

Bakalářská práce

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Filozofická fakulta

Ústav estetiky

Ošklivost a hrůza: Estetika ošklivosti v literárním hororu

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

Autor: Jan Kočudák
Studijní obor: Estetika
Ročník: ček.

2011

Prohlášení

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

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

České Budějovice, 6. ledna 2011

Jan Kočudák

Poděkování

Rád bych poděkoval všem, kdo mi jakýmkoli způsobem pomáhali, poradili a měli trpělivost i připomínky.

Anotace:

Bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat souvislosti mezi různými druhy ošklivosti a strachem či hrůzou na příkladu reprezentativních textů žánru literárního hororu, který mj. rozvíjí tradiční spojení mezi ošklivostí a (morálním) zlem. Zvláštní pozornost bude věnována tzv. gotickému románu, estetice romantismu a jejímu „prodloužení“ v literatuře konce 19. století. Práce se bude snažit popsat a odůvodnit paradoxní přitažlivost monstrozity a rovněž se pokusí zachytit vývoj ošklivosti jako prostředku vzbuzování hrůzy od počátků literárního hororu po významné představitele tohoto žánru ve 20. století.

Annotation:

The aim of this Bachelor thesis is to examine the connections between various kinds of ugliness and fear or terror, using representative texts of Gothic fiction which - among other things - develops the traditional connection between ugliness and (moral) evil. Special attention will be paid to the so called Gothic novel, to the aesthetics of Romanticism and its "extension" in the literature of the end of the 19th century. The thesis will try to account for the paradoxical attractiveness of monstrosity and to summarize the development of ugliness as a means of the arousing of horror from the beginnings of Gothic fiction to the prominent representatives of this genre in the 20th century.

Obsah

I. Obsah	6
II. 1. Definice ošklivého	7
2. Kategorie vznešena	13
3. Definice strachu a úzkosti	14
4. Původ strašidelných příběhů	15
5. Gotično	16
6. Hrozivost a odpudivost hororových monster	18
7. Teorie hrůzostrašných prvků podle Noëla Carrola	21
7.1 Slučování	21
7.2 Štěpení	23
7.3 Zvětšení	24
7.4 Zmnožení	25
7.5 Hrůzostrašná metonymie	26
7.6 Jiné nadpřirozené schopnosti	26
8. Přitažlivost literárních hororů	27
8.1 Pojetí Howarda Phillipse Lovecrafta	28
8.2 Náboženské pojetí	29
8.3 Psychoanalytické pojetí	30
8.4 Pojetí Noëla Carrola	31
9. Proměny literárního hororu	35
III. Závěr	38
IV. Použitá literatura	41

1. Definice ošklivého

Jak vnímání krásy, tak i vnímání ošklivosti má svůj vývoj. V této úvodní kapitole se pokusíme stručně nastínit tento vývoj ve vnímání ošklivosti od počátků evropské filozofie po současnost, neboť tento vývoj bezesporu přispěl ke vzniku gotického románu i jeho dalšímu rozvoji v literárních hororech (dále budeme gotické romány a literární horory souhrnně uvádět pouze jako literární horory). Neboť se tento vývoj bezesporu odráží ve vzniku gotického románu i v jeho dalším rozvoji v literárních hororech. Pro tento průřez historií v nahlížení „ošklivého“ budeme vycházet převážně z knihy, kterou editoval Umberto Eco, *Dějiny ošklivosti*, neboť ta nám ve své přehlednosti poslouží nejlépe.

Od počátků evropské filozofie byla kategorie ošklivého definována na základě krásného jako jeho opak. Ošklivé je to, co se nám přičí, co se nám hnuší či co nenávidíme. Ošklivé, šeredné, strašlivé, odpudivé, ohyzdné atd. jsou pojmy, které prostupuje vášnivá zainteresovanost v nazírání dané věci a tedy i pomíjivost tohoto citu. Vášnivost a zainteresovanost jsou emoce, které stojí v protikladu ke krásnému, ohromujícímu, skvostnému, nádhernému atd., jež vyžadují jistý stupeň emoční distance, zalíbení bez zájmu vlastnit a bezpochyby stálost v onom zalíbení.

Nejprve rozlišme alespoň „ošklivost o sobě“ a „ošklivost formální“.¹ Ošklivostí o sobě rozumíme to, co s člověkem emočně pohne, co se jej dotkne (hniující maso, otevřená zlomenina, vyhřezlá střeva, ...); ošklivosti formální pak rozumíme ve smyslu nevyváženosti celku, jako je deformovanost, absence toho, co by mělo být. V umění pak může být vyobrazena obojí tato ošklivost, ale je nutno podotknout, že nemusí být tyto ošklivosti zobrazovány, ale i přes to může být dílo ošklivé, a to díky neschopnosti umělce – tedy jde o jinou formální ošklivost, ošklivost uměleckou. Pomineme-li poslední zmiňovanou, obě předchozí souvisejí s vášnivou emoční reakcí, neboť vašeň je pomíjivá emoce. Tyto emoční reakce jsou tedy značně nestálé, a tak jejich studium z hlediska filozofie nemělo patřičnou váhu, neboť jejich „jepičí život“ si zřejmě nezasloužil bedlivější zkoumání – naproti tomu krása s sebou nese nezainteresovanost a tedy stálost ve svém vnímání. Tématika ošklivého byla v průběhu časů převážně opomíjena, dotýkaly se jí jen zmínky při pojednáních o kráse. To ale neznamená, že zkoumání není hodna. V této kapitole se pokusíme naznačit, proč právě hodna

1 ECO, Umberto, (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 19

teoretického zkoumání je.

Za počátek evropské filozofie je považována filozofie antického Řecka. Stejně tak lze v přemítání o ošklivém, a co se pod tím pojmem chápe, začít právě zde. Ošklivost má ontologickou skutečnost, ontologický status. Chceme-li vymezit pojem „ošklivost“ tak, jak byla vnímána v období antického Řecka, je třeba vycházet z pojmu ideje tzv. kalokagathie, kterou je možné v jejím důsledku chápat jako opak představy ošklivosti. Ošklivost, deformovanost je slučována se špatností, nehodností až d'ábelskostí. Je však třeba připomenout, že není možné striktně uvažovat řecký vzor krásy – kalokagathii – za určující, neboť i v dějinách antického Řecka můžeme nahlédnout případy, kdy chybí duševní krása (jako například Meneláova nevěrná manželka Helena, pro jejíž krásu vyplulo řecké loďstvo proti Tróji) a stále mluvíme o kráse, nebo kdy chybí fyzická krása a rovněž je stále krása uvažována (Ezopova moudrost a ušlechtilost tak předčila jeho fyzické nedostatky). Nicméně zde je nutno vymezit, alespoň zjednodušeně, rozdílnost pojmů „ideálního“ a „krásného“, které je možné v současné době vnímat jako významově rovnocenné, nicméně v případě kalokagathie tomu tak dalece nebylo – kalokagathii vidíme jako krásnou i ideální, zatímco uvažíme-li pouze duševní nebo fyzickou krásu s absencí té druhé, můžeme mluvit stále o krásném, nikoli však o ideálním. Naproti tomu ošklivému chybí právě obě složky krásy. V neposlední řadě je třeba připomenout Aristotelovu tezi, že i ošklivé, které je vhodně vyobrazeno uměním, se může stát krásným: „*některé věci neradi vidíme ve skutečnosti, ale obrazy jejich s největší podrobností provedené rádi pozorujeme, jako vyobrazení zvířat nejopovrženějších a mrtvol.*“² – toto tvrzení bude poté zásadní zejména v období romantismu.³

V druhé řadě uvažme náboženský, potažmo křesťanský náhled. Člověk, jenž je s to vnímat, chápat, rozumět světu plně v jeho komplexnosti, nevnímá „ošklivé“, které je ontologickým nedostatkem: „*Být krásný, to je být, a být, to je být krásný. Vše, co je, je krásné právě tím, že je; ošklivé je jenom nedostatkem bytí, o němž nelze nic myslet ani vyřknout, pokud nechceme upozornit na místo ponechané prázdným, protože se mu nedostává skutečnosti.*“⁴ Lépe řečeno vše, co nás obklopuje, je součástí vyššího celku,

2 ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993, str. 9

3 A i nadále, jak je zjevné například v básni Charlese Baudelaira *Zdechlina*.

4 GILSON, Étienne. *Introduction aux arts du beau*. Paris: Vrin, 1963 [Cit. dle: GAGNEBINOVÁ, Murielle. „Dějiny ošklivého“. ZUSKA, Vlastimil, (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, str. 324]

řádu, harmonie veškerenstva, a tak například napohled příjemné koexistuje s napohled nepříjemným nebo vadným a celkově je tato koexistence příjemného s nepříjemným vnímána jako krásná, neboť svět je celkově krásný díky své harmonii. To zahrnuje i smyšlená monstra své doby (to, že člověk jejich odpudivost nedokázal docenit a chápat, podle myslitelů svědčí pouze o neúplném pochopení božské přirozenosti⁵). Ani zlo a ošklivost, ani dobro a krása nemohou existovat samy o sobě, neboť jsou nepochybně všechny součástí univerza. Stejně tak lze pro příklad i člověka chápat jako jakési zmenšené universum, jelikož nikdo nemůže být samozřejmě buď čistě dobrým nebo čistě zlým. Celkově se tento náboženský pohled může však zdát značně smířlivý vůči vnímání okolního světa a čiší z něj navyklost na strasti a útrapy, které bezpochyby byly na denním pořádku středověké Evropy.

V období renesance princip harmonie veškerenstva přetrvává, ačkoli se přístup mírně pozměnil hlavně v tom, že od pojetí, kde za veškerým stvořením stojí Bůh, dochází k příklonu k přírodě jako ke stvořitelce. To neznámá, že by byl Bohu odňat status stvořitele, ale pro renesanci, která se přiklání k vědeckému poznání, je snáze uchopitelná příroda se svým systémem poznatelných zákonitostí.

S příchodem tzv. manýrismu dochází k obratu, kdy v umění jako takovém již nadále není hledána přímo krása a harmonie, ale spíš než o napodobování krásy univerza (jak bylo chápáno ve středověku slučováním libého s nelibým jako princip vyššího řádu) jde o expresivitu projevu. Umělec získává se svou intencí status tvůrce, stvořitele. Ještě v období renesance tíhly náhledy na uměleckou tvorbu k objektivitě a řádné pravidelnosti, kdežto umělec v období manýrismu již netvoří tak, jak si to žádají pravidla, ale jak sám cítí – vkládá do díla svůj vlastní tvůrčí výraz. Jelikož tedy expresivita vítězí nad pravidly krásy, volí umělec kolikrát bizarní výstřednosti ať už v námětu nebo ve zpracování, a tak pojetí a tvůrčí uchopení ošklivosti postupně získává stále větší váhu v umělecké tvorbě. To bezpochyby přispělo i k významným filozofickým statím na téma „ošklivo“ a „vznešeno“ a tedy i k nástupu literárních hororů (o čemž bude řeč v následujících kapitolách).

