájmy a názory. A stejně tak jako v Levinově prvotině, i jeho dokonalost je jen pouhým výsledkem přetvářky. Chování Buda Corlisse v *A Kiss Before Dying* a Petera Hendersona v *Sliver* není vůči hlavní ženské postavě moc upřímné. Zde je ale vše dovedeno do mnohem větší dokonalosti. Peter své informace o hlavní hrdince nezískává prostřednictvím jiných postav. Je totiž majitelem domu, ve kterém jsou nainstalovány kamery, a tak má přístup k téměř jakýmkoli informacím o všech nájemnících. Peter ale na rozdíl od jiných Levinových hrdinů není tak bezcharakterní a odolný vůči lidským citům. Do Kay se zamiluje a dá se říci, že v tuto chvíli se vše začíná obracet proti němu, neboť je to on, s kým se začíná manipulovat. To však netrvá příliš dlouho. Jeho láska k ní totiž není tak silná jako jeho touha sledovat nicnetušící obyvatele. Kay je navíc stále více a více přesvědčena o nevhodnosti jeho chování, a tak dochází k zoufalému zápasu o život. Kay se nakonec zachrání a Peter je za své chování potrestán.

Ira Levin se však neproslavil pouze jako autor románů. Byl i úspěšným tvůrcem divadelních her, který zasáhl i do historie Broadwayského divadla. Hned jeho divadelní prvotina *No Time for Sergeants* (1956) znamenala velký úspěch. Byla hrána nejen v snad nejznámějším divadle na světě – na Broadwayi –, ale později se stala předlohou i pro film a televizní seriál. Nejznámějším dílem nejenom mezi divadelním publikem se však stala hra s názvem *Deathtrap* (1978).

Tato hra totiž drží prvenství jako nejdéle hraný komediální thriller na Broadwayi a je tedy možné říci, že se po několik desetiletí nenašel autor, který by Iru Levina v tomto žánru překonal. Není tedy překvapující, že i tato hra byla zfilmována a získala cenu Edgara Allana Poea.

Mezi další Levinovy hry patří *Interlock* (1958), *Critic's Choice* (1960), *General Seeger* (1962), *Dr. Cook's Garden* (1968), *Veronica's Room* (1974), *Break a Leg: A Comedy in Two Acts* (1981) a *Cantorial* (1982).

V souvislosti s naším tématem nás zajímá především *Veronica's Room* (1974). Hra není příliš rozsáhlá a zpočátku se zdá být spíše příjemným rozhovorem mezi dvěma věkově vzdálenými páry. Ústředním tématem jejich rozhovoru je vzpomínka na mrtvou dívku (Veronica), která je mladé dívce (Susan) velmi podobná. Susan souhlasí s tím, že se na krátký okamžik stane Veronikou, aby tak pomohla pro ni neznámě ženě na smrtelné posteli. Odchází tedy se svým partnerem do domu postarších manželů. Vzápětí se však velmi nenápadným způsobem začíná rozehrávat nebezpečná hra o Susanin život. Ostatní postavy nejsou těmi, kterými se zdály být, a jejich role se mění s každým novým jednáním. Na konci prvního se dozvídáme, že veškeré jejich předchozí chování bylo založeno na čisté přetvářce. Snaží se totiž Susan namluvit, že je Veronikou. Ta na tuto hru přistupuje jen ve snaze zachránit si holý život. Vyjde však najevo, že ostatní (včetně jejího "přítele") jsou šílenci, kteří se ani v nejmenším nebrání spáchání vraždy, a tak Susan po zoufalém boji umírá.

V poslední části vyplouvá na povrch, že postarší dáma je pravou Veronikou, která během svého života ublížila mnohem lidem. Touto hrou na vnější skutečnost se tedy snaží potrestat samu sebe. Z jejího chování je navíc patrné, že trpí rozvojením osobnosti.

Napětí je zároveň vystupňováno prostředím, ve kterém se příběh odehrává. Jde pouze o jeden pokoj, který je starobylye vybaven i přesto, že jde o hru z doby téměř současné. Zařízení pokoje tak opět dokládá existenci dalších dvou paralelních světů, neboť přítomné (a zároveň reálné) je překrýváno dávno minulým (dnes již neexistujícím).

Úspěšnost autorovy tvorby dokazuje, kromě získaných ocenění a velice kladného přijetí širokou veřejností, i výrok jednoho z nejznámějších spisovatelů hororových příběhů současnosti – Stephen Kinga. Právě on popsal Iru Levina jako švýcarského hodináře napínavých románů, který z ostatních autorů dělá levné stánkové prodejce.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ira\\_Levin](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ira_Levin), 4. 3. 2009, 12.35.

## 5. Charakteristika postav

Postavy jsou vždy základními hybateli dějů a jinak tomu není ani v příbězích zkoumaných autorů. V díle E. A. Poea a Iry Levina si budeme všimnout jednak postav, které svým vystupováním vytvářejí zdání vnější skutečnosti. Tato uměle vytvořená skutečnost vede posléze k nejistotě, která je zdrojem veškerého napětí.

Současně se zaměříme i na postavy, které jsou nějakým způsobem ohroženy a podrobeny manipulativnímu jednání ze strany hlavních postav či, ve většině příběhů, vypravěčů. Tyto postavy se tedy (často spolu se čtenářem) ocitají ve střetu dvou světů, o kterých je v mnoha případech těžké říci, který je tím skutečným a který jen zdánlivým. V mnoha příbězích pak k tomuto rozlišení dochází až po zážitku přímého ohrožení v úplném závěru povídky.

## 5.1. Charakteristika postav ve vybraných povídkách Edgara Allana Poea

Než přejdeme k samotné charakteristice, je důležité zmínit neopominutelnou skutečnost většiny interpretovaných povídek. V mnoha z nich je hlavní postava vytvářející zdání skutečnosti i vypravěčem. Tento fakt zdvojnásobuje napětí příběhů, neboť čtenář nemá jinou možnost, než přijmout nabízenou skutečnost z pohledu postavy, v jejíž moci často není interpretovat okolní dění racionálním způsobem. V mnoha příbězích jsme navíc svědky hrůzného činu spáchaného právě vypravěčem. Na jedné straně je nám tedy nabízena skutečnost, jež je po celou dobu zatajována ostatním postavám – budoucím obětem. Na straně druhé je ale na místě položit si otázku, do jaké míry je interpretace světa psychicky vyšinutého člověka věrohodná, a tím i, po objektivním posouzení, skutečná. Tak je tomu v povídkách *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *Ligeia*, *The Premature Burial*, *The Tell-Tale Heart* a *Berenice*.

V povídkách *The Fall of the House of Usher*, *William Wilson*, *The Masque of the Red Death* a *Hop-Frog* je příběh vypravován osobou nestrannou. Pro čtenáře by tedy mělo být mnohem jednodušší určit předěl mezi skrytou a zdánlivě vnější skutečností. Er-forma se objevuje i v *The Pit and the Pendulum*. Tato povídka je však pro naši interpretaci zajímavá spíše pro prostředí, ve kterém se odehrává.

S tématem skryté skutečnosti je v mnoha zkoumaných povídkách nejvíce spojen **motiv zločinu**, kvůli kterému se postavy uchylují právě k vytvoření určitého zdání pomocí manipulativního jednání. Výsledkem této manipulace je vnější skutečnost, díky které je pachateli umožněno spáchání zločinu. Skutečností skrytou je jeho pravé "já". Zabývejme se tedy po jistou dobu pěti povídkami, ve kterých je tento motiv spolu s postavou zločince nejzřetelnější – *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Tell-Tale Heart*, *Hop-Frog* a *Berenice*.

V povídce *The Black Cat* vypravěč již na začátku předestýlá, že není blázen, i když příběh, který se chystá vypovědět, šílený je. Tato dvě navzájem protichůdná tvrzení v nás jistě vyvolají pocit, že jeho vnímání skutečnosti nemá příliš racionální základ. Tvrzením „nejsem blázen“ spíše upozorní na svou duševní stránku a čtenář mu tak v průběhu povídky bude podvědomě dokazovat opak.

Stejné ujištění vypravěčem je možné nalézt i v povídce *The Tell-Tale Heart*: „... *but why will you say that I am mad?... Madmen know nothing. But you should have seen me.*“<sup>23</sup> Otázkou však zůstává, do jaké míry je člověk "normální", pokud se rozhodne někomu fyzicky ublížit, či ho dokonce zabít.

Během pokračování se posléze povídky navzájem liší. Hlavním tématem v *The Black Cat* je změna charakteru, kterou vypravěč podstupuje pod vlivem alkoholu. Jedná se o jednu z mála povídek, která negativní stránku člověka dává do protikladu k dřívějším pozitivním vlastnostem. Nejčastěji totiž Poeovy povídky začínají v době, kdy je již hlavní postava ovládána silou (pudem) nutící ji ke spáchání zločinu, a čtenář tedy většinou nemá možnost odhalit prvotní motiv současného jednání. Zde je ale patrný charakterový přerod od postavy, která již od dětství byla známa svou poddajnou a přívětivou povahou a která nadevše milovala zvířata<sup>24</sup>, k postavě, která neváhá spáchat ten nejhorší zločin – nejdříve ublížit zvířeti a posléze i člověku. Vražda manželky ale není promyšleným aktem, ale pouhým projevem agresivního pudu. V povídce *The Tell-Tale Heart* ale dochází k vraždě kvůli nutkavému jednání, které je mimojiné podpořeno chladnokrevným rozvážením. Nejedná se tedy o zločin spáchaný v náhlém afektu jako je tomu v *The Black Cat*, ale o zločin skutečného šílence vraždícího z (pro zdravě uvažujícího člověka) nesmyslného důvodu.

Ve svém pokračování se ale *The Black Cat* od *The Tell-Tale Heart* opět příliš neliší. Po spáchaných vraždách jsou totiž obě postavy stejně chladnokrevné a bez pocitu viny. Zároveň jsou oba hrdinové pyšní na svou rozvážnost a obezřetnost. Místo pocitu viny je zde výrazně patrná hrdost na schopnost "racionálně" uvažovat (zde by bylo na místě položit si otázku, co je racionální - zda se pokusit čin zakrýt, či naopak) a hrdost na to, jak lehké pro ně je potlačit realitu nejen navenek (ukrýt důkazy vraždy), ale i v nich samotných (neodsuzovat se za spáchaný zločin, ale pyšnit se svou rozvahou).

---

<sup>23</sup> <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/telltale.html>, 4. 3. 2009, 13.45.

<sup>24</sup> Poe, E. A. *The Complete Stories*, London : David Campbell, 1992, s. 648.

Následnou paralelu nalézáme na konci obou příběhů, kdy jsou hrdinové konfrontováni s následky svých činů. Čtenář si může konec obou povídek (a zároveň postav) vykládat dvojím způsobem.

Jedna z možných interpretací je taková, že obě postavy jsou si nadmíru jisté svou schopností manipulace a přetvářky. Pokud na závěr obou povídek nahlížíme takto, je patrné, že si zahrávají se skrytou skutečností, která však vyplyne na povrch (skryté je odkryto), a postavy jsou tak do jisté míry donuceny tuto skutečnost přijmout. Použití spojení "do jisté míry" není bezdůvodné. Nesmíme totiž opomenout fakt, že příběh je vyprávěn v čase minulém (tudíž konfrontace s realitou proběhla již před jistou dobou), avšak i přesto se nám obě postavy snaží dokázat, že v žádném případě šílené nejsou – z toho je ale patrné, že stále nejsou schopné skrytou skutečnost přijmout a stále tedy žijí ve skutečnosti zdánlivé / vnější.

Druhou možností interpretace je to, že k odhalení vypravěčů dochází na základě projevu jejich vlastního svědomí. To bylo do té doby skryto, ale ve chvíli konfrontace již nebylo schopno vyrovnat se s nastalou situací. Postavy tak nepřímou odhalily své přirozené já, které neschvalovalo jejich předešlé konání. Pokud se zamyslíme nad jejich předchozí formulací toho, jak jedná normální člověk (precizně, rychle, prozíravě atd.), projev jejich svědomí je tedy jasným důkazem toho, že jsou šílení.

V obou povídkách tedy nalezneme **šílence** jako hlavní postavu. V tomto bodě je možné nalézt paralelu i mezi *The Tell-Tale Heart* a *The Fall of the House of Usher*. Stejně jako hlavní postava z první jmenované povídky, tak i Roderick Usher totiž označuje svou chorobu za pouhou "přecitlivělost smyslů". Je ale na místě položit si otázku, zda nejde spíše o bujnou fantazii či jistý druh šílenství spojený se snahou omluvit své chování. A pokud ano, do jaké míry je člověk schopen posoudit stav svého vlastního duševního zdraví. Postavou Rodericka Ushera se však budeme zabývat později, nyní se vraťme k příběhu o "Zrádném srdci".

Tato povídka je pro naše téma zajímavá ještě z dalšího důvodu. Objevují se v ní totiž prvky manipulace, která umožňuje hrdinovi skrýt své pravé já. Díky ní se druhá postava ocitá v ohrožení (a právě přítomnost ohrožení způsobuje napětí), které je navíc vystupňováno faktem, že přichází ze strany málo pravděpodobné.

V povídce *The Tell-Tale Heart* sice neznáme vztah mezi pachatelem zločinu a jeho obětí, ale z celé povídky můžeme jasně vyčíst důvěřivost, kterou budoucí oběť cítí k postavě vypravěče. Právě tento blízký vztah mezi postavami velkou měrou zjednodušuje manipulativní snahu a celkové úsilí zakrýt pravou skutečnost, neboť oběť do poslední chvíle ani v nejmenším netuší o existenci těchto dvou skutečností. V tomto příběhu je důkazem tohoto chování věta téměř na počátku povídky: „*I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him.*“<sup>25</sup> O důvěře oběti jasně vypovídá fakt, že cítila ohrožení spíše z okolního světa, než od někoho, koho "dobře zná". Toto je jeden z nejzákladnějších rysů Poeových i Levinových příběhů – zlo je způsobeno člověkem blízkým, důvěryhodným a často i milovaným. Právě tento fakt je hlavní příčinou hrůzy, které tyto příběhy vzbuzují.

Dalším příběhem, ve kterém je hlavním tématem zločin spáchaný blízkou osobou, je *Berenice*. Tato povídka vydaná roku 1835 patří mezi nejstarší povídky naší interpretace. Je tedy velmi pravděpodobné, že postava trpící nějakou formou duševní nemoci se poprvé objevila právě zde. Tento příběh by měl tedy být uveden jako první, neboť předchozí dvě povídky byly vydány o několik let později. Záměrně je ale zmíněna až na konci kapitoly pojednávající o postavě šílence, neboť do jisté míry spojuje příběhy dvou předešlých povídek.

Zločin vypravěče (Egeus) je totiž částečně zapříčiněn pudovým jednáním, jako tomu bylo v *The Black Cat*. Další paralelu s touto povídkou nalzáme v samotné kompozici. *Berenice* je totiž také příběhem vyprávěným delší dobu před spáchaným zločinem. Vypravěč podává charakteristiku sebe sama a do jisté míry se zabývá i postavou sestřenky Berenice. Již na počátku také nepřímou hovoří o své chorobě: „*The realities of the world affected me as visions, and as visions only,*

---

<sup>25</sup> viz *The Complete Stories*, s. 881.



*while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, -- not the material of my every-day existence -- but in very deed that existence utterly and solely in itself.*"<sup>26</sup> Tento výrok sice nemusí být chápán jako projev jakékoli duševní choroby, avšak dokonale vystihuje celé téma této práce. Skutečnost je totiž často vnímána jen jako jakýsi přelud, kterému je mnohdy těžké uvěřit, a tak je raději zastírána snem či představou (zdánlivou skutečností).

Na druhou stranu je Egaeus v mnohém podobný vypravěči z *The Tell-Tale Heart*. Stejně jako on je totiž ovládán určitým druhem obsese, a jeho mysl tedy není schopná vymanit se z utkvělé představy o určitém objektu. Nejedná se ale o oko, které v hrdinovi, kdykoli se na něj podívalo, vzbuzovalo strach (*The Tell-Tale Heart*). Zde jsou to zuby, po kterých hrdina touží do té míry, že neváhá vraždit. Zmínili jsme se však o jeho chorobě, a tak nelze opomenout ani fakt, že z doby vraždy si Egaeus nic nepamatoval, a proto se ani nesnažil zakrýt stopy vedoucí k jeho prozrazení / k prozrazení skutečnosti. Tento fakt je nesmírně zajímavý, neboť skutečnost je poprvé zakryta přímo před samotným pachatelem, a ne jeho obětí. Hrůzné zjištění tedy nepřipadá na vedlejší postavu příběhu, ale na samotného vypravěče.

Přejdeme však k dalším povídkám, ve kterých je hlavním tématem zločin. V příbězích *The Cask of Amontillado* a *Hop-Frog* se jedná, stejně tak jako v předchozí povídce, o zločin chladnokrevně promyšlený. Nenalezneme zde však postavu šílence, ale postavu **zhrzeného a pokořeného člověka**, jehož jedinou snahou je odčinit potupu a urážku na něm spáchanou. Základním motivem hlavních postav není tedy nic jiného než pouhá odplata. Té je opět dosaženo přetvářkou a manipulativním jednáním.

*The Cask of Amontillado* je čtenáři vyprávěn v ich-formě a hned na začátku povídky se dozvídáme jméno postavy, která se stane budoucí obětí vypravěčovy pomsty (Fortunato), a také příčinu vypravěčova (Montresor) negativního postoje k této osobě. Jsme tedy vtrženi do děje v okamžiku, kdy hlavní postava rozehrává

---

<sup>26</sup> <http://etext.virginia.edu/etcbib/toccer-new2?id=PoeBere.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>, 23. 3. 2009, 14.01.

svou manipulaci, a víme tak hned o existenci dvou paralelních skutečností. Vypravěč totiž navenek stále působí jako Fortunatův dobrý přítel. Za maskou přítele se však skrývá nenávist nepřítel, který má již promyšlený plán, jak docílit toužebně očekávané pomsty. Na svém chování však nedává nic znát, stejně jako hrdina *The Tell-Tale Heart*.

V této povídce je však manipulace (zakrývání pravé skutečnosti) dotažena do "obdivuhodných" detailů, neboť Montresor neváhá pokořit se a pochlebovat (vnější skutečnost) člověku, kterého z duše nenávidí. Stejný prvek nalézáme i v povídce *Hop-Frog* – v té je však příčinou pokory nižší společenské postavení. Fortunato ani neváhá oslovit ho „příteli“ a několikrát mu dává možnost k odchodu ze sklepa / budoucího hrobu. To vše je však jen dalším druhem manipulace, kterou mu umožňuje jen dobrá znalost Fortunatových vlastností.

Na druhé straně si v této povídce musíme všimnout několika momentů, ve kterých se vypravěč nesnaží zakrýt svůj pravý motiv (pravou skutečnost), a to v průběhu jejich vzájemného rozhovoru. Jedná se spíše o určitou formu narážek, ve kterých odkrývá své pravé já a tím i pravou skutečnost. Fortunato ale samozřejmě nemůže odhalit pravou podstatu těchto narážek, neboť ho ani v nejmenším nenapadne, že by Montresor mohl jakkoli ohrozit jeho život. Tyto formulace je schopen odhalit pouze čtenář, který zná pravý motiv hrdinova jednání, ne však Fortunato, který si je navíc jistý svou výjimečností a neohrožeností. Tyto první náznaky Montresorovy "pravdomluvnosti" je možné nalézt hned na počátku příběhu: „... *you are a luckyly met*“.<sup>27</sup> V této jednoduché větě máme jako čtenáři možnost poznat, jak lehké je zaměnit skutečnost skrytou (pravdivou) za zdánlivou (vnější). Zatímco Montresor je šťastný ze setkání z toho důvodu, že může započít promyšlený zločin, Fortunato tuto formulaci bere jen jako projev vzájemného přátelství.

V průběhu celé povídky nalezneme těchto pravdivých výroků několik. Když během rozhovoru např. Fortunato říká: „*I shall not die of a cough*“, Montresor mu

---

<sup>27</sup> viz *The Complete Stories*, s. 881.

odpoví: „*True – true*“.<sup>28</sup> Zde se ani v nejmenším vypravěč nesnaží lhát – ví, že pravý význam jeho slov Fortunato těžko odhalí. Následující zmínka týkající se hesla rodu Montresorů také přináší varování: „*Nemo me impune lacessit*.“ Fortunatova reakce zní: „*Good!*“.<sup>29</sup> Touto formulací tedy nechtěně vyjadřuje souhlas s tím, že musí být potrestán (skutečnost, že Montresora bezpočtukrát urazil je mu totiž skryta). Mnohem pravděpodobnější se však zdá, že vypravěč je opravdu dobrým manipulátorem, a tak Fortunata ani na chvíli nenapadne, že by mu mohlo hrozit jakékoli nebezpečí. Tato varování mottem, a zároveň i erbem rodu Montresorů (noha drtící vzpínajícího se hada, jehož zuby se zatínají do její paty), tedy ve Fortunatovi nevzbudí nejmenší podezření.

Vypravěčova schopnost manipulace se projevuje i v době přípravy na budoucí zločin. Nepotřebuje totiž žádné svědky, a tak je pro něj důležité, aby v domě, kam Fortunata přivede, nikdo nebyl. Svého služebnictva se zbaví opravdu snadno – oznámením, že se do příštího rána nevrátí. Příkazem, aby se na krok nehnuli z domu, pak docílí toho, že všichni odejdou na oslavu masopustu.

V celé povídce je tedy patrné, že cokoli, co je proneseno vypravěčem, má opačný účinek. Tento talent k manipulaci vychází z dokonalé znalosti lidské povahy. Manipulace je tedy mnohem jednodušší, čím více známe osobu, se kterou má být manipulováno. S tím je spjato i to, že manipulovány bývají často právě nejbližší osoby.

Další povídkou, kde hlavní roli hraje pomsta a nenávist, je již zmíněná *Hop-Frog*. Od předchozích se liší tím, že vypravěč není její hlavní postavou. Dalším rozdílem je také to, že víme, jaký je vztah mezi zúčastněnými i to, co přesně u hlavního hrdiny zapříčinilo touhu po pomstě. Hrdinova nenávist pramení z toho, že se svým zjevem až příliš odlišuje od ostatní společnosti. Tento fakt je navíc umocněn každodenní potupou ze strany krále a jeho ministrů. "Poslední kapka" pak přichází v podobě přímého ponížení nejenom hlavního hrdiny, ale i osoby jemu blízké (Tripetta).

---

<sup>28</sup> *ibid.*, s. 883.

<sup>29</sup> *ibid.*, s. 883; v překladu: „*Nikdo mne neurazí beztrestně*“ .

Stejně jako vypravěč z *The Cask of Amontillado*, tak i hrdina této povídky určitým způsobem odkrývá své pravé úmysly. Ve chvíli, kdy král několikrát urazí Skokana a uhodí Tripettu, totiž reaguje slovy: „... *just after your majesty had struck the girl and thrown the wine in her face -- just after your majesty had done this ... there came into my mind a capital diversion...*”.<sup>30</sup> V tomto momentě jistým způsobem odhaluje, že záměr, který s králem a jeho ministry má, byl výsledkem předchozí ponižující události. Stejně jako Fortunato, tak i král se svými sedmi ministry, nejsou schopni vnímat podtext tohoto vyjádření, neboť si jsou jisti sami sebou a svou vlastní mocí. Navíc nelze opomenout fakt, že Hop-Frog je královým šaškem a bavičem, a tak je nepravděpodobné, že by ze své pozice mohl královi jakkoli ublížit.