V období baroka se tyto subjektivní přístupy umělců více prohlubují. Umělec, jehož náměty jsou například i hrůza a smrt, pitvy, různé deformace atp., stále jistě

5 „Ti, které nazýváme netvory, pro Boha netvory nejsou, neboť ten vidí v nezměrnosti svého díla nekonečnost forem, jež tam vložil; a je možné, že útvar, jež nás udivuje, má vztah a souvisí s nějakým jiným tvarem téhož druhu, jež je člověku neznám.“ (MONTAIGNE, Michel, de. Eseje, II, XXX. [Cit. dle: ECO, Umberto, (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 244])

vkládá ideu i do těchto děl, nalézá v nich při jejich tvorbě něco, co sice nekoresponduje s líbivým, ale na druhou stranu vyniká svým pojetím. Umělec vkládá do zpracování ošklivosti svou vlastní, individuální ideu. Nepravidelné začíná vítězit nad řádem a pravidelností. Nedokonalost a ošklivost se tak nadále postupně vyčleňují z celkové harmonie světa. Jestli tedy obecně bylo zlo do této doby chápáno ve spojitosti s ošklivostí, zde dochází k odklonu a pozvolnému obratu – k ošklivosti již necítíme tolik odpor, ale častokrát s ní již i soucítíme. Chápání ošklivého jakoby rozdvouje své cesty – na jedné straně je onen soucitný a smířlivý pohled, na straně druhé potom náhled, kterého se nikdy lidstvo nezbaví, a to že ošklivost jde nadále ruku v ruce s (morálním) zlem, jak tomu bylo v období antického Řecka. První z těchto dvou pohledů – smířlivý – sice byl jistě lidem vlastní již dříve, ale do této doby bylo umělecké vyobrazení pouze ošklivého až nechutného vnímáno negativně buď s výsměchem, nebo jen s odporem, nikoli tak se soucitem (ještě Immanuel Kant na konci 18. století ve své *Kritice soudnosti* zastává názor, že zpodobování nelibého a negativního vede ke zničení estetického prožitku: „ [...] *jen jeden druh ošklivosti nemůže být znázorněn v souladu s přírodou, aniž by nezničil veškeré estetické zalíbení, tedy uměleckou krásu; totiž ta, která vzbuzuje odpor.*“⁶).

V 18. století se konečně postupně objevují ucelenější úvahy o ošklivosti a jejím nesnadném zachycení v umění. Jedním z příkladů takovýchto úvah je, byť z konce 18. století, úryvek ze statě německého filozofa F. Schlegela: „... *mnohá z nejskvělejších děl [moderní poezie] jsou zjevně ztvárněním ošklivosti, a musíme přiznat, že existuje nesmírně bohaté ztvárnění skutečnosti v její nejvyšší neuspořádanosti, jakož i beznaděje způsobené přemírou a střetem energií, ztvárnění, které nezbytně vyžaduje stejnou, ne-li ještě větší tvůrčí sílu a uměleckou zralost, nežli vyžaduje ztvárnění onoho bohatství a energií v dokonalé harmonii.*“⁷ Umělec ve svých námětech dále užívá deformovanosti a nezvyklosti uměleckého pojetí pro ozvláštňení a zajímavost díla. Nelze pochybovat o tom, že právě tento obrat vedl k novodobým úvahám o vznešenu. Tyto novodobé úvahy si zprvu braly za předmět zkoumání spíše fascinaci přírodou a její až děsivě nezměrnou mocí. A právě pojmání divoké a mocné přírody a jejích sil se postupně stále více dostává do popředí zájmu umělců, což bezpochyby přispělo i k

6 KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, str. 128

7 SCHLEGEL Friedrich. O studiu řecké poezie. [Cit. dle: ECO, Umberto (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 275]

rozvoji gotických románů, v nichž nezměrnost a moc přírody přidává na tajemnosti příběhu a umocňuje jeho atmosféru. Vznešenost lze prozatím zjednodušeně chápat jako jakousi zvláštní oblast sloučení krásy s děsivostí a ošklivostí.

Teoretikové se tedy začali hlouběji zaobírat úvahami o ošklivosti a o její přitažlivosti pro umělce v jejich námětech, což se přeneslo i do 19. století. Tato záměrná ošklivost, tyto náměty byly spojovány s groteskností: „[Groteskno] je všude; na jedné straně se objevuje jako znetvořené a hrůzostrašné, na druhé jako komické a šaškovské.“⁸ Ošklivé-groteskní již není tak snadné vymezit prostým převrácením hodnot krásy, neboť to skýtá nepřeborné množství možností: „*Krása má jen jediný tvar, ošklivost jich má tisíce. Neboť krása je, zkrátka a dobře, jen forma chápaná v těch nejjednodušších souvislostech; vyznačuje se absolutní symetrií a důvěrně ladným souzvukem. [...] To, co nazýváme ošklivostí, je naproti tomu jednou drobností ve velikém celku, na jehož konec nedohlédneme a který je v souladu nikoli s člověkem, nýbrž se vším stvořením. Proto se nám ošklivost neustále ukazuje v nových, leč neúplných podobách.*“⁹ Do doby, než se začaly objevovat takovéto úvahy o ošklivosti, se zkoumaly převážně normy krásy, její pravidla, stále se hledala měřítko harmonie, ale v tomto období se přemítání o kráse odvrací spíše k jejím účinkům a k tomu, jak působí na člověka. Nicméně nutno na okraj podotknout, že „ošklivé“ získává jakoby dvojí tvář: první takovou, která je hodna umění ve smyslu zmiňovaného ošklivého-groteskního a vznešena, tedy chápanou jako pozitivní pro ducha a uměleckou tvorbu; druhou ve smyslu negativním pro umění samotné, což vystihují citáty A. Rodina: „*V umění je ošklivé jen to, co postrádá charakter.*“¹⁰ a V. Huga: „*Krásné a ošklivé je v umění dáno provedením...*“¹¹ (nekvalitní provedení je výše zmíněná „ošklivost formální-umělecká“). Toto „ošklivé“, jak jej chápali romantikové, nespočívá tedy v tom, co je zobrazováno či co je předmětem zobrazovaného, ale v tom, jak kvalitně dokázal umělec uchopit tento předmět a s jakou zručností a invencí jej zapracoval do svého díla (tyto úvahy však dále nebudou předmětem našeho zájmu).

Radikálnější kroky ve vývoji ošklivosti v uměleckých námětech nastoluje avantgardní umění, které se začíná projevovat ke konci 19. století a zejména v prvních

8 HUGO, Victor. Předmluva ke Cromwellovi. [Cit. dle: ECO, Umberto (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 281]

9 *tamtéž*, str. 281

10 RODIN, August. L'art: entretiens réunis par paul gsell. [Cit. dle: GAGNEBINOVÁ, Murielle. „Dějiny ošklivého“. ZUSKA, Vlastimil, (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, str. 332]

11 HUGO, Victor. Préface à Cromwell. *tamtéž*, str. 332

dekádách století 20. Umělci dále tvoří s vlastní expresivitou, která však nebyla nikdy okamžitě přijata a všeobecně akceptována. Proto tato nová díla byla přijímána jako něco odpudivého a neuměleckého, vadně zpracovaného. Na první pohled šlo o silné odklony od zaběhnutých tendencí akademismu. Umělci již neměli zájem o akademicky dokonalé vyjádření skutečnosti, oni sami si byli vědomi ošklivosti svého vyjádření, jež byla záměrem (častokrát i ošklivé vyobrazovali ještě ošklivěji). Nicméně tato díla po jisté době za umělecká bezpochyby přijata byla. A co se krásy týče, za mnohé mluví úryvek z Manifestu dada: „*Umělecké dílo nesmí být krásou jako takovou, neboť ta je mrtvá.*“¹² To nám však slouží jen pro příklad. Dalším podstatným rysem avantgard bylo také to, že se již nesnažily uchopovat harmonii, ale naopak ji narušovat a bortit a právě to bylo jejich účelem. Ošklivost umění a v umění se tak tedy stává zrcadlením soudobé společnosti a nadále se již umělecká tvorba nesnaží vše zahrnout do harmonie s odkazem k vyššímu řádu. „*Neexistuje revoluční řád, existuje pouze zmatek a šílenství.*“¹³

V současné době se ošklivost stala masovou a stále více otevřenou záležitostí. Rozdílnost oproti minulosti tkví však v tom, že je postupně stále těžší ošklivostí pobuřovat nebo jí vzbuzovat nějaké emoce. I v případě hororové literatury se prostředky, jež vzbuzují děs, odpor, strach atd., prohlubují. Neboť to, co dříve čtenáře některého gotického románu nebo hororu děsilo k smrti, dnes mnohem spíš vyvolává smích a pobavení či jiné emoce, ale strach již minimálně¹⁴. Prostředky, které tyto tzv. negativní emoce vyvolávají, se musejí tedy stupňovat, vyvíjet, a to bezpochyby i v hororové literatuře, jejíž primární cíl je tyto pocity vyvolávat.

Na závěr úvodu je ještě patřičné zmínit, že veškeré tyto přístupy v nahlížení ošklivého nelze chápat čistě lineárně. V průběhu časů se všechny porůznu prolínaly a měnily. Chtěli jsme tu především nastínit, jak byla ošklivost nahlížena a jaký k ní mělo a mohlo mít vztah umění a literární horory.

12 TZARA, Tristan. Manifest dadaismu. [Cit. dle: ECO, Umberto (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, str. 374]

13 SEDLMAYR, Hans. Ztráta středu. *tamtéž*, str. 380

14 Nicméně i v hororech současných autorů se samozřejmě mohou objevovat značně nesmyslné prvky – například v povídce S. Kinga *Bojiště*, kde nájemného vraha zabije pár ozbrojených jednotek miniaturních vojáčků z dílny hračkářky, či v povídce *Nákladňáky*, kde svět začnou terorizovat automobily, atd.

2. Kategorie vznešena

Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, vznešeno lze zjednodušeně chápat jako prolnutí příjemných pocitů s nepříjemnými. Přesněji řekněme, že výsledný pocit ze vznešena je libý, ale tento libý pocit je zprostředkován něčím nelibým. Něčím, z čeho se člověk cítí „nesvůj“, co si nedokáže sám vysvětlit, co nedokáže smyslově uchopit a co jej přesahuje. Tato moc, která člověka přesahuje, zároveň budí jeho pozornost a on je touto mocí fascinován. Nejedná se tedy o běžnou libost, ale o „negativní libost“, protože to, co člověka přesahuje a činí ho malým a bezmocným, vyvolává nepochybně negativní pocity. V této kapitole se pokusíme toto zjednodušené pojetí rozvést, neboť kategorie vznešena měla pro gotické romány a pro pozdější literární horory zásadní význam.

První známé pojednání, které se vznešenem zabývalo, je spis *O vznešenu* neznámého autora z prvního století našeho letopočtu, který je znám pod jménem Pseudo-Longinos. Autor se však v tomto spisu zabývá spíše prostředky, kterými vznešena, lépe řečeno vznešeného projevu v psané nebo mluvené formě, dosáhnout. Myšlenky v tomto spisu nejsou pro pozdější příchod gotických románů příliš relevantní. Nicméně tento autor vynáší sílu vzbuzovaných citů nad logické souvztažnosti v projevu: „*Na rozdíl od Aristotela, který ve své Rétorice spoléhá na logos, tj. logickou souvislost argumentu a jeho vztah k filozofickému důkazu, autor spisu O vznešenu zdůrazňuje patos, tedy sílu citů.*“¹⁵ Vznešeno je zde chápáno jako prostředek, kterým je možné vyvolat silné a vášnivé emoce, které člověka zcela pohltnou a vtáhnou ho do sebe, překvapí ho svou velikostí a uzavřou do světa, který je člověku prostřednictvím vznešena zprostředkován. Tato vlastnost vznešena je pro literární horory podstatná, jelikož ty čtenáře vtahují do sebe, pohlcují ho a odpoutávají od všední reality.

V polovině 18. století sepsal britský politik a filozof Edmund Burke knihu *Filozofické zkoumání našich idejí vznešena a krásna* (A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, 1757). Tato kniha již pro gotický román zásadní význam má, na čemž se shodují i mnozí teoretikové. Například Z. Hrbata a M. Procházka v knize *Romantismus a romantismy*: „*V době, kdy se objevila Burkeova teorie vznešena, došlo k jejímu propojení s estetikou gotična,*“¹⁶

15 HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, str. 120

16 *tamtéž*, str. 135

nebo R. Miles ve sborníku *The Routledge Companion to Gothic*: „Kritici dobře věděli, že gotická hrůznost pochází od Burkeovského kultu vznešena“ (The reviewers knew full well that Gothic terror derived from the Burkean cult of the sublime).¹⁷ Burke stále spojuje vznešeno se silnými emocemi, ale posouvá tyto emoce od pouhé vášnivosti k pocitům strachu: „Burke spojuje vznešeno se strachem z vnějších sil ohrožujících existenci.“¹⁸

Dalším podstatným rysem v Burkeově pojetí vznešena je, že prostředky, které vyvolávají onen strach, děs, hrůzu a odpor, se musejí neustále posouvat a stupňovat a že je třeba hledat stále nové prostředky, jak tyto negativní emoce, tuto negativní libost, vzbuzovat.

Vznešeno však vyžaduje, abychom jej vnímali „s odstupem“, z povzdálí a z bezpečné vzdálenosti. To vše samozřejmě proto, aby byl člověk schopen vznešeno vnímat, neboť pokud by byl přímo vystaven moci přírody, nedokázal by její vznešenost docenit. Pro konkrétní ilustraci uveďme příklad, který uvádí R. Miles ve sborníku *The Routledge Companion to Gothic*: „Pohled na rozlehlost přírody z vrcholku hory by byl vznešeným; stejný pohled z perspektivy někoho, kdo se řítí k zemi, by byl čirou hrůzou.“ (A sight of nature's vastness from the top of a mountain would be sublime; the same view from the perspective of someone falling down it would be simple terror.)¹⁹

Pojetí vznešena Edmunda Burkeho tedy spojuje vznešeno přímo s pocitem strachu a ohrožení, které k literaturárním hororům neodmyslitelně patří.

3. Definice strachu a úzkosti

Pro literární horory jsou nepochybně zásadní emoce, které prožívá jak čtenář tak i její hrdinové. Nejdůležitější jsou emoce negativní – strach až hrůza, která je vystupňovaným pocitem strachu, úzkost, odpor atp.

Jak napsal Howard Phillips Lovecraft v *Nadpřirozené hrůze v literatuře*: „Nejstarším a nejsilnějším lidským citem je strach, a nejstarším a nejsilnějším druhem strachu je strach z neznáma.“²⁰ Z psychologického hlediska je strach jednou

17 MILES, Robert. „1790s: the effulgence of Gothic“. HOGLE, Jerrold, E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 41

18 HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin, *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, str. 121

19 MILES, Robert. „Eighteen-century Gothic“. SPOONER, Catherine – McEVOY, Emma, (ed.): *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007, str. 14

20 LOVECRAFT, Howard, Phillips. „Nadpřirozená hrůza v literatuře“. *Bezejmenné město*. Praha:

ze základních emocí či prožitků člověka, které jsou vyvolávány pocitem ohrožení, tedy přítomností nebezpečí či ztrátou bezpečí, z něčeho, co ohrožuje naši existenci. Zpravidla bývá strach doprovázen „zblednutím, chvěním, zrychleným dýcháním, zvýšením krevního tlaku a pohotovosti k obraně či útěku“²¹. Z psychologického hlediska je strach užitečnou emoci, neboť v případech, kdy pocit strachu zakoušíme v běžném životě, je náš organismus stimulován k vyšším výkonům a soustředění se.

Úzkost se pak od strachu liší tím, že na rozdíl od strachu, který je vyvoláván podněty, které jsou reálné, skutečné, úzkost je vyvolávána podněty, které nedokážeme podložit reálnou existencí onoho prvku, který nás děsí a ohrožuje, jelikož je mnohem spíše založen na náznacích či symbolech. „Někteří teoretikové jsou přesvědčeni, že úzkost a strach jsou dvě odlišné kvality (strach jako reakce na aktuální ohrožení a úzkost jako reakce na ohrožení očekávané). Freud argumentoval, že u strachu (který nazval objektivní úzkost) je subjektivně snazší najít příčinu prožitku než u úzkosti (kterou nazýval neurotickou úzkostí a považoval ji za pronikavější a difuznější).“²² Je tedy zřejmé, že pokud je strach užitečnou emoci, jak bylo zmíněno výše, úzkost nikoli, protože není podložena faktem reálného nebezpečí, a tak není možné se proti tomuto nebezpečí jakkoli bránit a zachovat vůči němu určitý postoj.

Obecně však platí, že strach anebo úzkost jsou negativní a nepříjemné emoce, co se prožitku týče. Nicméně v případě čtení literárních hororů lze pocit strachu a úzkosti považovat za kýženou emoci, tedy i v jistém smyslu příjemnou. Oproti zakoušení reálného a v životě vcelku běžného pocitu strachu a úzkosti tedy platí, co bylo zmíněno výše v kapitole o vznešenu – nejsme-li vystaveni hrůzostrašnému prvku přímo a zachováváme-li si patřičnou distanci od hrůzného, může pro nás děsivé, které zakoušíme prostřednictvím čtení, být zároveň i příjemné. A tento fakt je pro oblibu gotických románů a hororové literatury u čtenářské obce právě zásadní.

4. Původ strašidelných příběhů

Příběhy, které vzbuzovaly hrůzu a děs, jsou „staré jako lidstvo samo“. Strach, jak o něm pojednává H. P. Lovecraft v *Nadpřirozené hrůze v literatuře*, je nejstarším a nejsilnějším citem, proto je také hluboko zakořeněný v lidské přirozenosti

Aurora, 1998, str. 170

21 HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000, str. 567

22 STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha: Portál, 2002, str. 145

i slovesnosti. Strašidelné příběhy samozřejmě nevznikají až v 18. století s příchodem gotického románu. Tyto strašidelné příběhy, které předcházejí vzniku gotického románu, se předávaly hlavně ústně z generace na generaci, o čemž svědčí i různé sepsané sbírky ústní lidové slovesnosti. Jedním z nejvýraznějších příkladů těchto příběhů mohou být i pohádky (například v pohádkách bratří Grimmů bychom našli častokrát až hororové prvky) či mýty a legendy, které se nadpřirozenými silami a netvory přímo hemží (přesto tyto příběhy nemůžeme slučovat s literárními horory, což bude upřesněno v kapitole “Teorie hrůzostrašných prvků podle Noëla Carrolla”). Pokud jde poté o písemná díla, hrůzné prvky se v nich bezpochyby rovněž objevují (vyskytují se i v neznámějších eposech – např. v Homérových dílech *Ilias* a *Odyseas*). Ať už ale v případech ústně tradovaných příběhů nebo písemných památek, primárně měla tato díla zprostředkovávat něco jiného, než strach a hrůzu. Jejich úkolem bylo spíše připomínat hrdinské činy, velikost lidského ducha a na druhé straně zákeřnost a zrádnost, lásku, vítězství dobra nad zlem atd.

Strach a hrůza jsou silné emoce, které se „vyspělá civilizace“ snaží u jedinců eliminovat. O projevu negativních emocí píše už Platón ve své *Ústavě*:

Zákon přeci praví, že nejkrásnější jest zachovávat v neštěstí co nejvíce klid a nerozčilovat se, neboť jednak není patrné, co dobrého a co špatného přinášejí takové příhody, jednak z toho nemá žádného prospěchu, kdo to těžce snáší; konečně žádná z lidských příhod není hodna vážného zájmu, a co by nám při nich mělo býti co nejrychleji po ruce, tomu že bývá hořekování překážkou.²³

Dost možná i z tohoto důvodu, že projev emocí na veřejnosti není společensky přijatelný, se málokterý spisovatel do období romantismu primárně zaobíral psaním literatury, jejímž cílem by bylo přímo vzbuzování silných negativních emocí, jakými je zmiňovaný strach, úzkost a hrůza, jaké vnímáme při čtení literárních hororů.

5. Gotično

Nyní si ještě alespoň v krátkosti přiblížme příčiny vzniku a vývoje gotických románů, které předcházely pozdější horory.

Termín gotična („gothic“) se začíná objevovat nejprve ve spojení

23 PLATÓN. *Ústava (kniha desátá)*. Praha: Oikoymenth, 2001, str. 316-317

s architekturou. Jako architektonický směr byla středověká gotika jediným stylem, který se neodkazoval k antice (už podle označení „gotika“, které bylo odvozeno od východogermánského kmene Gótů, tedy od barbarů). A jelikož antická civilizace byla považována za kolébkou veškeré evropské civilizace, byla gotika vnímána jako barbarská či dokonce primitivní. Neogotika²⁴ je bezpochyby rovněž, jako středověká gotika, stavěna do protikladu antikizujícím prvkům ostatních uměleckých slohů (od románského slohu po klasicismus a empír). Obhajobou tohoto uměleckého stylu je například úryvek z textu biskupa Richarda Hurda: „*Pokud zkoumá architekt gotickou stavbu podle řeckých pravidel, nenalezne na ní nic jiného než deformovanost. Ale gotická architektura má svoje vlastní pravidla, a když ji zkoumáme v souladu s nimi, poznáme, že má stejnou hodnotu jako řecká.*“²⁵ K důvodům, proč se o několik set let později někteří lidé navraceli k minulým slohům, mohl patřit rozvoj historických věd a historického zkoumání a současně i záliba ve starožitnictví, sbírání a obdivování dávno minulých prvků či předmětů. Ať už v případě historismů či starožitnictví, v obou případech jde o vzkříšení starého, minulého a následně o jeho zasazení do novodobého kontextu. Proto se úvahy některých jedinců navracely k dávno minulým tendencím a lidé byli těmito tendencemi opětně fascinováni.

Lidé na gotické architektuře obdivovali zejména gotické katedrály, které fascinovaly „*svými rozměry, výškou, přitím vyvolávajícím bázeň, silou, starobylostí a trváním.*“²⁶ Tyto vyjmenované rysy evokují bezesporu pocit vznešena, jak o něm hovořil Edmund Burke, a tak byla jeho teorie vznešena sloučena právě s gotičnem, neboť to v sobě snoubí velkolepost s tajemností.

Gotično tedy i s teoretickou podporou (zmiňovaní Hurd, Blair, Burke i jiní) získalo osobitý a svébytný ráz, ale zároveň v něm stále přetrvávalo cosi tajemného a iracionálního, co se přičilo stále silnějším tendencím uchopit svět vědecky a umět ho racionálně vysvětlit.

Tajemná nálada gotična nezůstala samozřejmě jen u architektury, ale přenesla se i do literárního světa, kde postupně začaly vznikat tzv. gotické romány. Gotické romány staví na tajemných a nadpřirozených jevech, které se zdají být nevysvětlitelné. To je ale v rozporu se soudobými myšlenkami období osvícenství, které se snaží vše racionálně

24 Architektonický směr, který se v Anglii objevuje zejména v 50. a 60. letech 18. století.

25 HURD, Richard. *Letters on Chivalry and Romance*. [Cit. dle: HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, str. 135]

26 BLAIR, Hugh. *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. [Cit. dle: *tamtéž*, str. 135]

obsáhnout a do popředí všeho dění, myšlení a uvažování staví vědu a přírodu se svými zákonitostmi. Tedy je vlastně racionalita osvícenství v protikladu k iracionalitě nadpřirozena. Jak ale uvádí Noël Carroll, spisovatelská i čtenářská obec v 18. století nemusela být zcela srozuměna s myšlenkami racionalismu osvícenství (ani v dnešní době nejsme všichni obeznámeni se současnými vědeckými teoriemi a výzkumy). Na druhé straně osvícenský přístup, že je vše možné vysvětlit rozumem, neznamená, že vše vysvětleno bylo, a tak můžeme připustit, že tam, kde tato vysvětlení nestačila, nastupovaly nadpřirozené jevy.²⁷

A právě v tomto období začíná vznikat a rozvíjet se literární žánr, který postupně sice prošel určitým vývojem, ale jeho podstata zůstává nezměněna – vzbuzovat u svých čtenářů zejména strach, hrůzu, úzkost, probouzet jejich představivost a fascinovat je.

6. Hrozivost a odporivost hororových monster

Jelikož nás tedy různá monstra a strašidla děsí, měli bychom si nyní přiblížit, jakým způsobem a proč. K tomu nám nejlépe poslouží systematický přehled amerického filozofa Noëla Carrola z jeho knihy *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*.