Popudem jednání obou postav v předchozích dvou povídkách byla tedy nenávist a touha po pomstě. Tato skutečnost však byla před ostatními skryta, neboť zločinci využili svého důvěryhodného postavení a své schopnosti manipulace a přetvářky, aby v žádném případě nemohlo dojít k odhalení existence pravé skutečnosti.

Postavy některých povídek, kterým byla dosud věnována pozornost, mají navíc společnou ještě jednu charakteristiku, které jsme se lehce dotkli již v předchozí části. Jedná se o jejich rozpolcenost. V povídce *The Black Cat* k ní dochází kvůli alkoholu – do té doby mírumilovný člověk odkrývá horší část své osobnosti právě pod jeho vlivem. Jeho dobrá i špatná stránka spolu navzájem bojují i na konci příběhu (svědomí jako by mu našeptávalo, aby upozornil na zeď, kam ukryl svou ženu). Stejný motiv (boj se svým vlastním svědomím) je obsažen i v *The Tell-Tale Heart*. V další povídce, *Berenice*, si rozpolceností můžeme vysvětlovat Egaeusův výpadek paměti – v hrůzostrašném momentu jako by za něj jednala špatná část osobnosti, zatímco ta dobrá nebyla schopna tuto skutečnost přijmout.

---

<sup>30</sup> <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=PoeFrog.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>, 23. 3. 2009, 11.09.

Nyní se ale zaměříme na povídky, ve kterých je rozpolcenost patrná natolik, že v příběhu můžeme nalézt konkrétní postavu **dvojníka**. Skutečnost je tedy v tomto případě zakryta spíše samotnému vypravěči – hlavní postavě – a čtenáři, který je, co se týče odkrytí pravé skutečnosti, závislý právě na rozpolcené postavě vypravěče.

Povídkou, kde je postava druhého já nejzřetelnější, je *The Story of William Wilson*. William Wilson se již od počátku zdá být velmi silným charakterem, který si bez problémů dokáže prosadit své vlastní já. Zároveň nepopisuje sám sebe v růžových barvách a nikterak se nesnaží popřít své pravé vlastnosti, jako se o to snažili hrdinové povídek *The Black Cat* a *The Tell-Tale Heart*.

Zajímavý je fakt, že již od dětství popisuje sám sebe jako člověka, který si vždy úspěšně dovedl prosadit své vlastní já. Po celý život se mu nikdo nikdy nebyl schopen postavit, a tak se stal téměř doslova pánem svých skutků.<sup>31</sup> Toto vyobrazení sebe sama na počátku povídky, tedy před výskytem dvojníka (na následujících řádcích označen jako William II.), je nesmírně zajímavé z hlediska dvojníkovy budoucí existence. William II. je totiž prvním "člověkem", který s vypravěčem (William I.) bojuje a neustále se mu staví do cesty. Zajímavý je i vypravěčův strach z tohoto vetřelce a snaha o to, aby ho dvojník nepředstihl.<sup>32</sup> Báł se tedy sám sebe, svého opačného charakteru, se kterým neustále bojoval a snažil se nad ním vyhrát, přemoci ho. Je vcelku pochopitelné, že se snažil bojovat s někým, kdo se mu poprvé v životě odvážil vstoupit do cesty. Čím více však proti němu bojoval, tím více se snažil zdokonalit své negativní vlastnosti, a tak by v tuto chvíli bylo možné vysvětlit si existenci jeho druhého já jako snahu po zdokonalení právě negativního "já".

Vzápětí se však dozvídáme, že William II. se nesnažil podporovat to zlé, ale to dobré: „... *I might, to-day, have been a better and thus a happier man, had I less frequently rejected the counsels embodied in those meaning whispers...*“.<sup>33</sup> William II. se posléze objevuje v jeho životě ještě několikrát. Jeho dobré já

---

<sup>31</sup> Poe, E. A. *Jáma a kyvadlo*, Odeon, Praha, 1988, s. 217.

<sup>32</sup> viz *The Complete Stories*, s. 404.

<sup>33</sup> viz *The Complete Stories*, s. 408.

(svědomí) je však vždy poraženo. V mnoha případech navíc spíše podněcuje to negativní v něm – dalo by se říci, že čím častěji se svědomí objevuje, tím více se William snaží sám sobě dokázat, že žádné nemá, a tak se chová ještě hůře než doposud. Jeho dobrá stránka byla tedy uvnitř potlačena a objevovala se jen ve formě vnějšího vystupování na veřejnosti. Manipuloval s lidmi kolem sebe a nebyl za žádnou cenu schopen snést, aby to samé dělal někdo s ním. Z tohoto důvodu se jeho dobré já nemohlo nikdy prosadit, neboť by se cítil jako poražený. Nenáviděl to dobré v sobě, co se ke konci začalo stále více a více prosazovat, neboť to chápal jako projev své vlastní nemohoucnosti a bezmocnosti.<sup>34</sup>

Co mu však pomohlo zcela překonat tuto dobrou stránku, byl alkohol (významná paralela s *The Black Cat*). Chvilé, kdy zlo přemohlo dobro, znamenala konec Williama Wilsona. Smrt dvojníka si však nelze vykládat jako fyzickou smrt postavy, jedná se spíše o jeho celkový morální úpadek. To dokazuje i poslední část povídky: *You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*”

Na místě je položit si otázku, zda tato postava v mysli vypravěče opravdu existovala, či zda šlo jen o symbolické označení jeho vlastního svědomí a zároveň o snahu mystifikovat čtenáře další postavou. Nabízí se zde tato interpretace: Skutečnost, že vypravěč trpí rozdvojenou osobností, zůstala utajena právě jemu. Věřil tedy tomu, že opravdu existuje někdo, kdo ho celý život pronásleduje, a skutečnost, že to je vlastně on sám, pro něj zůstala skryta.

Druhou možností je, že se autor pokouší vytvořit v mysli čtenáře představu o dvou rozdílných postavách. Až na konci pak čtenář odhalí do té doby skrytou skutečnost, že se jedná pouze o jednu postavu.

Dalším Poeovým příběhem, kde lze v jistém smyslu nalézt motiv dvojnictví, je *The Fall of the House of Usher*. Nejedná se však o dvojnictví v tom smyslu, že by hlavní postava žila v představě o přímé existenci svého druhého "já" (jak tomu

---

<sup>34</sup> viz *Jáma a kyvadlo*, s. 231.

bylo ve *Williamu Wilsonovi*). Zde se jedná spíše o symbolické spojení na "duchovní úrovni" a lze ho nalézt hned dvakrát.

Již na začátku povídky si lze povšimnout tohoto splynutí mezi domem a rodinou Usherů. Této vazbě mezi postavami a prostředím, ve kterém se odehrává děj povídky, bude věnována pozornost spíše v kapitole týkající se symboliky prostředí. *The Fall of the House of Usher* je ale příběh, kde prostředí zastává opravdu ústřední roli, neboť je symbolickým představitelem rodu Usherů: ... *the 'House of Usher' – an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion*. Nelze se tedy věnovat zvlášť postavám a zvlášť prostředí, neboť jedno je silně spjato s druhým.

Hlavní postavou této povídky je bezesporu Roderick Usher. Protože je příběh vyprávěn v 1. formě, čtenář nemá mnoho příležitostí nahlédnout do jeho chorobné mysli – kromě toho, co mu zprostředkuje sám vypravěč.

Svou chorobu Roderick označuje jako přecitlivělost smyslů. Nezapomeňme však, že takto svůj duševní stav označoval i vypravěč povídky *The Tell-Tale Heart*, který si zároveň nedokázal připustit, že jeho chorobou je pouhé šílenství. Roderick navíc trpí neustálou úzkostí a strachem z toho, co přijde. Na první pohled tento strach nemá reálný podklad, ale pokud se zamyslíme nad spojením, popř. jednotou mezi sourozenci (Roderick a Madeline) Usherovými a domem, je možné příčinu tohoto neustálého napětí najít. Označení "dům Usherů", jak již bylo zmíněno, je totiž používáno pro rodinu i pro budovu. Je zde tedy jistá možnost, že stav domu se odráží na jeho obyvatelích a Roderick pouze předjímá zkázu budovy, a tedy i smrt svou a své sestry, a trpí neustálou obavou z toho, kdy tento konec přijde. Dům tedy není domovem, ale stává se pastí, ze které není možné uniknout.

Na druhé straně, rodina Usherů je velmi starobylým rodem, který navíc pochází z jediné přímé linie, a tak je tu jistý předpoklad, že jeho strach pramení z obyčejného šílenství. Dům by byl tedy v tomto případě pouhým vnějším symbolem toho, k jakému „rozkladu“ dochází v mysli příslušníků rodu, který navíc po celou dobu trpěl "vzácnou citlivostí". Duševní úpadek rodiny je dokonán, když Roderick nechává svou sestru trpící katalépsií pohřbít do kobky. Tím jako by

dovršil konec celého rodu, neboť mezi nimi existuje nepopíratelné pouto, a tak po její smrti umírá i on sám. To dokazuje i symbolický propad „domu Usherů“ do černého močálu – neboť Roderick svým činem spadl do „morálního bahna“, ze kterého je nemožné se dostat.

Poslední povídkou, která obsahuje motiv dvojnictví, je *Ligeia*. Na první pohled se zdá být milostným příběhem o oddané lásce. Nelze však opomenout fakt, že mysl vypravěče – hlavní postavy – je pod vlivem opia. Čtenář se tak může pouze domnívat, jaká je opravdová skutečnost a zda je vypravěč vůbec schopen rozlišit skutečný svět od pouhé imaginace či halucinace. Pokud totiž vezmeme v úvahu jeho užívání morfia, které je zmíněno už na začátku povídky, je možné celý příběh chápat jako pouhý sen o někom ideálním. Ligeia jako by totiž splňovala vypravěčovu představu o dokonalé ženě, které se nemůže nikdo rovnat – je pouhým snem, jehož zosobnění je způsobeno užíváním opia. To dokazuje i neschopnost vypravěče vybavit si jakákoli fakta jí se týkající – kde a kdy ji potkal či jaké je její rodné příjmení – a zároveň i krátký výrok na začátku příběhu: „*She came and departed as a shadow.*“<sup>35</sup>

Její odchod / smrt spolu s příchodem Lady Roweny lze chápat jako vypravěčův návrat ze světa představ. Po její smrti je však neschopen vyrovnat se s realitou, a tak opět dochází k návratu Ligeiy, neboť pro hlavního hrdinu je nemožné čelit reálnému světu, a tak se jeho mysl ocitá opět ve zdánlivé vnější skutečnosti.

Poslední povídka, která je zajímavá z hlediska charakteru a chování hlavní postavy, je *The Masque of the Red Death*. Hlavní postavou je princ Prospero. Jedná se o postavu, která také záměrně uniká realitě a vytváří určitý snový obraz zdánlivé skutečnosti. Jak je tomu ale téměř ve všech autorových povídkách, "skryté skutečnosti" (v tomto případě smrti) není možné uniknout. Princ Prospero se navíc smrti vysmívá uspořádaným maskárním plesem, který má dotvořit úplnou iluzi zdánlivé skutečnosti.

---

<sup>35</sup> <http://www.gutenberg.org/etext/2149>, 14. 2. 2009, 16.42.



Karneval je motiv, který nenalézáme jen v této povídce, najdeme ho i v *The Cask of Amontillado*, *Hop-Frog* a na konci příběhu *William Wilson*. Ve všech vytváří iluzi veselí a radosti, za kterou ale číhá hrůza, kterou přináší realita. Tato hrůza je spojená s vědomím přímého či skrytého ohrožení života. Jedná se tedy o dva protichůdné motivy. Radost a zábava jsou součástí života, který je ale právě ve chvíli zábavy ukončen. Autor tedy vytváří iluzi zdánlivé skutečnosti, která je vždy dostižena skutečností skrytou. Tou je v povídce *The Masque of the Red Death* postava samotné smrti.