Podle Carrola jsme v hororových příbězích vystrašeni (např. monstrem) za předpokladu, že:

- 1) se nacházíme ve stavu, kdy pocítujeme abnormálně, což ovlivňuje náš fyzický stav (chvění, svalové kontrakce, ustrnutí, ...)
- 2) tento stav je způsoben:
 - a) myšlenkou, že onen hrůzostrašný prvek-monstrum skutečně existuje;
 - b) myšlenkou, že tento prvek-monstrum má takové vlastnosti, že je hodnocen jako fyzicky (popřípadě i morálně a společensky) ohrožující takovým způsobem, jakým ho zobrazuje fikce;
 - c) rovněž hodnotící myšlenkou, že tento prvek-monstrum má takové vlastnosti, že je hodnocen jako odporivý
- 3) veškeré tyto myšlenky (bod 2) jsou doprovázeny touhou vyvarovat se dotyku těchto prvků-monster.²⁸

27 CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990, str. 55-58

28 *tamtéž*, str. 27

Řekněme, že typickým podnětem, který v literárních hororech vyvolává strach, je tedy nějaké monstrum. Monstra se však vyskytují i v pohádkách či v různých mýtech a legendách. Pokusíme se tedy vymezit různorodost pohádkových a hororových monster.

Každé hororové monstrum vyvolává ve čtenáři (popřípadě i v postavách v příběhu) hlavně pocit hrozby (*threat*) a znechucení (*disgust*), a to ze zásady oba pocity současně. Jsou tedy považovány za ohrožující (*threatening*) a zároveň odpudivé (*impure*).

Pokud nějaká záporná postava v příběhu pouze vraždí, vyvolává její jednání u čtenáře či jiných postav z příběhu strach, hrozbu, ale nevnímáme ji jako odpudivé stvoření (nejsou-li vraždící praktiky zcela nechutné a odpudivé) – v povídce Stephena Kinga *Muž, který miloval květiny* je sice zřejmá znát jistá ponurost příběhu a jeho atmosféry, nicméně vrah je víceméně normální člověk, pouze se zjevnou psychickou labilitou a vražednými sklony:

Napřáhl kladivo, aby ten výkřik umlčel, a jak kladivem máchl, vypadly mu z ruky květiny, kornout se roztrhal a růže se vysypaly vedle omlácených popelnic, kde ve tmě smilnily kočky a ječely a ječely a ječely. Máchl kladivem, a ona ani nevykřikla – ale mohla, protože to nebyla Norma, a tak mlátil a mlátil a mlátil. Nebyla to Norma, a tak ji umlátil, jako už to udělal pětkrát.²⁹

Zatímco na straně druhé pokud by bylo monstrum vnímáno pouze jako odpudivé, ale jeho chování by bylo častokrát až milé a vlídné nebo i kdyby jen nevyvolávalo přímý pocit ohrožení a působilo by až nenuceně a „domácky“, zas bychom jej nevnímali jako hrozbu:

„To je Wolfik,“ řekl Sammy (*ghúl*) a přihodil další větev do ohně.

Velký, lesklý vlčáku podobný pes vběhl do záře ohně, posadil se a vzápětí se změnil v člověka. [...]

„Nazdar! Jak to klape?“

„Umírám hlady,“ zamumlal Boris (*upír*).

„Já také,“ Sammy pšoukl a třel si žaludek. „Tak dlouho už žiju z vlastního sádla, že brzy budu příliš slabý, abych si něco urval, i kdybych měl příležitost.“ Pln naděje pohlédl na vlkodlaka. „Nějaké novinky?“

29 KING, Stephen. „Muž, který miloval květiny“. *Noční směna*. Praha: Beta, 2009, str. 317

„Manželka měla další vrh,“ řekl Wolfík pyšně. „Tři kluky a dvě holky.“ Jejich blahopřání ho rozzářila. „Život není tak lehký, jak by mohl být, ale já si nemohu stěžovat.“ Zdvihl nohu a poškrábal se za uchem.³⁰

V povídce *Drzoun* britského spisovatele E. C. Tubba je patrné, že absence přímého pocitu ohrožení, které je pro hororovou literaturu zásadní, je zároveň i jeho nepostradatelnou složkou. Monstra zde sice monstry zůstávají, ale zároveň jejich přirozenou děsivost mírní způsob, jakým jsou povahově vyobrazena – ghúl Sammy se slyšitelnými střevními pochody, který se stará o teplo z oheň, nebo otcovský typ vlkodlaka s domácím jménem Wolfík. Podobným příkladem může být i *Cantervillské strašidlo*³¹ Oscara Wilda, které se snaží vyděsit rodinu, jež se nově nastěhovala do sídla, kde toto strašidlo straší. Nikdo z této jej však nebere vážně, nebojí se ho, a tak celá atmosféra příběhu působí úsměvným dojmem a zdaleka ne hrozivě.

Jako hrozivé a odpudivé mohou být však chápány záporné postavy nebo monstra i v pohádkách apod. Zásadní rozdíl spočívá v tom, že v pohádkách či v mýtech a legendách jsou tato monstra, řekněme, přirozená. Tedy, že na jejich existenci není nic zvláštního, i když jsou to nadpřirozené bytosti³². Na druhé straně v hororové literatuře je jakákoli nadpřirozená bytost, monstrum či jen nějaký hrůzostrašný prvek vnímán jako nepřirozená existence, jako něco, co by „podle všeho“ nemělo existovat. Proto vždy hrozí riziko úpadku děsivosti v hrůzostrašném příběhu, pokud se monstra či nepřirozené události kupí početně na sebe, čímž může dojít k pocitu, že tyto strašlivé úkazy jsou běžné.

A samozřejmě dalším důležitým aspektem hrozivých prvků v literárních hororech je, že jsou tyto prvky vždy ve své podstatě nebezpečné (pro hrdiny příběhu atd.) a zároveň ohrožují celkově lidskou existenci a často se zdají být tyto hrůzné úkazy nezastavitelné a nezničitelné.

Shrňme tedy jednoduše, že to, co v děsivých příbězích vyvolává kýžený pocit

30 TUBB, Edward, Charles. „Drzoun“. KORBAŘ, Tomáš, (ed.): *Tichá hrůza*. Praha: T&M, 2008, str. 223

31 WILDE, Oscar. „Cantervillské strašidlo“. *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Praha: Mladá fronta, 1965, str. 7-32

32 Nikoho nepřekvapí existence nějakého draka (popř. saně), kterého má Honza připravit o hlavu (hlavy), nikoho nevyvede z míry existence zlovolné čarodějnice či sběratele dušiček – vodníka (alespoň v českých zemích ne) nebo existence například Skyllly a Charybdy v řeckých bájích a pověstech atd. Existence těchto monster je samozřejmě nepříjemná v tom, jaký mají dopad jejich manýry na danou pohádkovou zemi, ale na druhé straně jsou všichni s jejich bytostnou existencí srozuměni a smířeni.

děsu, musí být pro čtenáře i ostatní postavy v příběhu zároveň hroživé, odpudivé, nadpřirozené (byť třeba jen zdánlivě) a jako úkaz neobvyklé či jedinečné ve světě té dané fikce.

7. Teorie hrůzostrašných prvků podle Noëla Carrola

Jak dále uvažuje Noël Carroll, strašlivá stvoření získávají svou hroživost a odpudivost díky pěti různým biologickým aspektům. Jsou to *slučování* (fusion), *štěpení* (fission), *zvětšení* (magnification), *zmnožení* (massification) a *hrůzostrašná metonymie* (horrific metonymy).

7.1 Slučování

V případě slučování, popř. fúze, se jedná o zkombinování prvků i třeba protichůdných, jako jsou živý-mrtvý, živý-neživý, člověk-stroj, člověk-zvíře nebo dokonce fúze něčeho milého, roztomilého, co má zároveň vražedné sklony atd. Sloučení je však třeba chápat zejména ve smyslu homogenosti jednotlivých součástí, které tvoří onen děsivý celek. Nejznámější případy „slučovaných“ monster v sobě nesou právě prvek živý-mrtvý, což jsou například mumie, upíři, zombie, kostilvci, duchové či prvek živý-neživý jakým je například hrad prokazující známky života atd.

Z nejznámějších děl, ve kterých je vyobrazen tento typ monster, zmiňme hororový román *Frankenstein* spisovatelky Mary Shelleyové, ve kterém je netvor, umělý člověk doktora Frankensteina sloučením jakéhosi člověka-„stroje“, jelikož byl k životu přiveden pomocí vědeckého pokusu. A ač se doktor Frankenstein snažil, aby byl jeho výtvar krásný, jeho výsledek nebyl zdařilý:

Údy byly souměrné a rysy v obličejí jsem vybral tak, aby byly krásné. Krásné! Bože můj! Žlutá kůže sotva skryla soustavu svalů a žil, vlasy byly leskle černé, rozevláté, zuby bělostné jako perly, jenže tento lesk tvořil tím strašnější kontrast s vodovými očima, které měly téměř stejnou barvu jako špinavé oční důlky, v nichž byly zasazeny, jako svráštělá pokožka a úzké zatrpklé rty. [...] Žádný smrtelník by jistě nemohl vydržet hrůzu, která vyřazovala z této tváře. Ani oživená mumie by nemohla být tak ohyzdná jako tento netvor. Pozoroval jsem ho, když ještě nebyl hotov – tehdy byl ošklivý, ale nyní, když svaly a klouby byly schopny pohybu, stalo se z něho něco takového, co by si ani Dante nebyl dokázal představit.³³

33 SHELLEY, Mary, W. *Frankenstein*. Praha: Práce, 1991, str. 28-29

Nutno zmínit, že v případě tohoto románu fyzická ohyzdnost zapříčinila i netvorovo pozdější hrůzné chování:

„[...] Věř mi, Frankensteine: byl jsem šlechetný, má duše zářila láskou a lidskostí, jsem však sám, strašlivě sám! [...] Odhánějí mě a nenávidí mě. [...] Nemám tedy snad nenávidět ty, v nichž vzbuzuji odpor? Se svými nepřáteli se nebudu bratříčkovat! Jsem ubožák, ale oni se musí podílet se mnou na mé ubohosti [...]“³⁴

Dále uveďme tolikrát zmiňovaného *Draculu* Brama Stokera, kde sice monstrum, tedy hrabě Dracula, není na první pohled vizuálně odpudivý, ale stále je jako upír typickým příkladem tzv. nemrtvého monstra (živé-mrtvé) a odpudivým ho činí hlavně jeho chování, byť i ve své fyzické podobě má nepříjemné rysy, přesto na pohled snesitelné:

Jeho obličej silně – dokonce velmi silně – připomínal dravého ptáka: dravčí úzký nos s neobyčejně vykrojeným chřípím, vysoké klenuté čelo, vlasy řídké kolem spánku, ale jinde bohatě rostoucí. Obočí měl velmi husté, nad nosem téměř srostlé, se záplavou bohatě se kroutících chloupků. Ústa, která téměř mizela pod silným knírem, byla pevná, dost krutá a s neobyčejně ostrými bílými zuby, ty přečnívaly přes rty, jejichž pozoruhodná rudost byla důkazem vitality, neobvyklé u muže jeho věku. Uši měl bledé a nahoře neobvykle špičaté, bradu širokou a masivní a tváře pevné, i když hubené. Nápadná byla jeho mimořádná bledost.³⁵

I přes své původní ne zcela příjemné vzezření tedy hraběte Draculu nevnímáme tolik jako odpudivého, ale spíše jako hrozivého díky jeho schopnostem a moci, i když obě tyto složky zastoupeny jsou.

Jako poslední příklad sloučení uveďme hororovou povídku *Malý vrah* Raye Bradburyho, kde sice není jasně řečeno, zda je novorozeně skutečně vrahem či nikoli, ale i přesto příběh k této hypotéze směřuje:

Lékař se divoce rozkašlal a vyběhl do pokoje, v očích slzy. Leiber si plyn sám nepustil. Ani *nemohl*. Ty uklidňující prášky ho uspaly, byl by se probudil až v poledne. To není sebevražda. Nebo že by to přece jen byla? Jeffers stál na chodně pět minut. Pak přistoupil ke dveřím dětského pokoje. Byly zavřené. Otevřel je. Vzkročil dovnitř

34 SHELLEY, Mary, W. *Frankenstein*. Praha: Práce, 1991, str. 51

35 STOKER, Bram. *Dracula*. Praha: Delfin, 1997, str. 23-24

a přistoupil k postýlce. Byla prázdná.³⁶

7.2 Štěpení

Štěpení na první pohled může působit podobným dojmem jako slučování, ale rozdíl spočívá právě v nesourodosti jednotlivých součástí strašlivého celku. Z nejznámějších postav uveďme například dvojníky, různé případy alter-ega či vlkodlaky³⁷. Je tedy zřejmé, že ač je třeba sdíleno jedno tělo nebo jedna podoba, jde o vnitřní rozpor a různorodost povah či pudů, přirozeností a zejména tyto rozdílné charaktery jediné postavy nejednají ve stejný moment. Buďto se tedy „střídají“ o jedno tělo (např. vlkodlak) nebo došlo k rozdvojení osobnosti i po fyzické stránce (např. v románu s hororovými prvky Oscara Wilda *Obraz Doriana Graye*³⁸, kde je Grayova osobnost „rozštěpena“ na věčně mladého a duševně nečistého člověka a na jeho podobiznu na obraze, která se mění tím, jak Dorian Gray stárne a zároveň se do ní promítá nečistota jeho charakteru) či dokonce k záměně těla a cizí mysl ovládá cizí tělo.