## 5.2. Charakteristika postav ve vybraných dílech Iry Levina

Než přejdeme k jednotlivým novelám a jednomu dramatu, zaměříme se na to, co mají tato Levinova díla, kterým bude věnována následující interpretace, společného. Především se jedná o základní linii příběhu, která je vždy stejná – hlavní mužská postava vytváří u ženských hrdinek ideu zdánlivé vnější skutečnosti. Kromě dramatu *Veronica's Room*, ve kterém se jedná především o ženskou postavu, je to pokaždé silnější pohlaví, které manipuluje se svým okolím. Tato manipulace je v Levinových dílech umožněna hlavně milostným vztahem mezi manipulátorem a ženskou hrdinkou. Ta tak snáze podléhá mylné představě o tom, jaká je skutečná pravda, a tudíž se ocitá v nebezpečí. Skrytá skutečnost v těchto dílech se však netýká jen hrdinek. Manipulaci podléhá i čtenář, neboť příběh je často vypravován postavou, která žije ve falešné představě o tom, co je skutečné. Čtenář tak nemá dlouho možnost objektivně posoudit veškeré dění.

Dalším společným faktorem všech děl je motiv ohrožení života či přímo motiv smrti. Právě tato okolnost, spolu se zakrýváním skutečnosti před čtenářem, vytváří napětí v Levinových dílech.

V jeho první novele *A Kiss Before Dying* je možné si manipulace povšimnout již na samém počátku, neboť první část je vyprávěna hlavní mužskou postavou. Právě jednání hlavního hrdiny je totiž založeno na pouhé přetvářce, díky které u ženských postav vytváří jisté zdání vnější skutečnosti: „*His plans had been running so beautifully... and now she was going to smash them all. He wanted to push her away.*“<sup>36</sup> Už v několika počátečních větách je tedy patrná nenávist Buda k Dorothy, ale svým vnějším jednáním dává najevo pravý opak.

Není to však jen rozdíl mezi jeho jednáním a pravými pocity či úmysly, ale i schopnost vmanipulovat druhého do chování, které je pro něj vyhovující. To mu umožňuje nejen znalost povah všech ženských postav, které se postupně v příběhu objevují („*He had discovered that she liked to be called 'baby'. When he called her 'baby' and held her in arms he could get her to do practically anything.*“)<sup>37</sup>,

---

<sup>36</sup> Levin, I. *A Kiss Before Dying*, Carroll & Graf Publishers: New York, 2003, s. 3.

<sup>37</sup> *ibid.*, s. 6.

ale i jistota lásky, kterou k němu cítí. Pokud se zamyslíme nad vystupováním Buda Corlisse, je pochopitelné, že se stal objektem lásky všech sester Kingshipových. Bud je totiž vždy schopen vytvořit zdání dokonalého partnera, který vše dělá jen pro jejich dobro. V jistém slova smyslu u něj tedy můžeme najít určitou rozpolcenost. V tomto díle se však nejedná o psychickou rozpolcenost, ale o rozpolcenost, která je založena pouze na snaze oddělit vnější skutečnost od skutečnosti skryté, neboť jeho vnější vystupování mu pouze umožňuje dosažení skrytých cílů. Důležitá je v tomto směru i jeho schopnost zakrývání pravých motivů jednání a také značná promyšlenost jednotlivých kroků vedoucích k dosažení vytčených cílů: *“Oh, by the way,” he said, “do you still have that picture I gave you? The one of me?” “Of course I do.” “Well let me have it back for a couple of days. I want to have a copy made to send to my mother. It’s cheaper than getting another print from the studio.”*<sup>38</sup>

Pokud se zabýváme charakteristikou hlavního hrdiny, nesmíme opomenout ani chladnokrevnost a emancipaci či touhu po společenském postavení, které jsou základem a příčinou jeho veškerého snažení. S chladnokrevností je spojena i určitá míra hrdosti a uspokojení se sebou samým bez přítomnosti jakéhokoli náznaku špatného svědomí. To dokazuje i píseň, kterou pouští před Dorothy: *„And a false-hearted lover / Is worse than a thief...”* *„But a false-hearted lover / Will lead you to the grave...”* Text této písně je jednak určitým výsměchem nad Dorothyovou "hloupostí" a jednak mu přináší uspokojení nad jeho vlastním talentem vytvářet iluze. Poslední část písně však přináší varování: *„Not one man in a hundred / A poor girl can trust...”*<sup>39</sup> Bud se ani před Dorothy nezdráhá říci, že tuto píseň má rád, a tak by bylo na místě myslet si, že píseň by mohla být i určitým varováním – jako by se v tento okamžik projevila nějaká dosud skrytá část jeho lepšího "já". Tato domněnka je však nesprávná, neboť během pokračování je zřejmé, že Budovi opravdu záleží pouze na něm samotném a že jakákoli lítost vůči komukoli je myšlena spíše ironicky než vážně.

---

<sup>38</sup> viz *A Kiss Before Dying*, s. 32.

<sup>39</sup> *ibid.*, s. 33 – 34.

I přesto, že známe pravou povahu hlavního hrdiny, je příběh plný napětí a očekávání. To pramení z nejistoty, zda se hlavnímu hrdinovi podaří uskutečnit jeho plán, popř. kam až je schopen dojít a jaké budou mít jeho činy následky, a zároveň z určité obavy, kterou čtenář během čtení zaručeně cítí. Dílo je totiž varováním před tím, jak lehké je důvěřovat osobě, kterou ani neznáme, a jejíž povaha je zcela jiná, než se může zdát. Jistě také varuje před rozrůstajícím se materialismem a z něho pramenící honbou za bohatstvím. Napětí této kapitoly také pramení z faktu, že čtenář má ojedinělou možnost nahlédnout do mysli psychopata, který je schopen udělat opravdu cokoli ve své honbě za majetkem a společenskou prestiží.

Protože známe pravou povahu hlavního hrdiny, a jsme tak součástí skryté skutečnosti, mohlo by se zdát, že v další části knihy bude napětí minimální. Autor ji však nechává vyprávět jednou z Kingshipových dcer a čtenář je nejistý, která ze tří přítomných mužských postav je oním bezcharakterním vrahem z předchozí kapitoly (v té totiž po celou dobu nebylo zmíněno jeho jméno). Skutečnost je tedy zakryta nejen před Ellen, ale tentokrát i před čtenářem. Právě tato nejistota pramenící z obtížnosti odhalení hlavní postavy je příčinou napětí celé druhé kapitoly. Ve chvíli, kdy je totiž čtenář přesvědčen o tom, kdo je oním vrahem, je mu tato domněnka vyvrácena a nakonec se jedná o postavu nejméně pravděpodobnou, která navíc byla v druhé části zmíněna jen okrajově.

V poslední části je čtenář již vševědoucím pozorovatelem Budovy hry se skutečností. Napětí graduje ve chvíli, kdy se jedná o veřejné odhalení jeho pravých záměrů.

Skrytá skutečnost je tedy v *A Kiss Before Dying* dvojitá. Není zatajena jen před ostatními postavami, ale po větší část příběhu i před samotným čtenářem. Tento fakt tedy vytváří i dvojitou formu napětí. To jednak pramení z čtenářovy nevědomosti, jež je spjatá s touhou po odhalení, a posléze pak z jeho očekávání, kdy a v jaké podobě, popř. zda vůbec, dojde k odhalení Budovy manipulace a přetvářky.

Druhou v pořadí, avšak nejznámější Levinovou knihou, je *Rosemary's Baby*. Tento příběh je psán z hlediska samotné Rosemary. Čtenář tak po dlouhou dobu nemá možnost poznat, jaká je pravá skutečnost, dokud není odhalena právě samotnou hrdinkou. Avšak i po závěrečném zjištění se lze pouze domnívat, zda je Rosemaryino pojetí skutečnosti opravdu věrohodné, či zda jde jen o pouhý výplod její choré mysli.

Autor zde tedy rozehrává dvojí hru se skutečností. Nejdříve však přistupme k příběhu jako k hororovému vyprávění s jeho typickými prvky a k Rosemary jako k věrohodné a duševně zdravé postavě.

Narozdíl od knihy *A Kiss Before Dying*, kde nám byla již od počátku jasná hranice mezi zdánlivou a pravdivou skutečností, a posléze i osoba, která tento předěl vytváří, příběh o Rosemary se zpočátku zdá být pouhým idylickým vyprávěním o novomanželském páru. První očividný důkaz toho, že i zde dochází ke skryté manipulaci, přichází ve chvíli duševní nepřítomnosti Rosemary při manželském aktu, který doprovází "kaleidoskop vzrušených vizí".<sup>40</sup> Od této chvíle začíná čtenář přehodnocovat veškeré předchozí "náhody" spjaté s postavou Guye i Castavetovými a zároveň začíná být k těmto postavám a následujícím okolnostem s nimi spjatými podezřívavý.

Stejně jako v *A Kiss Before Dying*, i v tomto příběhu se tedy jedná o postavu milujícího muže, který jistým způsobem manipuluje s hlavní ženskou hrdinkou. Významný rozdíl je však možné nalézt v tom, že to není pouze on, kdo vytváří zdání vnější skutečnosti a před Rosemary se snaží zatajit pravou podstatu svého jednání. Zde je těchto postav hned několik. Kromě Castavetových jsou to i další postarší členové čarodějnického spolku. Ti všichni svým chováním vytvářejí u čtenáře i Rosemary nejistotu, která je, kromě faktů týkajících se samotného čarodějnictví, příčinou veškerého hororového napětí v díle. Čtenář si totiž spolu s Rosemary až do konce novely není jistý, kam až jsou se svou manipulací schopni dojít a co je pravou příčinou jejich zájmu o Rosemary a její dítě. Čtenář, protože

---

<sup>40</sup> Nenadál, R. "Tajemný příběh z dnešního New Yorku", 1976, In: Hilský, M. *Od Poeta k postmodernismu*. Praha: Odeon, 1993, s. 428.

věří jejímu nazírání skutečnosti, se obává toho, že její dítě by mohlo být dítětem ďábla či jeho obětí. Od doby jejího otěhotnění až téměř do konce příběhu tedy očekává, zda je jeho domněnka správná.

Právě tato nejistota a očekávání něčeho hrůzného vytváří pocit strachu a napětí, neboť čtenář dlouhou dobu nemá žádné důkazy, které by mu pomohly rozlišit pravdu od pouhých smyšlenek. To, že nejistota vytváří největší strach, dokazuje i myšlenka samotného Iry Levina: „Having observed that the most suspenseful part of a horror story is before, not after, the horror appears, I was struck one day by the thought that a fetus could be an affective horror if the reader knew it was growing into something malignly different from the baby expected.”<sup>41</sup>

K novele *Rosemary's Baby* je však možné přistoupit i jinak než jen jako ke klasickému hororovému příběhu. Radoslav Nenadál je přesvědčen o tom, že Rosemaryin příběh není nic jiného než líčení “narůstajících depresí budoucí matky v drtivé atmosféře newyorského domu, depresí, které bohužel přerostou v šílenství”.<sup>42</sup>

Ira Levin své čtenáře dokonale zmátl, neboť, jak již bylo řečeno, příběh je podán z hlediska samotné Rosemary, avšak ne v ich-formě. Tento fakt, že Rosemaryin příběh je vyprávěn někým jiným, by tedy spíše dokazoval, že je důvěryhodným popsáním jejích zážitků a že by tedy měl být interpretován právě jako hororové vyprávění. Pokud se však zamyslíme nad tím, zda je možné, aby se tento příběh skutečně odehrál, jistě si odpovíme, že ne. Je opravdu zajímavé, jak autor dokázal vyvolat tak obrovskou nejistotu i v samotném čtenáři, který je neustále na pochybách, co je pravdou a co je jen pouhým zdáním. Zda věřit Rosemary nebo se při četbě řídit rozumem a Rosemary považovat za psychicky vyšinutou postavu. V prvním případě je tedy manipulováno Rosemary. V případě druhém manipuluje vypravěč se čtenářem, neboť čtenář musí sám najít předěl mezi tím, co je pravdivé, a tím, co je výplodem Rosemaryiny nemocné mysli.

---

<sup>41</sup> Levin, I. *Rosemary's Baby*, New York: New American Library, 2003, s.305.

<sup>42</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 428.

*Rosemary's Baby* tedy není jen příběhem o manipulaci, ale i knihou, která dlouho manipuluje se samotným čtenářem. Ten je ochotný příběhu uvěřit, stejně tak jako Truman Capote, který o ní prohlásil: „A darkly brilliant tale of modern deviltry that induces the reader to believe the unbelievable. I believe it and was altogether enthralled.”<sup>43</sup>

Další Levinovou knihou, kterou lze interpretovat dvěma různými způsoby, je *The Stepford Wives*. I na tuto novelu lze totiž nazírat jako na klasický hororový příběh, který je založen na snaze zakrýt před hlavní hrdinkou (a dalšími ženami) tajemství (skrytou skutečnost) městečka Stepford. Setkáváme se zde tedy opět s ženskou postavou, která se stává obětí manipulace a ocitá se tak ve světě přetvářky. Manipulátorem je stejně jako v předchozích Levinových knihách postava milovaného muže, od kterého se spíše očekává ochrana hlavní ženské postavy.

Podobně jako v *Rosemary's Baby* se však nejedná o střet pouze dvou postav, ale o konflikt mezi Joannou a (až na několik výjimek) celým Stepfordem. Postava jejího muže se stává spíše loutkou v rukách všech mužů ze Stepfordu. Dalo by se tedy říci, že zpočátku jde o snahu co nejrychleji zmanipulovat a ovlivnit manžela Joanny a poté s jeho pomocí i ji samotnou.

Protože je však celý příběh vyprávěn z hlediska samotné hrdinky, lze se pouze domnívat, do jaké míry je život ve Stepfordu jen zdánlivou skutečností a co vše je skryté. Pravda je však před čtenářem skryta po celý příběh, neboť kromě pouhých náznaků totiž nedochází k jejímu úplnému odhalení. Na konci je pouze patrná přeměna Joanny z emancipované ženy na ženu v domácnosti.

Na *The Stepford Wives* je však možné pohlížet i jako na klasický hororový příběh. Nenajdeme zde sice žádné zřídne postavy v podobě ďábla či jeho zaslepených vyznavačů, jako tomu bylo v *Rosemary's Baby*, avšak to neznamená, že by přítomnost strachu a napětí byla o něco menší. Spíše lze hovořit právě o opaku. Z hlediska hororové interpretace zde totiž nalézáme hrůzný motiv přeměny

---

<sup>43</sup> Capote, T. “Praise for *Rosemary's Baby*”, In: Levin, I. *Rosemary's Baby*. New York: New American Library, 2003.

člověka, který se objevuje již u Mary Shelleyové v jejím díle *Frankenstein; or, the Modern Prometheus*. V Levinově novele *The Stepford Wives* je však tento motiv rozvíjen mnohem hrůzostrašnějším způsobem. Nejedná se zde jen o přeměnu hlavní hrdinky, ale o všechny obyvatelky Stepfordu. Muži z nich vytvářejí umělé roboty, jejichž existenci vůbec nelze označit slovem "život", i přesto že po "vylepšení" na první pohled jako žijící bytosti vypadají. Je to však jen povrchový vzhled, který jim byl, ve větší či menší míře, ponechán po jejich zavraždění. Manipulace ze strany mužské části obyvatelstva je tak dovedena do nesmírné krajnosti, kterou ani v Levinových, ani v Poeových dílech není možné v takové míře najít. Nemanipulují totiž jen osobami svých žen, ale rovnou je připraví o osobnost celou. To jim zaručí nesmírnou oddanost a poslušnost, která by jistě během jejich života nebyla možná.

Klasické hororové prvky je možné najít i v různých detailech během celého příběhu. Jedná se např. o tajemnost budovy mužského spolku. Právě nemožnost nahlédnout do jejího interiéru vytváří strach plynoucí z nevědomosti, který navíc nechává velký prostor pro čtenářovu fantazii. Dalším strach nahánějším prvkem je pronásledování Joanny. To je zakončeno v domě její nejlepší kamarádky, a tak je v hlavní hrdince i ve čtenáři navozena jistá iluze bezpečí. Ta je však zničena téměř vzápětí (kamarádka bere do ruky nůž), tudíž zde opět nacházíme varování, že největší nebezpečí často přichází od těch nejbližších.

Nepřítomnost závěrečného odhalení však jenom potvrzuje to, že *The Stepford Wives* lze interpretovat i jinak než jen jako hororový příběh. V tomto smyslu není skutečnost zakryta před čtenářem, ale před ostatními postavami, které se v něm objevují. Čtenář má totiž jedinečnou možnost nahlédnout do psychiky ženské postavy, která není ochotna smířit se s tradičními společenskými konvencemi. Ve snaze oprostít se od skutečnosti a požadavků na ni kladených tak vytváří nereálnou představu světa kolem sebe, plnou neuvěřitelných prvků, čímž dochází k záměrné mystifikaci čtenáře.

Z tohoto hlediska lze tedy knihu chápat jako výpověď o současném vztahu mezi muži a ženami. Muži chtějí ženu, jejíž jedinou radostí by byla starost



o domácnost, děti a manžela. Tato představa dokonalé manželky se však neshoduje s emancipací moderních žen, které si uvědomují právo na vlastní život, jehož součástí není jen úspěšný chod domácnosti. O této interpretaci by svědčil i konflikt mezi Joannou (zástupkyně emancipovaných žen) a muži ze Stepfordu, což je symbolem boje o rovnoprávnost ženského pohlaví.

Konec příběhu nám však napovídá, kdo tento vzájemný zápas vyhraje, neboť i Joanna, dříve odhodlaná bojovnice, se stává typickou představitelkou poslušné stepfordské paničky. Toto závěrečné sdělení tak vypovídá o nemožnosti uniknout stereotypu. Zároveň z knihy jasně vyplývá, že žena má v průběhu svého života dvě možnosti – buď být dobrou manželkou a matkou, či ženou, která upřednostní svou práci či zájmy. Obojí ale vzhledem ke konci příběhu skloubit nelze.

Veškerá námi interpretovaná díla jsou příběhy plné hrůzných momentů, manipulace a přetvářky. Avšak *Rosemary's Baby* a *The Stepford Wives* se svým způsobem od ostatních liší. Během čtení má totiž čtenář dvojí možnost. „Buď přistoupí na pravidla hry na „horor“ a bude je číst do samého závěru jako takové a nechá se koncem překvapit, anebo bude od samého počátku knihy číst jako nesmírně citlivé psychologické studie.“<sup>44</sup>

Dalším Levinovým dílem, ve kterém lze objevit téma skryté skutečnosti spjaté s manipulací, je novela s názvem *Sliver*. Samotná skrytá skutečnost je zde tím nejhlavnějším tématem, neboť veškeré události, týkající se nejen vztahu mezi hlavní ženskou a mužskou postavou, se dějí právě díky skrytým kamerám a odposlechu. Koncept se tato kniha nejvíce podobá novele *A Kiss Before Dying*. Čtenář má totiž možnost nahlédnout do mysli manipulátora a stejně tak jako v předešlé knize, ani zde si nějaký čas není jistý jeho pravou identitou.

Manipulace hlavního mužského hrdiny je tedy možná na základě neustálého monitorování všech obyvatel domu, který je v jeho vlastnictví. Svých znalostí z toho pramenících posléze využívá během osobního styku s nimi, hlavně však se ženami. Hlavní hrdina je tedy voyeur, jehož úchylnost v pozorování všech obyvatel mu přináší nesmírné výhody. Právě díky voyeurismu přizpůsobuje své chování

---

<sup>44</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 429.

tak, aby se co nejvíce zalíbil hlavní hrdince. I v tomto bodě lze najít paralelu s *A Kiss Before Dying* – tam byla manipulace hlavního hrdiny se dvěma sestrami Kingshipovými také založena na informacích získaných před konkrétním seznámením. Díky tomu oba muži působí dojmem ideálního přítele, což je však pouhým zdáním a chování ve vztahu k ženským postavám pouze zdánlivou skutečností. Pokud se zamyslíme nad tématem skryté skutečnosti, je nutné si uvědomit, že se netýká jen hlavní hrdinky, ale všech obyvatel. O to víc je toto téma nechtěného pozorování hrůzostrašnější, neboť čtenář si uvědomí, že nejde jen o pouhou autorovu smyšlenku, ale že každý z nás je i v běžném životě neustále pozorován.

Tato Levinova kniha ale opět není klasickým hororovým příběhem, ve kterém by šlo hrdince o život např. z důvodu řádění sériového vraha. Tím hrůzostrašnější však příběh je, neboť postavu Petera nelze spojit s postavou bezcharakterního vraždícího maniaka. Strach plyne spíše z důvěry a sympatií, které si je Peter schopen získat nejen u všech postav, ale i u čtenáře, neboť se po větší dobu příběhu jeví jako zcela normální člověk

Dalším zdrojem napětí je okamžik, kdy se Kay dozvídá o pravé Peterově povaze. V tuto chvíli je čtenář přesvědčen o tom, že život hlavní hrdinky je vážně ohrožen a příběh bude spět k jejímu zavraždění. Avšak v tento okamžik začíná autor rozhrávat zajímavou hru se čtenářem. Ve chvíli, kdy ani Kay není schopna odolat tomuto druhu voyeurismu, se totiž čtenáři nezdá Peterovo chování tak moc pobuřující a začíná si sám klást otázku, zda by byl schopen odolat nabízené možnosti nahlédnout do cizích životů. I kdyby byl však čtenář přesvědčen o své vlastní bezúhonnosti, není si jistý tím, kolik dalších lidí by této možností nevyužilo.

Posledním námi interpretovaným dílem je drama *Veronica's Room*. Není jistě nutné zmiňovat, že hlavní postavou, která se ocitá na rozhraní mezi zdánlivou a skrytou skutečností, je žena. Tou je manipulováno od začátku až do konce všemi třemi zbývajících postavami. Jejich manipulativní jednání dosahuje takové míry,

že se často ani sám divák / čtenář neorientuje v tom, co je pravda a co jen iluze vytvořená některou z postav.

I přesto, že první jednání je zpočátku jen pouhým představením postav, již zde je možné objevit existenci dvou skutečností. Ta je spjata se Susaninou ochotou být někým jiným a vytvořit tak dokonalé zdání nepravé vnější reality. Ke konci však dochází k neočekávanému a náhlému vzestupu napětí, neboť je očividné, že hlavní hrdinkou bylo po celou dobu manipulováno. Je jí totiž vnučován svět, který je v rozporu se skutečností celého jednání. V něm šlo jen o nevinnou výpomoc, která se však změnila v nedobrovolné uvěznění. Dochází tedy k postupnému odhalování zlomyslných skrytých motivů postaršího páru. Zároveň se vytváří pocit strašlivého očekávání spjatého s nejistotou, jaké bude mít hra pokračování.

V druhém jednání pak dochází k velmi intenzivní manipulaci, či spíše k násilnému vnučování cizí identity. Je tedy opět možné povšimnout si přítomnosti dvou paralelních světů. Realita předešlého jednání se víceméně stává skrytou skutečností, kterou je lépe popřít a alespoň navenek se "ztotožnit". Vnější skutečností je opět pouhá iluze, které všechny postavy věří (Susan pouze předstírá, že tuto skutečnost přijímá, neboť se to zdá jedinou možností, jak si zachránit život; u ostatních postav je v tento okamžik těžké odhadnout jejich duševní zdraví, a tedy i schopnost rozumného vnímání). V této části navíc vyplouvá na povrch pravá totožnost přítele Susan. Dozvídáme se, že se jedná o syna postaršího sourozeneckého páru. Je zde tedy opět patrný motiv zrady ze strany někoho, jehož důvěryhodnost byla jen pouhou iluzí. Tento prvek ublížení někomu, kdo očekává ochranu, je možné přenést i do vztahů mezi Veronikou a jejím synem či Veronikou a jejím mužem / bratrem, které ani zdaleka nejsou harmonické.