Mezi příklady tohoto rozštěpení osobnosti v literárních hororech uveďme nejznámější horor Roberta Louise Stevensona *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda*, ve kterém se dvě rozdílné osobnosti „střídají“ o jedno tělo, které se mění změnou podle toho, která část osobnosti tělo užívá (tedy případ podobný vlkodlakům):

Špatná stránka mé přirozenosti, na kterou jsem přenesl rozhodující účinnost své vůle, byla ve mně až dosud méně silná a méně rozvinutá nežli dobrá stránka, kterou jsem právě odložil. A během mého života, který byl koneckonců z devíti desetin životem čestného úsilí a sebevlády, byla méně opotřebovaná užíváním. Tím to nejspíš bylo, že Edward Hyde byl o tolik menší, útlejší a mladší než Henry Jekyll. Právě tak jako svítlo ve výraze jednoho dobro, bylo na tváři druhého zřetelně a široce napsáno zlo. Mimoto vtisklo zlo [...] onomu tělu pečeť zmrzačenosti a zchátralosti. [...] Všiml jsem si, že když jsem měl na sobě podobu Edwarda Hyda, nikdo se ke mně nemohl přiblížit, aniž by byl ihned varován zřejmou reakcí těla. Bylo to, jak já tomu rozumím, proto, že všechny lidské bytosti, s kterými se setkáváme, jsou smíšeny z dobra a zla; a Edward Hyde, jediný v celém lidstvu, byl čisté zlo.³⁹

36 BRADBURY, Ray. „Malý vrah“. KORBAŘ, Tomáš, (ed.): *Tichá hrůza*. Praha: T&M, 2008, str. 251

37 Vlkodlak není uvažován ve smyslu fúze člověk-zvíře, neboť u něj jedno tělo „obývají“ dvě různé podoby – fúzí člověk-zvíře je myšlen například bájný kentaur.

38 WILDE, Oscar. „Obraz Doriana Graye“. *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Praha: Mladá fronta, 1965, str. 77-259

39 STEVENSON, Robert, Louis. *Podivný případ doktora Jekylla a pana Hyda*. Praha: Akropolis, 2000,

Původní záměr doktora Jekylla byl v rozdělení lidské osobnosti na dobrou a zlou stránku, což se samozřejmě nezdařilo tak, jak si představoval (vedle *Frankensteina* se tedy jedná o druhý velice známý příklad nezdařilého vědeckého pokusu).

Z další příkladů uveďme krátkou povídku *Jahodové jaro* Stephena Kinga, která sice neobsahuje nadpřirozeno, ale zčásti je možné spatřovat nadpřirozené v jednou za osm let se opakujícím jarním podnebím, jež zřejmě nějakým způsobem ovlivňuje vraha. Vrah je v tomto případě zároveň hlavním hrdinou. Tajemné atmosféře zde napomáhá i fakt, že zjistíme, kdo je vrahem, až v úplném závěru povídky (pokud si to nedomyšlíme již v průběhu), což je u novodobých hororových příběhů vcelku častým jevem:

V ranních novinách psali, že v kampusu New Sharon [...] našli na tajícím sněhu zavražděnou dívku. Zemřela včera v noci a nebyla... nebyla tam celá. [...] Vzpomínám si, že jsem jel domů z práce a že jsem musel rozsvítit čelní světla, abych se orientoval v té přívětivé plazivé mlze, ale to je tak všechno, co si pamatuju. [...] A myslel jsem na kufr svého auta – to je ale ošklivé slovo, *kufř* – a přemýšlel jsem, proč bych se ho proboha měl bát otevřít. Když tohle píšu, slyším svou ženu ve vedlejším pokoji plakat. Myslí si, že jsem byl včera večer s jinou ženou. A Bože, já si to myslím taky.⁴⁰

7.3 Zvětšení

Dalším z prvků, které vyvolávají odpor a pocit ohrožení, je zvětšení. Taková monstra často bývají spoustě lidem odpudivá i ve své běžné velikosti (kdy je jako monstra nevnímáme). Jsou to například pavouci, hadi, štíři či různé druhy hmyzu. Zvětšení tedy nezíská kýžený hrůzostrašný efekt v případě, kdy je zvětšeno něco, co samo o sobě odpudivé není⁴¹. V hrůzostrašných příbězích enormní zvětšení monster však ještě umocní děsivost, kterou působí na toho, kdo je těmto stvůrám vystaven. Jako všeobecně známým příkladem může být pavoučí obluda Odula ze slavné trilogie J. R. R. Tolkiena *Pán prstenů* nebo obří červ z jedné hororové novely Stephena Kinga *Prokletí Jeruzalému*:

A pak se ze samých útrob země prudce vzedmula šedá vlna vazkého roztřeseného slizu.

str. 102-103

40 KING, Stephen. „Jahodové jaro“. *Noční směna*. Praha: Beta, 2009, str. 203

41 Ani takový Maxipes Fík nepůsobí děsivě, neboť pes sám o sobě děsivý není. V jeho příbězích na něj sice někteří reagovali jako na hrůzostrašnou příšeru, ale to lze přisoudit výše zmiňovanému pocitu děsu z něčeho nezvyklého a abnormálního.

V náhlém osvětlení myslí, jaké nikdo nikdy nepoznal, jsem pochopil, že se jedná o *jeden jediný prstenec, jeden jediný článek olbřímího červa bez očí, který léta přebývá v temnotách pod tímto odporným kostelem*.⁴²

Nicméně prvek zvětšení se mnohem častěji objevuje ve filmových hororech⁴³ (zejména v 50. letech 20. století) než v literárních. Připusťme, že zde jasná vizualita dodá patřičný pocit děsivosti, neboť přesná představa monstra je zde zásadní – spíš nás bude děsit enormní zvětšenina pavouka, kterého vidíme, než kterého si představujeme.

7.4 Zmnožení

Zmnožení je dalším prvkem, který navozuje pocit hrůzy. Zmnožení je ve své podstatě podobné zvětšení, jelikož jde rovněž o enormní nárůst, ale rozdíl spočívá v nárůstu počtu, nikoli tak ve velikosti tvora. Podobně jako v případě zvětšení nelze zmnožit jakoukoli entitu, protože tato zmasověná entita musí nějakým způsobem ohrožovat existenci, a to převážně člověka. Jedním z nejznámějších příkladů tohoto typu hororu jsou *Ptáci* britské spisovatelky Daphne du Maurier, jejíž příběh ztvárnil Alfred Hitchcock ve stejnojmenném filmu. Zápletka je jednoduše taková, že ptáci se jednoho dne „rozhodnou“, že zničí lidstvo. Takovýto popis může působit fádně a třeba i nezajímavě, příběh nemá ani jasný konec, ale právě díky této jednoduchosti a přímočarosti jsme více vtaženi do děje, neboť nás nic nerozptyluje. Můžeme se tak soustředit na to, co svým způsobem vždy děsilo i všemocné vládce a tyrany – tedy nezastavitelná moc masy. V případě *Ptáku* se cítíme o to bezmocněji, jelikož nemáme nejmenší tušení, proč se ptáci obrátili proti lidstvu a jak se jim má člověk ubránit. V závěru povídky z ní číší i příznačná odevzdanost a bezmoc:

Nat naslouchal praskotu dřeva, tříštícího se pod ranami zobáků, a v duchu se ptal, kolik milionů let v těch malých mozcích, za těmi sekajícími zobáky a pronikavými očky narůstala myšlenka, která je nyní nutí s tak strojově dokonalou přesností ničit lidstvo.⁴⁴

42 KING, Stephen. „Prokletí Jeruzalému“. *Noční směna*. Praha: Beta, 2009, str. 53

43 Z výčtu, který Carroll uvádí: „*Them!, Tarantula, Attack of the Crab Monsters, The Deadly Mantis, Giant Gila Monster, Monster From Green Hell, Attack of the Giant Leeches, The Spider, Black Scorpion, The Fly, The Monster That Challenged The World, The Giant Spider Invasion* (u nás pod názvem: *Invaze obřích pavouků*), *Mothra, The Return of the Fly* [...]“ (CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990, str. 49)

44 MAURIER, Daphne, du. „Ptáci“. KORBAŘ, Tomáš, (ed.): *Tichá hrůza*. Praha: T&M, 2008, str. 33

7.5 Hrůzostrašná metonymie

Posledním ze míněných aspektů je hrůzostrašná metonymie. Touto metonymií je myšleno něco fyzického, co obklopuje monstrum nebo zápornou postavu v příběhu, která toto „něco“ ovládá. Často to bývá něco, co samo o sobě šíří nějakou chorobu či nákazu. Není zde tedy řeč o samostatném jevu, o samostatné příšeře, ale o něčem děsivém, co obklopuje zrůdu, která nemusí být nutně děsivá sama o sobě. Jako příklad uveďme různá zvířata (vlci, krysy), která svou mocí ovládá zlovolný hrabě Dracula, který, dokud jsme se nedozvěděli, že je upír, působil jako kultivovaný člověk, ač trochu výstřední ve svém chování.⁴⁵

7.6 Jiné nadpřirozené schopnosti

Toto je tedy pět základních přístupů k tvorbě nadpřirozeného, o nichž se Carroll zmiňuje. První dva (slučování a štěpení) slouží k tvorbě nových, hrůzu budících entit (tyto dva přístupy bezesporu patří mezi dva nejtýpicetější při tvorbě monster, neboť právě i nejznámější hororové příšernosti takto uchopeny jsou – Frankensteinovo monstrum, hrabě Dracula, vlkodlaci, doktor Jekyll a pan Hyde a další.), další dvě (zvětšení a zmnožení) k navýšení síly již existujících entit a poslední (hrůzostrašná metonymie) k umocnění hrůzy a znechucení, kterou vzbuzuje některá zrůda sama o sobě.

Nicméně tento výčet, jak jej Carroll uvažuje, se týká hlavně biologie monster. Přesto bychom mohli nalézat i různé další způsoby děsivosti a odpudivosti v hororových příbězích. Jedná se zejména o různé nadpřirozené schopnosti, díky kterým monstrum budí hrůzu a odpor. Na rozdíl od hrůzostrašné metonymie však tyto nadpřirozené schopnosti nenesou nic fyzického, žádnou fyzickou formu čehosi, neboť se jedná spíše o nadpřirozené schopnosti, kterými rozumíme například různé čarodějnické schopnosti, telepatie, telekineze, jasnovidectví apod. Do jisté míry bychom tedy mohli tento jev přiřknout zmiňované hrůzostrašné metonymii, ale ač se jedná o hrůzostrašnost, kterou není na první pohled možné vidět, tyto nadpřirozené schopnosti nejsou žádnou masou či něčím, co by obklopovalo jedince s nadpřirozenými schopnostmi. Jedná se pouze o součást nějakého „nadaného“ jedince, který svých nadpřirozených schopností užije ke zlým účelům, ale tyto schopnosti samy o sobě zhoubné nejsou nebo lépe: nemusí být. Mezi těmito případy uveďme například prvotinu

45 STOKER, Bram. *Dracula*. Praha: Delfin, 1997

Stephena Kinga *Carrie*, kde byla hlavní hrdinka obdařena hlavně právě schopností telekineze. Nebo připomeňme ještě povídku stejného autora *Já vím, co potřebuješ*, kde záporná postava příběhu Edward Jackson Hamner mladší disponuje jakousi silou jasnovidectví.