Veronika je tedy ústřední postavou a iniciátorem veškerého dění. Její šílené chování pramení ze snahy potrestat vyhlédnuté dívky za čin, který spáchala ona sama v dávné minulosti. Manipulátorem a zločincem je tedy v tomto dramatu psychicky vyšinutá osoba, navíc s rozdvojenou osobností, která si ani v nejmenším nepřipouští svou vinu (zlo v sobě) a projektuje ho do cizí osoby (viz *The Tell-Tale Heart*, *The Black Cat*).

Jako v několika dalších Levinových dílech, ani konec dramatu *Veronica's Room* není uzavřený. Autor totiž právě ke konci odhaluje rozpolcení Veroničiny osobnosti, která se stylizuje do postavy zavražděné Susan. Dochází tak ke zpětnému ovlivnění – postava, která se stala obětí manipulace, způsobuje po své smrti změnu v chování hlavní šílené hrdinky. Ta si díky silné osobnosti Susan uvědomuje, že to má být ona sama (Veronika), kdo by měl být potrestán. Jedná se tedy o přerod z postavy, která si ani v nejmenším nepřipouští svou vinu, do postavy, která tuší, že jediné, co jí pomůže, je potrestání sebe sama.

## 6. Symbolika prostředí

### 6.1. Úloha a vliv prostředí v díle Edgara Allana Poea

Tajemný uzavřený prostor hrál v povídkách E. A. Poea vždy důležitou roli. U všech příběhů, kterými jsme se zabývali v předchozí kapitole o charakteristice postav, si lze povšimnout, že nejen postavy, ale i o prostředí je tím, co vytváří zdání vnější skutečnosti. O tom, že prostředí má v Poeových povídkách svou nepopíratelnou funkci, hovoří i Martin Hilský, který označuje prostředí spolu s časem za část vnitřního světa hrdinů, neboť Poeovy příběhy se nápadně často odehrávají právě v uzavřených prostorách.<sup>45</sup>

Úlohou prostředí v povídce *The Fall of the House of Usher* (vzájemné splynutí postav a domu je zřejmé již ze samotného názvu) se zabývala již předchozí kapitola. Přejdeme tedy k dalším Poeovým příběhům, ve kterých jeho úloha sice není zřejmá na první "pohled", ale kde přesto zastává velmi důležitou roli.

V námi vybraných povídkách má prostředí hned několik funkcí. V příběhu *The Black Cat* vytváří uzavřený prostor **zdání jistoty a bezpečí** před vnějším světem a případným nebezpečím z něj přicházejícím. Manželka hlavního hrdiny jistě propadla iluzi toho, že v jejím domě a navíc v přítomnosti manžela se jí nemůže stát nic zlého. Domov je totiž symbolem bezpečí – to je však pouhý klam, neboť právě blízký člověk jí v tomto důvěrně známém prostředí ublíží.

Téměř celý příběh se odehrává v domě, který odráží majitelovo šílené chování, a navíc mu v jistém smyslu přináší varování, že tento způsob jednání nemůže být před veřejností skryt: „*About this wall a dense crowd were collected... I approached and saw, as if graven in bas-relief upon the white surface, the figure of a gigantic cat.*”<sup>46</sup> Navíc se jedná o jeho vlastní dům, který ho nakonec zradí.

Stejně zdání bezpečí, které by měl dům (ve smyslu domova) zajistit, lze najít i v *The Masque of the Red Death*. Princ Prospero se do něj uchyluje ve chvíli, kdy cítí ohrožení svého vlastního života. Dům pro něj představuje ochranu a zároveň možnost, jak se vyhnout realitě (smrti): „*...he retired to the deep seclusion of one*

---

<sup>45</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 15.

<sup>46</sup> viz *The Complete Stories*, s. 651.

*of his castellated abbeys. This was an extensive and magnificent structure... A strong and lofty wall girdled it in. This wall had gates of iron. The courtiers brought furnaces and massy hammers and welded the bolts. They resolved to leave means neither of ingress nor egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within."* Z tohoto popisu lze provedená opatření chápat nejen jako ochranu před vnějším světem. Dům se stává **vězením**, ze kterého není možné uniknout, stejně jako nelze uniknout realitě. Pouze si lze vytvořit klamně zdání, neboť dům ochranu nepřináší. Stejně jako v předešlé povídce, realita prince dostihne i za jeho "bezpečnými" zdmi.

V této povídce je zajímavá i skutečnost, že popisovaný prostor má hodně blízko k **zámkům či hradům**, které se objevovaly již v původních gotických románech (připomeňme si např. *The Castle of Otranto*). I zde nalezneme tmavé místo / komnatu, která představuje hrozbu (často přímo smrtelnou). Jedná se o komnatu, jejíž černá barva spolu s šarlatovou barvou oken je symbolem smrti. Gotické motivy domu lze nalézt i v povídkách *The Fall of the House of Usher* a *William Wilson*. V obou těchto příbězích jistě působí na psychiku hlavních hrdinů, neboť vytvářejí spíše dojem nehostinnosti a cizosti.

Vraťme se však zpět k povídkám, kde prostor evokuje zdání ochrany. Příkladem je *Hop-Frog*. Zde se jedná o krále, příp. i jeho sedm ministrů, kteří propadají iluzi o bezpečí, které by jim mělo důvěrně známé prostředí poskytnout.

Stejné téma je možné objevit i v *The Tell-Tale Heart*. V povídce je přímo popsán strach majitele domu z nebezpečí, které by mohlo být ukryto mimo domov: „*His room was as black as pitch with the thick darkness, (for the shutters were close fastened, through fear of robbers,) and so I knew that he could not see the opening of the door,...*”.<sup>47</sup> Tímto autor zdůrazňuje jistou ironii toho, že nebezpečí nepřichází, odkud bychom to třeba i předpokládali, ale právě z té druhé strany. Domov a blízcí lidé v něm tedy nejsou ochranou, ale **ohrožením, a dům navíc i vězením**, jakým byl v *The Masque of the Red Death*. V obou povídkách se lidé, ukryti v domě, chrání před vnějším světem, ale hrůzná realita je přitom

---

<sup>47</sup> <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/telltale.html>, 4. 3. 2009, 13.45.

ukryta uvnitř. Napětí je zároveň zvyšováno i popisem onoho pokoje (viz výše), jenž jako by už svou temnotou přivolával nebezpečí, která jsou skrytá ve tmě.

Nemožnost úniku ze zdánlivě bezpečného prostředí se objevuje i v povídce *The Cask of Amontillado*, jejíž převážná část se odehrává ve sklepení, které podmalovává napětí celého příběhu. Představa sklepa jistě nikomu nenavodí pocit jistoty bez přítomnosti ohrožení, spíše naopak. Fortunato ale neměl důvod se tohoto prostředí jakýmkoli způsobem obávat. Šel tam totiž se svým přítelem. Z toho je patrné, že pokud člověk někomu důvěřuje, prostředí, ve kterém se s touto osobou nachází, je pro něj bezpečné a ani na chvíli ho nenapadne, že by se mohlo cokoli stát. Skrytá skutečnost související s charakteristikou postavy je tedy těsně spjata i s prostředím. Pokud se totiž některá z postav pohybuje v hrůzu nahánějícím prostředí s někým, komu věří, strach ji do jisté míry opouští a nebezpečí místa je tedy skryto stejně jako nebezpečí přicházející od někoho blízkého.

Sklepení je pro Fortunata nebezpečné už kvůli kašli, který mu způsobuje všudypřítomný lepek. Je však ironií, že se Montresor při procházení sklepa stará o zdraví svého "přítele", a to i přesto, že je rozhodnut ho zabít. Celá povídka pak vrcholí zalděním Fortunata ve sklepech.

Co se týče obětí a otázky, zda pojal sebemenší podezření, můžeme téměř s jistotou říci, že ne. Tím horší muselo být posléze prohlédnutí celé situace ve chvíli, kdy zjistily, že ten, kdo vystupoval jako člověk jim oddaný, měl jedinou touhu – ublížit jim.

Téma pohřbení zaživa, které je zároveň spjata se strachem z uzavřeného, těsného a tmavého prostoru, lze najít hlavně v povídce s příznačným názvem *The Premature Burial*. Hrůza této povídky pramení hlavně z vypravěčova tvrzení, že se jedná o příběh pravdivý a že v minulosti byl předčasný pohřeb vcelku častým problémem. Téma "pohřbení zaživa" Poe ve svých povídkách nejčastěji spojuje s katalepsií. Toto onemocnění, stejně jako téma předčasného pohřbívání, lze najít i v *The Fall of the House of Usher* a v *Berenice*. Hrůzostrašnost pohřbení zaživa je

umocněna tím, že postavy trpící katalepsií jsou pohřbívány těmi, kdo o jejich chorobě vědí.

Vraťme se však k povídce *The Premature Burial*. Hrůza a děs je v povídce patrná hlavně v době před samotným pohřbením. Z názvu je totiž zřejmé, že k tomu nejspíše dojde, a pro vypravěče je to hlavně doba "před", která je vyplněná opravdu hrůzným očekáváním. Jde tedy hlavně o strach z neznámého, který je navíc podpořen úděsnými představami, jež jsou mnohdy strašnější než realita sama.

Pohřbení zaživa bylo v době, kdy Poe žil, nejspíše častým problémem, neboť strach z ocitnutí se zaživa v uzavřené rakvi či hrobce lze nalézt i v povídce *The Pit and the Pendulum*. Po probuzení v úplné tmě se totiž vypravěč nejvíce obává právě toho, že se ocitl v prostředí hrobky, kde bude muset čekat na smrt: „*I thrust my arms wildly above and around me in all directions. I felt nothing; yet dreaded to move a step, lest I should be impeded by the walls of a tomb. Perspiration burst from every pore, and stood in cold big beads upon my forehead.*”<sup>48</sup>

V těchto několika povídkách se autor dotkl problematiky ocitnutí se v prostoru, ze kterého není možné uniknout. V povídce *The Premature Burial* nebyla tedy příčinou strachu některá z postav, ale samotné prostředí – uzavřené, stísněné a tmavé.

Povídkou, kde hlavní příčinou napětí je prostředí, ve kterém se děj odehrává, je také již zmíněná *The Pit and the Pendulum*. I přesto, že si čtenář může být jistý čtenářovým přežitím (příběh je vyprávěn v první osobě, a tak je zřejmé, že vypravěč popisovanou hrůzu musel přežít), příběh je plný napětí od začátku až do konce. To pramení jednak z navozeného strachu z uzavřeného prostoru, se kterým je těsně spjata i nemožnost úniku, a také s očekáváním jakým způsobem se vypravěč dostane z této tak svízelné situace.

Ocitnutí se v uzavřeném prostoru je navíc umocněno neustálým ohrožením vypravěčova života, které přirovnává k mukám, jež jsou pro něj opravdovým týráním – neví totiž, co všechno ho ještě čeká. V tomto momentu lze tedy opět

---

<sup>48</sup> <http://ld.johannesville.net/poe-40-the-pit-and-the-pendulum>, 4. 4. 2009, 17.49.



najít paralelu s *The Premature Burial*, neboť horší než samotná smrt je pro něj to, jakým způsobem zemře: „*I had but escaped in one form of agony, to be delivered unto worse than death in some other.*”<sup>49</sup>

Poslední povídka, které jsme se věnovali v předešlé kapitole, je *William Wilson*. I přesto, že prostředí zde nezastává tak evidentní funkci jako např. v *The Pit and the Pendulum*, celý příběh se odehrává pouze v uzavřeném prostoru. Nejedná se sice o stejný dům či pokoj, ale hlavního hrdinu po celou dobu vyprávění nenajdeme nikde jinde než uvnitř budovy. Již z popisu školy, kde William víceméně vyrůstal, je patrné, že prostředí mělo na psychiku malého chlapce určitý vliv. „*This prison-like rampart formed the limit of our domain. ... At an angle of the ponderous wall frowned a more ponderous gate. It was riveted and studded with iron bolts, and surmounted with jagged iron spikes. What impressions of deep awe did it inspire! ...But the house! – how quaint an old building was this! – to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings – to its incomprehensible subdivisions.*”<sup>50</sup> Sám vypravěč říká, že ho tato doba strávená ve vesměs gotickém prostředí ovlivnila: „*Yet I must believe that my first mental development had in it much of the uncommon...*”<sup>51</sup> Toto tmavé vězení mělo tedy významný vliv na rozvoj či podporu negativních stránek jeho osobnosti. Navíc mu neposkytovalo téměř žádnou pozitivní odezvu, která přišla až v podobě jeho dvojníka, jenž se mu snažil ukázat i to dobré, co existuje.