Obecně by se tedy dalo říci, že nás bude děsit neznámo, nepoznané a tudíž i neočekávané; něco, co boří naše vnímání a chápání reality a co nevíme, jak zničit či jen zastavit, zatímco „ono“ to ničí nás.

8. Přitažlivost literárních hororů

O tom, že účelem literárních hororů je vyvolávat emoce, nemůže být pochyb. Tyto emoce jsou bezesporu považovány za negativní. Přesto se jimi někteří jedinci nechávají rádi pohltit, nechávají se přenést do jiného světa, čímž se na nějakou dobu odpoutají od všedního života. To vše již bylo řečeno.

Co se týče emotivní stránky věci v případě literárních hororů, četní autoři vědeckých pojednání odkazují k Aristotelovu pojetí tragédie, kde prostřednictvím vyvolaných emocí u recipientů během příběhu dochází k tzv. katarzi, tedy k jakémusi duševnímu očištění. Tento aspekt vyvolávaných emocí je právě podstatný i v případě hrůzostrašné literatury, ač se emoce vyvolané z tragédií a z hororové literatury liší – na rozdíl od emotivity tragédie, která se spíše zakládá na emocích jako jsou lidská pýcha, závist, nevraživost vůči jiným apod., hororová literatura staví mnohem spíše na pocitech hrůzy, strachu, úzkosti, děsu a znechucení či odporu.

Vyvolávané negativní emoce mají dvojí účinek v působení na člověka. Zaprvé s sebou nesou fyzické a psychické projevy a zadruhé kognitivní odezvy.

Mezi typické fyzické a psychické projevy strachu patří například:

svalové kontrakce, pnutí, pláč, sevření, třes, ucouvnutí, brnění, přimražení, chvilkové ustrnutí, běhání mrazu po zádech, paralýza, chvění, nauzea, předtucha nebo stupňovaná obezřetnost, popřípadě nevědomý křik atd.⁴⁶

Kognitivními odezvami je chápáno tvoření myšlenek a představ, které pak samy

46 CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990, str. 24

o sobě děsí, jako například když si uvědomujeme, jak se může daná situace, která nás tíží či děsí, vyvíjet.

Pokud se jedná o emoce, které jsou charakteristické pro „svět“ literárních hororů, je pro ně typické, že je sdílíme s charaktery postav. Tedy že to, co děsí hrdinu, děsí zároveň i nás; cítí-li hrdina napětí z blížící se hrozby, pocítíme toto napětí také i přes to, že jsme hrůze vystaveni nepřímo (z klidu domova). U literárních hororů tomu napomáhá i čas, kdy se příběh odehrává (tedy současnost), a vzácnost a unikátnost prvku, který budí hrůzu, neboť:

Jestliže je dílo tematicky zakotveno v minulosti nebo jestliže je přesyceno upíry a podobnými potvůrkami, není [toto identifikování se s postavami] dobře možné. V prvním případě je čtenář jen vzdáleným svědkem něčeho dávno minulého (a tedy v jeho očích neskutečného) a v druhém případě se zase ocitá v panoptiku voskových figur, které mu jsou dokonale vzdáleny. Není proto náhodou, že se klasické horory odehrávají v prostředí, které je čtenáři známé nebo nějak blízké (někdy se dokonce přesně uvádí místo děje); v tom případě i dobový odstup nevzbudí vždycky dojem, že jsou postavy a děje vnímání naprosto vzdáleny.⁴⁷

Otázkou však zůstává, proč tolik jedinců přitahují příběhy, které vyvolávají strach, hrůzu, znechucení i doprovodné fyzické projevy těchto negativních emocí, když se strašidelný příběh, jak uvádí H. P. Lovecrafta „zakládá [...] na hlubokém a elementárním principu, jenž [...] neupoutá každého ...“⁴⁸ Už jen označení „negativní emoce“ evokuje skutečnost, že by se jim měl zdravý člověk snažit vyhnout. Přesto tomu tak není, a i když literární horory nebyly čtenáři běžně vyhledávány ani před dvěma sty lety a nejsou ani dnes, bylo by mylné se domnívat, že se jedná o naprosto okrajovou a výstřední záležitost soudobé kultury.

8.1 Pojetí Howarda Phillipse Lovecrafta

Jak tvrdí H. P. Lovecraft, strach je nejstarší a tedy i nejvíce zakořeněná emoce v lidském mozku. Ve svých pojednáních však užívá svůj specifický termín „kosmický strach“, namísto „běžného“ strachu. Tento kosmický strach se vyznačuje tím, že odkazuje k přirozenému (ve smyslu „zakořeněnému“) vnímání nadpřirozena a je

47 HRABÁK, Josef. *Od laciného optimismu k hororu*. Praha: Melantrich, 1989, str. 208

48 LOVECRAFT, Howard, Phillips. „Napřirozená hrůza v literatuře“. *Bezejmenné město*. Praha: Aurora, 1998, str. 170

jakousi „*radostnou směsicí strachu, morálního znechucení a úžasu*“ (exhilarating mixture of fear, moral revulsion and wonder).⁴⁹ Lovecraft konkrétně píše:

Když se k [...] pocitu strachu a zla přidá nesporné kouzlo úžasu a zvědavosti, zrodí se sloučenina pronikavých citů a vydrážděné obraznosti, jež bude nevyhnutelně žít stejně dlouho jako lidstvo samo. Děti budou mít vždycky strach ze tmy a lidé s myslí vnímavou k zděděným pudům se budou vždy chvět při pomýšlení na skryté a bezedné světy cizorodého života, jenž snad pulsuje v hlubinách mezi hvězdami, nebo se zlověstně tísní kolem naší vlastní zeměkoule v bezbožných dimezích, jež mohou zahlédnout jen zemřelí a šílenci.⁵⁰

Lovecraftovo pojetí kosmického strachu je zásadní v tom bodě, že tento typ strachu je ve své podstatě instinktivní a pudový. A jelikož může kosmický strach stimulovat nevědomé instinkty člověka, dá se říct, že právě proto je pocit kosmického strachu pro jedince přínosný. Pro Lovecrafta je sice kosmický strach určující jako měřítko „hororovosti“ příběhu, ale na druhé straně to neodpovídá na otázku, proč by literární horory byly pro člověka přitažlivé (spíše odpovídá na otázku, jaký může mít pro člověka přínos literární horor), byť nelze tvrdit, že by Lovecraft popíral čtenářův pocit vzrušení, úžas nebo zvědavost. Nicméně se zdá, jako by jedinci, kteří nalézají v tomto typu literatury zalíbení, jej nevyhledávali z vlastní vůle a vědomě, ale spíše díky jakémusi instinktivnímu pnutí.

8.2 Náboženské pojetí

Lovecraftovu pojetí je podobný i náhled náboženský. Náboženství se podobně jako „kosmický strach“ opírá o cosi, co nás přesahuje a co si racionálně nedovedeme vysvětlit:

„[...] objekt náboženské zkušenosti – a zde pomůže, když budeme mít namysli něco jako Boha – je hrozivý, způsobuje strach u subjektu, ochromuje jeho vědomí pocitem, že jsme přemoženi, že jsme závislí, že jsme ničím, že jsme bezcenní“ ([...] the object of religious experience – and here it helps to have something like God in mind – is tremendous, causing fear in the subject, a paralyzing sense of being overpowered, of

49 CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990, str. 162

50 LOVECRAFT, Howard, Phillips. „Nadpřirozená hrůza v literatuře“. *Bezejmenné město*. Praha: Aurora, 1998, str. 172

being dependent, of being nothing, of being worthless).⁵¹

A zároveň je tento nadpřirozený objekt, ať už hrůzostrašný prvek či nějaký bůh, tajemný:

„je zcela odlišný [běžné zkušenosti], mimo oblasti obvyklého, srozumitelného a známého takovým způsobem, že vyvolává strnulost, čistý pocit úžasu, údiv způsobující oněmění a naprosté ohromení“ (it is wholly other, beyond the sphere of the usual, the intelligible, and the familiar in such a way that it induces a stupor, a blank feeling of wonderment, an astonishment that strikes one dumb, a kind of amazement absolute).⁵²

Obecně sice nelze směřovat náboženskou bázeň s bázni z literárních hororů, ale stále nás v těchto případech přitahuje a fascinuje moc nebo síla, kterou konkrétní entity vládnu, ať už se jedná o monstra nebo o bohy. Jenomže rozdíl mezi božstvy a monstry lze nalézt v tom bodě, že i když můžeme mít z božstev strach, zároveň k nim cítíme posvátnou úctu, což k monstrům z hororových příběhů nikoli. Sice lze namítnout, že se najdou například uctívající d'ábla, ale tyto případy jsou spíše výjimkami, než že bychom je měli uvažovat jako pádné argumenty.

8.3 Psychoanalytické pojetí

Jelikož byly Lovecraftovo pojetí i náboženský náhled v odpovědi na otázku, proč je literární horor pro člověka přitažlivý, shledány nedostačujícími, zkusme prozkoumat psychoanalytický náhled, jehož pomocí byla na tuto otázku rovněž hledána odpověď. Připusťme možnost, že je člověk přitahován k děsivým příběhům, které nabízí hrůzostrašná literatura, díky sexuálnímu podtextu. Dejme tomu, že je děsivým prvkem v příběhu nějaké monstrum. Pro ilustraci, stejně jako uvádí i Noël Carroll, bude nejlepším příkladem opět hrabě Dracula. Jelikož ten se živí sáním krve z krku svých obětí, lze tento konkrétní způsob obživy snadno nazírat se sexuálním podtextem, protože nelze pochybovat o tom, že kousání do krku lze chápat jako erotickou stimulaci v představivosti čtenáře. V tomto případě tedy připusťme, že horor nějaký sexuální podtext obsahuje. Zároveň by ale nemusel být příčinou přitažlivosti přímo sexuální

51 CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990, str. 165

52 *tamtéž*, str. 166

podtext, mohly by to být i jiné touhy, které jsme měli nebo jsme mohli mít jako malé děti. Například když monstrum vládne nějakou silou, kterou jsme jako malí chtěli mít, když jsme měli pocit, že nám někdo křivdí, načež jsme se tomu dotyčnému chtěli pomstít nějakým nadpřirozeným a zlým způsobem. Konkrétněji uveďme příklad telekinetických schopností Carietty Whitové v povídce Stephena Kinga *Carrie*⁵³.

Jenomže podobným způsobem není možné postupovat u všech prvků, které se v různých děsivých příbězích objevují – ne každé monstrum musí ztělesňovat kdejakou touhu, ale může být jednoduše odporné a děsivé díky svému vzezření či chování. Není ani zřejmé, jak by s takovýmto přístupem postupovali psychoanalytici, kdyby měli vysvětlit prvek sexuálního podtextu či touhy například v hororové povídce Stephena Kinga *Nákladáky*⁵⁴ z jeho sbírky *Noční směna*, kde si veškeré automobily a jim podobné stroje zotročují lidstvo.

Je však třeba ještě uvést Freudovo pojetí „das Unheimliche“ – „něco tísnivého“. Po vzoru této teorie se nám v literárním hororu zjevuje cosi, co podvědomě známe, i když máme tuto „znalost“ potlačenou. Hororová literatura prostřednictvím monster jakoby narušuje kulturní koncepty a kategorie, podle kterých takové prvky (děsivé a odpudivé ve smyslu hororu) v běžném životě jednoduše neexistují.⁵⁵ Monstra by podle všeho neměla existovat, ale v hororové literatuře se s nimi setkáváme, což na nás působí tísnivým dojmem, protože obecně máme za to, že jsou monstra pouhými výplody fantazie, ač podvědomě jejich existenci můžeme připouštět – jejich neexistenci nelze zcela popřít (podobně jako existenci-neexistenci boha).

Jenže toto pojetí opět nemůže, jak tvrdí Carroll, zahrnovat veškerá monstra, jelikož některá působí svým zjevem natolik „překombinovaně“, až nelze tvrdit, že by v sobě člověk podvědomě potlačoval jejich existenci.⁵⁶

8.4 Pojetí Noëla Carrola

Carroll nám však nabízí vlastní vysvětlení příčiny, proč je pro nás děsivost v hororových příbězích tak přitažlivá. Často opomíjeným faktem zůstávalo, že gotický román i horor mají příběh, že jsou to jednoduše příběhy, vyprávění. Potěšení z těchto

53 KING, Stephen. *Carrie*. Plzeň: Laser, 1992

54 KING, Stephen. „Nákladáky“. *Noční směna*. Praha: Beta, 2009, str. 149-164

55 CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990, str. 174-176

56 *tamtéž*, str. 176

děsivých příběhů nemusí nutně vycházet přímo od monster, nýbrž může vycházet právě i od příběhu samotného. Nemusí tolik záležet na děsivosti samotných děsivých prvků, jako spíše na tom, jakým způsobem jsou zasazeny do příběhu samotného a jak jsou s ním propojeny, tedy na celkovém dojmu z tohoto celku, z této struktury.

Hrůzostrašné příběhy jsou vesměs vystavěny na postupném odhalování záhad, které zpravidla obklopují hrůzostrašný prvek. Hrůzostrašný prvek má nadpřirozený charakter a je abnormální, čímž je zpočátku neznámý a nevysvětlitelný, a tak bývá v průběhu vyprávění postupně odhalován – jeho původ, jeho schopnosti, vlastnosti atd. Toto postupné odhalování záhad hrůzných prvků v příbězích má právě pozitivní dopad na recipienta, protože toto „rozlouskávání“ tajemství, které sdílí s postavami z příběhu, vede k jakémusi uspokojování, že nepříjemné záhadě „přicházíme na kloub“. Počáteční nevědomí a frustrace či až deprese z bezmocnosti proti neznámým silám, tak postupně ustupuje a čtenář tím zakouší příjemné pocity.

Rovněž, jak uvažuje Noël Carroll ve své knize *The Philosophy of Horror*, lze k příjemným pocitům připočítat i zvědavost, se kterou čtenář, alespoň pokud jej příběh zaujme hned zpočátku, vstupuje do děje a nechává se jím pohltit a se zájmem sleduje průběh a zápletku děje. Hrůzné prvky sice zůstávají hrůznými, což může být stále nepříjemné, a my bytostně netoužíme po tom, aby nepříjemné byly, ale mohli bychom se na tento jev „hrůzné hrůznosti“ v literárních hororech dívat z toho úhlu pohledu, kdy má být hrůzný prvek postupně odhalován a na konci případně i zničen. A jelikož je hrůzný prvek jakýsi extrém nepříjemnosti – nepoznaného, mocného, děsivého a přičicího se běžné lidské zkušenosti – jeho postupné odhalování a zneškodňování přináší tím příjemnější pocit satisfakce, čím je hrůzný prvek děsivější, mocnější apod.

Dobře lze toto postupné odhalování pozorovat u epistolárního románu (psaný formou deníků, dopisů, telegramů apod.) Brama Stokera *Dracula*: zpočátku o hraběti Draculovi víme jen to, že je starý šlechtic, který žije kdesi v Transylvánii a touží se nastěhovat do Londýna. V oblasti, kde stojí jeho hrad, se sice povídají různé strašidelné zvěsti, ale z toho nic konkrétního o hraběti nezjistíme. Když se s ním Jonathan Harker setká a poprvé si jej bedlivě prohlédne neshledá ho přímo odpudivým ani ohrožujícím. Přesto Jonathan téměř zemře při incidentech, kterým sám příliš nerozumí, tudíž ani my ne, jelikož veškeré informace čerpáme do této doby pouze z jeho osobního deníku. V knize tedy postupně objevujeme všechny záhady spojené s hrabětem Draculou i jeho

schopnosti a následně s kladnými hrdiny příběhu odhalujeme a necházíme způsoby, jak se zla, ztělesněného v hraběti, zbavit, jak ho zničit. A toto postupné odhalování u četnáře (i u kladných hrdinů) doprovází pocit uspokojení.⁵⁷

Jistá podobnost se zmíněným postupným odhalováním záhad může být spatřována například u detektivních románů, kde se rovněž objevuje princip odhalování.

Nutno podotknout, že právě toto postupné odhalování má jisté podobnosti s teoriemi, které jsou mnohem starší než první gotické romány. Řeč je o již zmiňované katarzi, o duševním očištění recipienta. Postupným odhalováním a následným vyjasněním a vyřešením záhad dochází recipient k jakémusi emotivnímu uspokojení, které má nepochybně také pozitivní nádech pro vnímání díla, byť je třeba toto dílo díky svému námětu bráno jako kumulace negativ (vyvolávaná hrůza, děs, strach, odpor, ...).

Literární horor však láká jedince, kteří jsou přitahováni, jak uvádí Lovecraft, kosmickým strachem a nadpřirozenem a zároveň nepochybně i zvědavostí, jak to „s tím monstrem tedy je, jaké je a proč“. Zvědavost bývá tedy vzbuzována dvojím způsobem: 1) jak tokem příběhu, postupným odhalováním záhad atp., tak 2) i zájmem o poznání děsivého a abnormálního prvku, jaké jsou jeho vlastnosti, schopnosti, původ, vzezření atp., neboť je pro nás kuriózní a tím i zajímavý (i v běžném životě je abnormalita vnímána jako kuriózní a vzbuzuje zájem okolí).

Ve výsledku připusťme, že veškeré pozitivní stimuly, které lze vnímat zcela jako příjemné, mohou svou vahou přebít i vše odpudivé a děsivé, co zprostředkovává hrůzu – děsivé prvky jsou zároveň nepříjemné (ve smyslu, že nás děsí, odpuzují, ...) i příjemné (ve smyslu, že vzbuzují náš upřímný zájem o jejich poznání, fascinují nás). Děsivé prvky v literárních hororech mají tedy tu vlastnost, že u nich jde ruku v ruce odpudivost s fascinací a přitažlivostí.

Jenomže na druhé straně ne vždy dojdeme při čtení literárních hororů ke konečnému rozuzlení příběhu a/nebo monstrozity, která je jejich součástí. Je to přístup, který je patrný zejména v hororové literatuře 20. století – například v hororových povídkách, které se necházejí v antologii Tomáše Korbaře *Tichá hrůza*, *Ptáci* spisovatelky Daphne du Maurier nebo atmosférou tíživé povídky, avšak bez nadpřirozených prvků *Specialita šéfkuchaře* Stanleyho Ellina či v některých povídkách jednoho z nejznámějších spisovatelů hororové literatury současné doby

⁵⁷ STOKER, Bram. *Dracula*. Praha: Delfin, 1997

Stephena Kinga – *Šedá hmota* a *Jahodové jaro* ze sbírky *Noční směna*. V případě povídky *Ptáci* nezjistíme, zda rodina, jejíž příběh sledujeme, útoky ptáků přežije, ani co je příčinou změny chování u ptáků. Ve *Specialitě šéfkuchaře* se dá říct, že víme, že specialita šéfkuchaře – „amirstanský beránek“ – je připravována z lidského masa, ale v povídce tak ani jednou řečeno není, my si to pouze domýšlíme. V případě *Šedé hmoty* příběh končí otevřeně a my nezjistíme, zda přežil barman Henry nebo odporná Šedá hmota, která bývala člověkem, ani co je ona hmota zač. Nakonec u *Jahodového jara*, jak bylo řečeno už výše, pouze si domýšlíme, že vrahem je hrdina povídky, a zároveň ani neznáme přesnou příčinu jeho zřejmě podvědomého jednání.

Ve všech zmiňovaných povídkách se vyskytuje jakási „uzoučká štěrbiná“, jak zmiňuje ve své knize *Od laciného optimismu k hororu* J. Hrabák, který se s tímto termínem odkazuje na britského autora M. R. Jamese. Touto štěrbinou rozumíme, že některé informace nám v příběhu sice odhaleny jsou, ale ne všechny. Nedozvíme se vše – příběh často nemá jasný konec a pravou podstatu hrůzného prvku se také nedozvíme, zkrátka čerpáme převážně z náznaků a nápověd, které si skládáme do něčeho ucelenějšího převážně my sami (jsme tedy ve stejné pozici jako hrdina příběhu). J. Hrabák konkrétně píše: „*Aby bylo vypravování účinné, musí v něm být ponechána uzoučká štěrbiná (loophole) pro přirozené (nebo nadpřirozené) vysvětlení, ale nic více než uzoučká štěrbiná: kde by bylo příliš odhaleno racionální (nebo iracionální) vysvětlení, tam se hrůza ztrácí a povídka přechází do oblasti humoru, ovšem často černého.*“⁵⁸

I přesto, že v těchto novodobých hororech je proces rozuzlení zápletky redukován, můžeme stále hovořit o příjemných pocitech z rozpoznávání. Na jedné straně je totiž tento proces sice zredukován, jenomže na straně druhé má čtenář libý pocit z rozpoznávání díky tomu, že se spíše příběhu účastní – fakta o děsivém poznává stejně s hrdinou příběhu díky pouhým náznakům. Čtenář má tak mnohem větší volnost při domýšlení si různých faktů a postupuje jakoby „detektivně“, z čehož pro něj plynou libé pocity, neboť sám dochází k výsledku, podobně jako hrdina, a naplňuje ho pocit radosti, že k tomuto výsledku došel sám bez konkrétního vyřčení ve čteném textu. Dá se sice říct, že toto rozpoznávání přináší i nelibé pocity, když zjišťujeme skutečnou hrůzostrašnou moc monstra, ale zde je řeč především o libém pocitu z „detektivní“ práce čtenáře.

58 HRABÁK, Josef. *Od laciného optimismu k hororu*. Praha: Melantrich, 1989, str. 208

9. Proměny literárního hororu

První gotický román – *Otrantský zámek* Horace Walpole – se sice odehrává v prostředí starobylého hradu v dávném období, ale pro příběhy literárních hororů není toto prostředí zcela určující, ač se zde samozřejmě spousta těchto příběhů odehrává. Jerrold E. Hogle v knize *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* jmenuje některá z typických prostředí příběhů literárních hororů:

[...] hrad, cizokrajná místa, podzemní krypty, hřbitovy, starodávné neprozkoumané oblasti či ostrovy, rozlehlý starý dům či divadlo, staré město či městské podsvětí, chátrající skladiště, továrna, laboratoř, veřejná budova, nebo nějaké znovuobjevení starého dějiště jako například kanceláře s kartotékami, přepracovaná vesmírná loď, nebo [dokonce] počítačová paměť.⁵⁹

Nejenže už jen takovéto prostory mohou navozovat pocit bázně, ale rovněž skýtají „obydlí“ pro různé typy nadpřirozena – monstra či děsivé prvky, které sužují hrdiny příběhu, a to buď fyzicky (např. postupné vyvražďování) nebo psychicky (např. hrůzné úkazy, které dovádějí k šílenství).

Hrůzostrašné prvky, které mají vzbuzovat hrůzu a strach v literárních hororech, mají nepochybně, jak jsme již několikrát zmiňovali, svůj vývoj, kterého jsme se již dotkli v předchozích kapitolách.