Ve všech námi interpretovaných povídkách tedy lze potvrdit myšlenku Martina Hilského, že prostředí je součástí vnitřního světa hrdinů. Prostředí protagonisty jednak utvrzuje v jistotě o bezpečí, a navozuje tak klamné představy (zdání vnější skutečnosti). Jednak je také podnětem vyvolávajícím strach a způsobujícím změnu jejich chování, příp. dokresluje jejich psychické vyšínutí. Je tedy nadmíru zřejmé, že se charakter postav a prostředí, ve kterém se povídky odehrávají, vzájemně ovlivňují a doplňují. To, že je prostředí opravdu nedílnou

---

<sup>49</sup> <http://ld.johannesville.net/poe-40-the-pit-and-the-pendulum>, 5. 4. 2009, 10.34.

<sup>50</sup> viz *The Complete Stories*, s. 402.

<sup>51</sup> *ibid.*, s. 403.

součástí Poeových povídek, dokazuje i pozornost, kterou autor věnuje právě jeho popisu.

Uzavřený prostor zastává i jednu z nejdůležitějších rolí ve vztahu ke zdánlivé skutečnosti. Ta je vytvářena na třech rovinách. První je hrdinovo vnímání sebe sama. Nikdo nedokáže být, co se týče charakteristiky sebe sama, upřímný a poctivý, avšak Poeovy hrdinové často propadají velmi neobjektivní iluzi. Druhou rovinou je to, jak je hrdina vnímán ostatními postavami – zde je předěl mezi zdánlivou a skrytou skutečností nejpatrnější i nejpochoptelnější. A poslední je právě vnímání úlohy prostředí. Tomu je totiž hrdinou přiřazena zcela jiná funkce, než jakou opravdu má.

Prostředí je v několika z nich navíc velmi blízké tajemným gotickým zákoutím. V *The Black Cat* a *The Cask of Amontillado* je to tmavý, nepřístupný a zlověstný sklep. V povídkách *The Premature Burial* a *The Fall of the House of Usher* lze nalézt hrob a kryptu, které působí strach nahánějícím dojmem. Prostředí povídky *The Pit and the Pendulum* působí celkově gotickým dojmem – jedná se o místo, které je plné nebezpečí a dalších skrytých zákoutí a ze kterého není možné uniknout. V příběhu *The Masque of the Red Death* hlavní roli hraje zapovězená komnata, do které se všichni bojí vstoupit, neboť vědí, že tam naleznou smrt. A i ve *Williamovi Wilsonovi* takovou místnost najdeme – komnatu, kde se hrdina ocitá sám se svým dvojníkem a kde, stejně jako hrdinové ostatních povídek, umírá.

## 6.2. Úloha a vliv prostředí v díle Iry Levina

Prostředí je důležitým prvkem i v dílech I. Levina. Jeho vliv je nejvýraznější v *Rosemary's Baby* a *The Stepford Wives*, neboť atmosféra těchto dvou příběhů má nepopiratelný vliv na psychiku hlavní hrdinek.

V *Rosemary's Baby* autor při popisu domu používá výrazy jako „viktoriánský“, „starobylý“ či „prostorný“. Tyto a další charakteristiky bytu vyvolávají spíše dojem samoty či strachu z místa, které je i kvůli své prostornosti neosobní a kde je tak lehké ukrýt zlo před vnějším okolím. Dům je navíc mezi širší veřejností znám svou hrůznou pověstí, kterou si vydobyl v průběhu několika let: „*Hutch tried to talk them out of it, on the grounds that the Bramfordu was a “danger zone”.*“<sup>52</sup> Už na počátku tedy autor vytváří ve čtenářích napětí spojené s nejistotou, zda je toto místo opravdu bezpečné.

Zlověstnost domu spočívá i v propojenosti dvou sousedících bytů. Obyvatelé tak ztrácejí veškeré soukromí, a tím pádem i ochranu, kterou by měl byt (domov) poskytovat. Tato ztráta soukromí je navíc podpořena i dotěrností postarších sousedů, pro které práh bytu není ani v nejmenším hranicí, za kterou by se tak často neměli pouštět.

Toto prostředí má největší vliv na Rosemaryinu psychiku hlavně v době těhotenství. Tato doba je jistě svým způsobem náročná pro každou ženu. Na Rosemary, dívku původem z vesnice a navíc z velké rodiny, se atmosféra neosobního New Yorku a rozlehlý byt spolu s osamoceností, projevuje krajním způsobem. O úloze samotného New Yorku hovoří i Radoslav Nenadál: „Jsou však jedinci, které atmosféra NY ani tak nevzrušuje, jako spíše rozrušuje. Pro ty se opuštěné kouty tohoto odcizeného mraveniště stávají noční můrou, přízračným světem stopeným do polostínů mrakodrapů, kamenným bludištěm, kde ztrácejí sami sebe.“<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> viz *Rosemary's Baby*, s. 17.

<sup>53</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 425.

Není to tedy jen atmosféra bytu, příp. domu, ale i celková neosobní nálada New Yorku, která v Rosemary vytváří hrůzostrašné představy v době jejího těžkého těhotenství.

*The Stepford Wives* se sice neodehrává v prostoru uzavřeném čtyřmi stěnami, ale jisté prostorové ohraničení lze najít i zde. Vždyť celý Stepford je založen na jedné velké manipulaci a pokud si chce hrdinka zachránit život, musí odsud odejít.

Pokud však tento příběh budeme interpretovat jako zachycení duševního traumatu americké manželky, frustrované strachem, že jejím osudem je podlehnout stereotypu poslušné domácí služky a manželovy družky<sup>54</sup>, je jisté, že úloha prostředí se netýká městečka, ale spíše doby. Budova mužského spolku je pak v tomto smyslu symbolem mužské "převahy". Nejde tedy jen o nutnost vzdálit se z nebezpečného místa, ale spíše o potřebu přejít ze submisivnosti do boje za emancipaci.

Téma nebezpečí, které může přinést uzavřený prostor, je rozvíjeno i v Levinově díle *Sliver*. Prostředím, ve kterém lze najít největší formu napětí, je totiž opět dům, který by měl být zároveň i bezpečným domovem. Bezpečí je spjato se soukromím (stejně téma i v *Rosemary's Baby*), které však tento dům není schopen poskytnout. Dává totiž šanci muži, který jeho prostory využívá právě k tomu, aby všem nájemníkům soukromí odepřel. Úloha domova jako bezpečného útočiště před okolním světem je tedy opět narušena.

Pokud se zamyslíme nad budovami v novelách *Rosemary's Baby* a *Sliver*, můžeme najít významné protiklady. V první z nich nalezneme starší typ domu, ve kterém je i hrůza představována klasickým zlem – d'áblem. Ve druhém díle jde ale o moderní budovu, kde "hrůzné" je představováno prostředky moderními (kamery a odposlechy).

Poslední novelou, které byla věnována pozornost v předešlé kapitole je *A Kiss Before Dying*. Příběh této knihy se sice neodehrává v uzavřeném prostoru, ale lze si povšimnout několika momentů, ve kterých prostředí zastává stejnou symboliku jako v dílech předešlých. Jedná se o pocit bezpečí, které zde znovu

---

<sup>54</sup> viz *Od Poea k postmodernismu*, s. 426.

představuje domov. Toto bezpečí a soukromí je během příběhu narušeno hned dvakrát.

Poprvé ve chvíli, kdy jsou odhaleny Budovy nečisté záměry. Osvětlení jeho pravých plánů je totiž způsobeno vloupáním do jeho rodného domu, ve kterém jsou ukryty usvědčující materiály. Domov tak opět není schopen poskytnout ochranu svému majiteli, naopak se pro něj stává největším nebezpečím, neboť jako jediný o něm pravdivě vypovídá.

Dále lze zmínit moment, kdy Marion soukromí bytu narušuje tím, že Budovi umožňuje do něj vstoupit. Tato chvíle se stává symbolem Budova celkového vstupu do Marionina života, a tedy i předzvěstí zkázy.

Posledním okamžikem příběhu, kde je prostředí důležité, je chvíle, kdy dochází ke konfrontaci a k odhalení skutečného Buda. To se děje v prostoru, který je "opanován" rodinou Kingshipových. Bud je však přesvědčen o svém dokonalém umění manipulace, a tak mu ani nepřijde na mysl, že by mohl být nějakým způsobem ohrožen. Avšak toto prostředí vládne mnohem větší silou, než je moc samotného manipulátora. Pocit, že má vše pod kontrolou, je tak jen pouhou iluzí, která se neshoduje se skrytou skutečností. Důvěrné prostředí tedy není zárukou ochrany (stejný motiv lze nalézt i v Poeových povídkách *The Black Cat* a *The Tell Tale Heart*).

Tento prostor je tedy symbolem moci, která tak nakonec zvítězí nad dlouhodobou přetvářkou člověka.

Drama *Veronica's Room* se odehrává pouze v jediné uzavřené místnosti. Tento pokoj navozuje dokonalou iluzi vnější skutečnosti, která je nesmírně důležitá pro zmanipulování hlavní hrdinky a jistým způsobem i diváků. Zároveň se stává jejím vězením, ze kterého nelze v žádném případě uniknout, neboť je pod neustálou kontrolou jeho majitelů. Tento dům / pokoj však není vězením jen pro Susan, ale i pro ostatní postavy, které v dramatu vystupují. Je totiž silně spjat s minulostí, se kterou se nemůže vyrovnat starší ženská postava. K ní jsou pak připoutány zbylé dvě postavy, a tak je pokoj a celý dům nejenom jejich vězením, ale i neustálou připomínkou zla spáchaného v minulosti.

Prostředí Levinových děl je tedy určitou kulisou / divadelní scénou, na které se odehrává určité iluzivní představení. Hlavními postavami tohoto divadelního představení jsou nejčastěji muži. Ti, jakožto správní herci, vytvářejí vnější iluzi světa, v jehož středu nalézáme ženské postavy neschopné rozpoznat, že se nejedná o skutečnost, ale o pouhé divadlo. Čtenář je mnohokrát jen částečným pozorovatelem, kterému jsou některá jednání skryta stejně jako hlavní hrdince. Málokdy je zúčastněným divákem, který žasne nad celkovou dokonalostí tohoto představení a jeho hlavních představitelů / manipulátorů – zejména nad jejich přetvářkou a vypočítavostí.

Dům je tedy pouhou kulisou i tam, kde má plnit funkci bezpečného útočiště. Navozuje představu ochrany, která je však klamná.

## 7. Závěr

Při zkoumání vybraných děl Edgara Allana Poea a Iry Levina bylo možné povšimnout si několika společných rysů. Jedná se především o přítomnost uzavřeného prostoru, který v jejich dílech zastává často velmi podobnou funkci. U zkoumaných autorů je dále možné objevit společné téma manipulace a přetvářky, která je tím nebezpečnější, čím jsou vztahy mezi postavami bližší a důvěrnější. Základní rysy jsou tedy u obou autorů shodné, avšak liší se v následném zpracování.

Díla jsou nejvíce rozdílná v podání příběhu čtenáři. Zatímco u E. A. Poea je příběh vypravován přímo manipulátorem (*The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Tell-Tale Heart*, *Hop-Frog* a *William Wilson*), u Iry Levina se naopak jedná o oběť, z jejíhož pohledu je příběh vyprávěn (nejpatrněji v novelách *Rosemary's Baby* a *The Stepford Wives* a v dramatu *Veronica's Room*, ve kterých je i čtenáři zatajen pravý motiv jednání některých postav). Ve výše uvedených Poeových povídkách je tedy čtenáři umožněno pochopit, co je tou skrytou skutečností, která má být ostatním postavám utajena. Povídky *The Tell-Tale Heart*, *Hop-Frog* a *The Cask of Amontillado* se svou koncepcí blíží Levinovým dílům nejvíce. Nalézáme v nich totiž stejné zpracování skryté skutečnosti, která by se dala charakterizovat jako čirá manipulace spojená s přetvářkou. Avšak v povídkách *The Black Cat*, *William Wilson* a částečně i v *The Tell-Tale Heart* a *The Fall of the House of Usher* je skrytá skutečnost dvojí – jednak ta, která má být utajena vedlejším postavám, a jednak ta, která je skryta samotnému vypravěči. Důvodem je jeho duševní onemocnění, které mu brání pochopit pravé motivy jeho jednání. Není totiž schopen objektivní interpretace této skutečnosti a žije jen v pouhé iluzi o ní.

V Levinových dílech *Rosemary's Baby*, *The Stepford Wives* a *Veronica's Room* je čtenáři i hlavním postavám zatajena pravá skutečnost, která se po dlouhou dobu projevuje jen v drobných náznacích. Jeho zbývající dvě díla (*Sliver* a *A Kiss Before Dying*) jsou sice po jistou dobu vyprávěna samotným manipulátorem (stejně jako u Poea), ale i přesto čtenář nemá téměř žádnou možnost odhalení pravé skutečnosti, neboť nezná jeho pravou identitu či úlohu v příběhu.

V Levinových dílech je tedy skrytá skutečnost oběti zatajena vždy záměrně další osobou. V Poeových povídkách, kde navíc hlavní hrdina trpí duševní poruchou, se však jedná především právě o psychiku postavy, která vytváří bariéru mezi pravou a zdánlivou skutečností.

Dalšího rozdílu si lze povšimnout v rovině přímé charakteristiky manipulátorů / osob zakrývajících pravou skutečnost. V Poeových povídkách totiž tito hrdinové jednají často pod vlivem drog, alkoholu, duševní nemoci, nenávisti či pudu. Nejsou to tedy manipulátoři v pravém slova smyslu, které najdeme u Iry Levina. Jsou to často jen psychicky nevyrovnané postavy, které samy nejsou schopny rozeznat realitu. Levinovi manipulátoři jsou naopak vyrovnanými osobnostmi, kteří jsou zároveň schopni popsat pravé motivy svých činů a rozeznat vnější skutečnost od skutečnosti pravé, o které vědí, že je jen pouhým prostředkem k dosažení jimi vytyčených cílů. Tím, že dokáží rozlišit realitu, stávají se pro své okolí mnohem nebezpečnějšími, neboť se ve svém snažení nezastaví vůbec před ničím. Jedinou výjimku v námi zkoumaných Levinových dílech tvoří drama *Veronica's Room*. Hlavní hrdinka (vražedkyně) se zde podobá Poeovým psychicky nemocným postavám. Podobný motiv lze nalézt i v *The Fall of the House of Usher*, *Ligeia* a *William Wilson*.

Odlíšný prvek je možné najít i v charakteristikách obětí. U Levina jsou to vždy ženy, které jsou podrobeny manipulativnímu jednání. Mnohokrát je navíc manipulace umožněna milostným vztahem s osobou vytvářející zdání harmonické vnější skutečnosti. U E. A. Poea postavu trpící ženy pod destruktivním vlivem blízkého muže nalézáme pouze v povídkách *The Black Cat*, *The Fall of the House of Usher* a *Berenice*.

Jistou paralelu je možné najít v závěrech Levinových a Poeových příběhů. Hrdinové jsou za své činy potrestáni v povídkách *The Black Cat*, *The Fall of the House of Usher*, *The Masque of the Red Death*, *The Tell-Tale Heart* a *William Wilson*. U Iry Levina v novelách *A Kiss Before Dying* a *Sliver*. V ostatních Levinových příbězích je konec více či méně otevřený a jisté je právě jen to, že manipulátoři potrestáni nejsou.



Zatímco tedy postavy E. A. Poea jsou nebezpečné spíše kvůli svému duševnímu stavu, protagonisté u Iry Levina jsou zdrojem ohrožení kvůli své bezcitnosti a schopnosti nelítostné manipulace. Levin tedy ve svých dílech popisuje moderní formu ohrožení pramenící z relativity skutečnosti a znejasnění hranic mezi dobrem a zlem. Z jeho příběhů tak vyplývá, že v dnešní době je lépe spolehnout se sám na sebe.

Prostředí a jeho symbolika je mnohem patrnější v díle E. A. Poea. Ve vybraných povídkách lze vždy nalézt tajemný uzavřený prostor. Ten má většinou tu funkci, že se pro hlavní postavy stává zapovězeným místem, do kterého není radno vstoupit. Tyto prostory jsou blízké zlověstným gotickým komnatám, které skrývají smrtelné nebezpečí pro hrdiny povídek (např. *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Premature Burial*, *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum*, *The Masque of the Red Death*, *The Tell-Tale Heart* a *William Wilson*).

Prostor v povídkách E. A. Poea tedy představuje ohrožení, avšak to si hrdinové mnohdy ani neuvědomují. Spíše naopak – je pro ně symbolem bezpečí, a tak se právě do těchto míst nejčastěji uchylují. Tento prostor však v sobě ukrývá zapovězená zákoutí. V příběhu *The Premature Burial* si naopak hrdina uvědomuje nebezpečí spjaté s uzavřením do ohraničeného prostoru – hrobu. V povídce *The Pit and the Pendulum* je hrdina v uzavřené místnosti plně skrytého nebezpečí po celou dobu vyprávění.

V Levinových dílech je možné nalézt stejnou symboliku prostředí jako u E. A. Poea. Prostor zde totiž také navozuje vnější iluzi ochrany, a to ve všech námi vybraných novelách. V *Rosemary's Baby* a *Sliver* se jedná o dům, který má být zároveň i bezpečným domovem. Je však jen prostředím (pro okolí uzavřeným), které se stává divadelní kulisou pro manipulátory, kteří v něm žijí. V *The Stepford Wives* má tuto funkci nejen dům, ale i celé městečko Stepford. V příběhu *A Kiss Before Dying* se uzavřený prostor objevuje jen málokdy, ale tam, kde je přítomen, zastává stejnou funkci. V dramatu *Veronica's Room* pokoj toto bezpečí nenaznačuje ani zdánlivě. Už od počátku hry se totiž pro Susan stává vězením, ze kterého není

možné uniknout. Připomíná nám tak spíše povídky *The Premature Burial* a *The Pit and the Pendulum*.

V dílech obou autorů si tedy lze povšimnout, že to jsou lidé, kteří – společně s prostředím – vytvářejí klamné zdání velmi odlišné od pravdivé skutečnosti. Lze tedy říci, že bez přítomnosti šílených či manipulujících postav a bez symbolického významu prostředí by zkoumaná díla nebyla zdaleka tak sugestivní. Skrytá skutečnost je zde totiž hlavním zdrojem nejistoty a nevysvětlitelné úzkosti, což je i základní téma tradičních gotických románů.

## 8. Summary

The brief study of the Gothic novel's development as well as the reading of Edgar Allan Poe's stories and Ira Levin's novels and one drama were the first steps of the preparation to the diploma thesis. In the history of Gothic writing I also tried to find the similar or the same themes which could be found in the works of Edgar Allan Poe and Ira Levin. Not each novel or story contains "hidden reality". On account of this, only some of the works were chosen.

The stories named *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *The Fall of the House of Usher*, *Ligeia*, *The Masque of the Red Death*, *The Pit and the Pendulum*, *The Premature Burial*, *The Tell-Tale Heart*, *Hop-Frog*, *William Wilson* and *Berenice* written by Edgar Allan Poe were examined. *The Pit and the Pendulum* was interesting mainly because of the closed space and *Ligeia* and *Berenice* mainly because of the protagonists. In the rest of Poe's works, both protagonists and setting were examined. As for Ira Levin, four novels and one drama were studied – *A Kiss Before Dying*, *Rosemary's Baby*, *The Stepford Wives*, *Sliver* and *Veronica's Room*. In all his works, the characters and setting have been studied.

The next step was the short introduction of both authors as well as the introduction of the chosen works. The novels and the drama written by Ira Levin are not really well known (the film adaptations are more famous) so the plot of his works also had to be described.

In these works the difference between the external and hidden reality was studied. This contrast was explored in relation to the main characters and the space (mainly the closed one). The exploration was done on each author separately. One chapter focused on E. A. Poe's characters. The madmen, the double personalities and people fixated on hatred were found. One madman (or madwoman) was discovered also in Ira Levin's drama *Veronica's Room*. Nevertheless, the other protagonists differ from E. A. Poe's. They are mentally normal (with no false images) but it could be said that they were more dangerous to society, since they are able to distinguish between reality and fantasy in contrast to the Poe's

protagonists. They really know their own motivations and they are also really able to realize their dreams so they have no problem with manipulation.

Space was the second important part of the diploma thesis. As well as the characters, the setting was also firstly studied in E. A. Poe's works and then in the works written by Ira Levin. A lot of Gothic chambers can be found in Poe's stories. These closed rooms have a big influence on the psyche of the protagonists. On one hand these rooms seem to be really safe - it is only the external reality. On the other hand they are something like a dangerous and harmful prison – it is the hidden reality.

The setting has the similar function also in Ira Levin's work. The house or flat seems to be cherishing place but finally becomes the most dangerous in the world. The closed space cannot be found so often in his works as in Poe's stories. The reason is that the hidden reality is connected mainly with characters and space is only the stage of the theatre performance.

The reality is also sometimes hidden before a reader in Levin's works. It is the result of that the story is told by the protagonist who is manipulated. In Poe's works the reader almost knows the hidden reality because the manipulator is often the narrator. This is also a significant difference between these two authors.

The common fact of both writers' works is that there is a close connection between the characters and space. The setting becomes dangerous mainly when the dangerous person is present.

## 9. Bibliografie

### 9.1. Primární literatura

Levin, I. *A Kiss Before Dying*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2003.

Levin, I. *Rosemary's Baby*. New York: New American Library, 2003.

Levin, I. *Sliver*. England: Penguin Books, 1991.

Levin, I. *The Stepford Wives*. New York: HarperCollinsPublishers, 2004.

Levin, I. *Veronica's Room*. London: Michael Josepha, 1975.

Poe, E. A. *The Complete Stories*, London: David Campbell, 1992.

Poe, E. A. *Jáma a kyvadlo*, Praha: Odeon, 1988.

### 9.2. Sekundární literatura

Botting, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

Bradbury, M., Ruland, R. *From Puritanism to Postmodernism*. Penguin Books, 1992.

Burke, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: O.U.P., 1998.

Fiedler, L. *Love and Death in the American Novel*. New York: 1966.

Hilský, M. *Od Poea k postmodernismu*. Praha: Odeon, 1993.

Lovecraft, H.P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: 1973.

Procházka, M. *Lectures on American Literature*. Praha: Karolinum, 2002.

Procházka, M. Hrbata, Z. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005.

Punter, D. *The Literature of Terror*. London: 1999.

Vlašín, Š. a kol. *Slovník literární teorie*, Praha : Československý spisovatel, 1984.

“Zoufalství rozumu a hra obraznosti”, v: Poe, E. A. *Černý kocour*. Praha: Mladá Fronta, 1988

### 9.3. Internetové odkazy

<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=PoeBere.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>.

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Matthew\\_Gregory\\_Lewis](http://cs.wikipedia.org/wiki/Matthew_Gregory_Lewis).

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ira\\_Levin](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ira_Levin).

<http://ld.johanesville.net/poe-40-the-pit-and-the-pendulum>.

<http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/telltale.html>.

<http://www.gutenberg.org/etext/2149>.