Prvotina mezi gotickými romány *Otrantský zámek* Horace Walpole není literárními vědci a kritiky považována za příliš zdařilé dílo, o čemž svědčí úryvek z knihy *Romantismus a romantismy*: „První gotický román proniká podivná morální, politická a filozofická ambivalence. [...] Významová neurčitost jazyka ve Walpově románě vytváří neustálou oscilaci mezi excesem [...] a nedostatkem pravděpodobnosti v promluvách přízraků a postav,”⁶⁰ či z Lovecraftova spisu *Nadpřirozená hrůza v literatuře*: „Příběh [Otrantského zámku] – nudný, vyumělkovaný a melodramatický – je navíc poškozen i úsečným a prozaickým stylem, jehož uhlazená lehkost brání vzniku jakékoli opravdu strašidelné atmosféry,”⁶¹ atp. Ale na druhé straně v sobě nese tento

59 HOGLE, Jerrold, E. „Introduction: the Gothic in western culture”. HOGLE, Jerrold, E. (ed.):

The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, str. 2

60 HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005, str. 139-140

61 LOVECRAFT, Howard, Phillips. „Napřirozená hrůza v literatuře“. *Bezejmenné město*. Praha: Aurora,

román právě prvky a motivy přízračnosti a neznáma, které čtenáři s nadšením přijali a zajistili tak románu trvalé místo v literární historii. Přitažlivost románu zapříčinilo především prostředí starobylého hradu, tajemné chodby a další prvky, které byly vše vítány právě těmi, kdo našli zálibu v minulosti a neogotice. Neboť tato starodávnost s sebou nese tajemno, které i dnes budí zájem některých lidí. Nicméně mnoho z prvotních hrůzostrašných prvků literárních hororů, které se objevují v gotických románech, bychom dnes vnímali spíše jako okřídlená klišé hrůzostrašných příběhů se značnou dávkou naivity. Pro přiblížení těchto starých hrůzostrašných prvků odcitujeme krátký výčet, který ve své eseji uvádí H. P. Lovecraft:

[...] gotický hrad se svou bázeň vzbuzující starobylostí, nekonečnými bludným chodbami, opuštěnými či zborcenými křídly, vlhkými průchody, nezdravými tajnými katakombami a galaxií strašidel a děsivých pověstí,[...] tyranský a zlovolný šlechtic v roli padoucha, svatouškovská, pronásledovaná a celkově bezkrevná hrdinka, jež podstupuje největší hrůzy a z jejíž pozice je děj nazírán, takže slouží jako ohnisko čtenářových sympatií, udatný hrdina bez bázně a hany, vždy urozený, avšak často ve skromném přestrojení, konvence vznešeně znějících cizích jmen postav, ponejvíce italských, a nekonečná spousta rekvizit, k nimž patří záhadná světla, vlhké padací dveře, zhasínající lampy, plesnivé ukryté rukopisy, vrzající panty, vlnící se zástěny a podobně.⁶²

Tento výčet však zdaleka není kompletní. Lovecraft poukázal jen na ty nejklassičtější motivy a rekvizity. Kdyby v dnešní době někdo napsal příběh, který by byl vystavěn na těchto prvcích, byla by to spíše strašidelná pohádka pro děti než příklad literatury kosmického strachu, jak jej Lovecraft uvažuje. Proto literární horory potřebují vývoj a posun jako svou „životní energii“.

O překonání gotického románu následně svědčí i to, že některé archetypy postav, které se zde vyskytují, jsou dnes již víceméně překonané, ať už jde například o různé duchy, démony, o archetyp Maturinova věčného poutníka (*Poutník Melmoth*) či o posavu ďábla (opět například v *Poutníkovi Melmothovi* nebo v Lewisově *Mnichovi*), který dnes už tolik neděsí (i když v Americe možná ano).

Naproti tomu některé archetypy z nejznámějších literárních hororů přetrvávají

1998, str. 180-181

62 LOVECRAFT, Howard, Phillips. „Nadpřirozená hrůza v literatuře“. *Bezejmenné město*. Praha: Aurora, 1998, str. 181-182

součástí toho daného příběhu, což může být v případě literárních hororů zásadním problémem, pokud se máme do příběhu vcítit. Novější autoři mají tedy zatím (než se stanou minulostí) před staršími a klasickými autory „náskok“ v tom bodě, že píše povídky, které jsou zasazeny více méně v přítomnosti nebo které si do ní stále můžeme zasadit (například díky některým technickým vynálezům, které jsou užívány i v dnešní době – automobily, moderní zbraně, komunikační technologie apod.).

Na závěr ještě poukažme na vývoj literárních hororů z hlediska literární formy – původně byly makabrovní příběhy psány zejména ve formě románu (gotické romány), horory byly poté psány hlavně jako ve formě povídky či novely, která: „*umožňuje soustředění na jednu hutnou dějovou linii, dovedenou k překvapivému konci, na jednotlivce a subjektivitu.*“⁶³ Přesto i literární horory byly občas psány ve formě románu, která: „*[...] je širší, soustřeďuje se na lidskou komunitu a neumožňuje vždy celistvý čtenářský zážitek (např. jej nelze vždy přečíst najednou), což může být u žánru založeném na vyvolání emocí na závalu.*“⁶⁴ – to samé samozřejmě platí i pro dřívější gotické romány. Tudíž lze zjednodušeně říct, že se literární horory vyvíjely i v případě své literární formy, a to v posunu od románu k povídce či novele, které jsou svým rozsahem obecně kratší (i když stále platí, že i v současné době jsou literární horory psány ve formě románu).

Závěr

Od počátků lidstva si uvědomujeme a známe strach. Rovněž si, kam až lidská paměť sahá, vyprávíme strašidelné příběhy plné nadpřirozených monster, strašidel démonů apod., kteří nás sice děsí, ale na druhé straně má spousta z nás tyto příběhy v oblíbě. V této práci jsme se pokusili nastínit, z jakých příčin tomu tak je, neboť se na první pohled zdá tato protichůdnost „příjemného-nepříjemného“ paradoxní. Pokusili jsme se tento paradox vysvětlit na žánru literárního hororu, který co do děsivosti je ideálním příkladem strašidelných nebo lépe hrůzostrašných příběhů.

Ošklivému, které je úzce spjato s literárním hororem, se od počátků evropské filozofie po současnost postupně dostávalo větší pozornosti ze stran různých teoretiků a myslitelů, kteří dospěli k názoru, že ošklivé skýtá mnohem větší možnosti ztvárnění,

63 MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef, (a kol.). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, str. 254

64 *tamtéž*, str. 254

než je tomu v případě krásy. Zásadní vliv na tento obrat a nepochybně i na vznik a rozvoj literárních hororů mělo rozpracování kategorie vznešena podle Edmunda Burkeho, ve kterém je vznešeno, zjednodušeně řečeno, smíšením libých pocitů s nelibými, kde hlavním nelibým pocitem je strach.

Přestože pojetí vznešena tedy přispělo ke vzniku literárních hororů, nejsou hrůzostrašné a strašidelné příběhy „dítětem“ 18. století. Strašidelné příběhy si sice lidé vyprávějí odnepaměti, ale ty se od literárních hororů mírně liší. Definovali jsme si, že literární horory musejí současně u čtenáře vzbuzovat: 1) strach nebo hrůzu z ohrožení lidské existence, 2) odpor, 3) obsahují nadpřirozené (nebo alespoň zdánlivě nadpřirozené) prvky a 4) zároveň nesmějí být tyto nadpřirozené prvky v příběhu běžné a známé. Díky těmto čtyřem kritériím tedy nelze pod pojem hororu zahrnovat pohádky či mýty a legendy.

Paradoxní přitažlivost tohoto typu literatury jsme se pokusili přiblížit na základě různých náhledů. Dospěli jsme k závěru, že nás literární horory přitahují už tím, že se jedná o příběh, o svět nějaké fikce, do které se zájmem vstupujeme. Zároveň mají literární horory povahu podobnou „detektivkám“, což znamená, že v nich postupně odhalujeme nadpřirozené záhady a tajemství, kterých horory skýtají nepřeberné množství. Toto postupné odhalování a případné následné zničení děsivého prvku pak přináší příjemný pocit uspokojení, který je ještě umocněn tím, že rozpoznáváme záhadu, která může mít až smrtelné následky pro hrdiny příběhu, neboť doslova ohrožuje jejich existenci.

Hororová literatura je každopádně zajímavým fenoménem, a díky četným filmovým zpracováním stále přitahuje více jedinců. Víme, že se budeme bát, když si budeme číst hororovou knihu nebo půjdeme na horor do kina. Přesto tato díla vyhledáváme a necháváme se znovu a znovu vyděsit, necháváme si nahnat strach. Horory mívají silné příběhy, které nás dokáží vtáhnout a vyvézt z běžného života, i když prožíváme při sledování jejich děje negativní emoce. Tento přístup se může zdát poněkud zvrácený, ale jak bylo už zmíněno, strach a smrt jsou odjakživa nedílnou součástí lidského života. Někdo čte alespoň tzv. černou kroniku v novinách, někdo sleduje katastrofické filmy nebo čte o válce a někdo naopak sáhne po hororu, který je jakousi „pohádkou pro dospělé“ – vždyť také čtenáři i diváci hororů patří mezi ty, kteří si s oblibou i jako dospělí přečtou nebo se podívají na pohádku nebo fantasy a sci-fi,

které jsou jako literární žánry (horor, sci-fi, fantasy) kolikrát zaměnitelné⁶⁵, což by byl rovněž zajímavý námět k podrobnějšímu zpracování.

Na závěr můžeme tedy prohlásit, že ač se může zdát přitažlivost hororů sebezparadoxnější, vždy je budou lidé, i když třeba z různých pohnutek, vyhledávat a budou se chtít bát.

⁶⁵ například britský spisovatel Neil Gaiman získal za knihu *Američtí bohové* ocenění za sci-fi, horor i za fantasy

Použitá literatura

Primární literatura:

- GAIMAN, Neil. *Američtí bohové*. Frenštát p. R.: Polaris, 2007. ISBN 978-80-7332-098-0
- HAMAN, Aleš – ZÍTKOVÁ, Irena, (Eds.): *Přeludy a přízraky*. Praha: Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0177-6
- KORBAŘ, Tomáš (Ed.): *Tichá hrůza*. Praha: T&M, 2008. ISBN 978-80-7246-100-0
- KING, Stephen. *Carrie*. Plzeň: Laser, 1992. ISBN 80-85601-26-5
- KING, Stephen. *Noční směna*. Praha: Beta, 2009. ISBN 978-80-7306-408-2
- KING, Stephen. *Řbitov zviřátek*. Praha: Beta, 2003. ISBN 80-7306-065-7
- LEROUX, Gaston. *Fantom opery*. Praha: Železný, 1991. ISBN 80-7116-064-4
- LEWIS, Matthew, Gregory. *Mnich*. Praha: Odeon, 1971
- LOVECRAFT, Howard, Phillips. *Bezejmenné město*. Praha: Aurora, 1998. ISBN 80-85974-46-0
- MATURIN, Charles, Robert. *Poutník Melmoth*. Praha: Odeon, 1972
- SHELLEY, Mary, W. *Frankenstein*. Praha: Práce, 1991. ISBN 80-208-0229-0
- STEVENSON, Robert, Louis. *Podivný případ doktora Jekkyla a pana Hyda*. Praha: Akropolis, 2000. ISBN 80-85770-97-0
- STOKER, Bram. *Dracula*. Praha: Delfin, 1997. ISBN 80-902314-0-3
- WILDE, Oscar. *Cantervillské strašidlo a jiné prózy*. Praha: Mladá fronta, 1965

Sekundární literatura:

- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror: or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990. ISBN 0-203-37447-9
- ECO, Umberto, (ed.): *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-893-0
- GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN 0-511-03463-6
- HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-303-X
- HOGLE, Jerrold, E., (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-511-22159-0
- HRABÁK, Josef. *Od laciného optimismu k hororu*. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-029-0
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy*. Praha: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1060-4
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975
- LOVECRAFT, Howard, Phillips. *Bezejmenné město a jiné povídky*. Praha: Aurora, 1998. ISBN 80-85974-46-0
- MAŘÍKOVÁ, Hana, (a kol.). *Velký sociologický slovník*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7184-310-5
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef, (a kol.). *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. ISBN 80-7158-669-X

- NEKONEČNÝ, Milan. *Lidské emoce*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0763-6
- PLATÓN. *Ústava (kniha desátá)*. Praha: Oikoymenh, 2001. ISBN 80-7298-024-6
- PSEUDO-LONGINOS. *O vznešenu*. Praha: Společnost přátel antické kultury, 1931
- PUNTER, David. *The Literature of Terror*. London: Longman Group Limited, 1980. ISBN 0-582-48920-2
- SPOONER, Catherine – McEVOY, Emma, (eds.): *The Routledge Companion to Gothic*, New York: Routledge. 2007. ISBN 0-203-93517-9
- STUHLÍKOVÁ, Iva. *Základy psychologie emocí*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-553-X
- ZUSKA, Vlastimil, (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80246-0540-6