

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Michaela Malá

Konstituování postavy upíra v literatuře 19. století

**Vampire in literature in the 19th century: The proces of a literary type
constitution**

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za všechny inspirativní rady a podněty, za jeho nesmírnou vstřícnost, ochotu a trpělivost během vzniku práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 8. května 2018

.....
Michaela Malá

ABSTRAKT

Diplomová práce se věnuje zobrazení postavy upíra v literatuře 19. století, a to zejména z naratologického pohledu. Primární literaturu tvoří prozaické texty evropské. Těžiště výkladu spočívá v komparaci postavy upíra, tedy ve srovnání jeho vyobrazení v jednotlivých literárních textech z hlediska funkce, již plní v rámci celkového uspořádání příběhu. Jedná se o přehledovou práci, která pomocí komparativní metody mapuje motiv upíra v rámci evropské literatury vymezeného období. Práce obsahuje kulturně-antropologický nástin, jenž slouží jako uvedení do dané problematiky a jako podklad pro komparaci shodných rysů mezi upírem folklorním a upírem literárním. Stěžejní pro práci je klasifikace modů fantastiky navržená Nancy H. Traillovou.

KLÍČOVÁ SLOVA: literární upír, literatura 19. století, folklorní upír, komparace, Nancy H. Traillová, typologie modů fantastiky, Mary Elizabeth Braddonová, George Gordon Byron, Arthur Conan Doyle, Erckmann-Chatrion, Joseph Sheridan Le Fanu, Eliza Lynn Lintonová, John William Polidori, Ernst Raupach

ABSTRACT

The diploma thesis deals with the representation of a vampire in 19th century literature, especially from a narratological point of view. Primary literature consist mostly of an European prose texts. The core part studies character of a vampire in texts and his function in particular stories. It is an overview, which with a help of comparative method maps the vampire theme within the Euroepan literature of the defined period. The thesis contains a culturally-anthropological outline which serves as an introduction to the given issue and as a basis for comparison of the same features between the folk vampire and the literary vampire. Essential method for my work is the classification of fantasy modes designed by Nancy H. Traill.

KEY WORDS: literary vampire, literatur of 19th century, folk vampire, comparation, Nancy H. Traill, typology of fantasy modes, Mary Elizabeth Braddon, George Gordon Byron, Arthur Conan Doyle, Erckmann-Chatrion, Joseph Sheridan Le Fanu, Eliza Lynn Linton, John William Polidori, Ernst Raupach

OBSAH

ÚVOD.....	6
1 FENOMÉN VAMPYRISMU ANEB POVĚRA PŘEKRAČUJÍCÍ PRÁH SKUTEČNOSTI.....	8
2 UPÍR FOLKLORNÍ VS. LITERÁRNÍ.....	21
3 VÝVOJ FANTASTIKY Z POHLEDU LITERÁRNÍ TEORIE.....	25
4 FIKČNÍ SVĚT NANCY TRAILLOVÉ A TYPOLOGIE MODŮ FANTASTIKY.....	27
5 ROZVOJ PŘÍRODNÍCH VĚD A PROMĚNA SPIRITISMU VE 2. POLOVINĚ 19. STOLETÍ.....	33
6 ZNOUZROZENÍ.....	36
6.1 Zlomek vyprávění.....	36
6.2 Upír.....	41
6.3 Nech mrtvé odpočívat v pokoji.....	47
7 DĚSIVÉ STÁŘÍ.....	53
7.1 Neviditelné oko aneb Hostinec U Tří oběšenců.....	53
7.2 Hodná lady Ducaynová.....	57
8 VRAŽEDNÁ KRÁSA.....	61
8.1 Carmilla.....	61
8.2 Osud madam Cabanelové.....	69
8.3 John Barrington Cowles.....	72
9 NEVZHLEDNÍ NÁPADNÍCI.....	80
9.1 Vítězný výstřel.....	80
9.2 Parazit.....	86
ZÁVĚR.....	93
SEZNAM LITERATURY.....	97

ÚVOD

Upír bývá postavou složitou – neprůhlednou, rozporuplnou, obestřenou tajemstvím. Říká se, že setkání s upírem je osudové, což platí zejména pro postavy zobrazeného fikčního světa, ale v jistém smyslu i pro čtenáře samotné. Postavy, s nimiž je upír ve vzájemné interakci na jedné fikční rovině, po takovémto setkání buďto rovnou umírají, anebo je poznamená do konce jejich života. Pro běžného čtenáře (nebo možná spíše lépe diváka) je postava upíra zcela typizovaná. V jeho představách bývá zakořeněný jakýsi konstrukt, utvořený zejm. filmovými adaptacemi epistolárního románu *Dracula* (1897) od Brama Stokera, nejzásadnějšího počínu upírské literatury, v kombinaci s méněhodnotnými moderními díly, která se od počátku nového tisíciletí těší velké oblibě. Při slově upír nám tak na mysl vytane obraz smrtelně bledého a zachmuřeného šlechtice zahaleného do černého pláště s krvelačnými tesáky nebo mladíka velmi ucházejícího vzhledu s útrpným výrazem vyvolaným jeho dvojitou identitou a chutí po krvi, jíž se sebezapřením přemáhá. V této práci se budeme snažit poodhalit roušku tajemna a podíváme se na to, jaká byla literární postava upíra během 19. století do té doby, než spatřil světlo světa samotný Dracula.

Je zřejmé, že již v dávných dobách představa vampýra nebo revenanta vyvolávala stejně rozporuplné pocity bázně, odporu a zájmu, jako u každého z nás. Postavy podobné upírům se objevují již od antiky a můžeme se s nimi setkat v různých podobách a s rozličnými jmény ve většině Evropy i celého světa. Proto nejprve nastíníme tuto kulturně-antropologickou podstatu, na jejímž základě se více či méně rodila představa upíra literárního.

Následně předestřeme, jakým způsobem se v běžném úzu liší upír folklorní od svého protějšku literárního. V této kapitole také v krátkosti představíme anglický gotický román, z jehož tradice v některých aspektech upírská literatura vychází. Poukážeme na tyto vazby tam, kde jsou zjevné a případné vzájemné propojení postavy folklorní a literární bude jedním z našich těžisek práce.

Krátce shrneme dosavadní vývoj fantastiky jako předmětu zájmu literární teorie, za jehož vyústění považujeme práci Nancy H. Traillové. Jádrem své publikace s názvem *Možné světy fantastiky* zakládá na teorii fikčních světů a na práci *Úvod do fantastické literatury* Tzvetana Todorova, vůči němuž se ale také vymezuje. Zásadní je pro nás klasifikace jednotlivých fantastických fikčních světů navržená Traillovou, založená na pěti modích, které se liší poměrem přirozeného a nadpřirozeného. Jsou navzájem prostupitelné, proto může v díle

existovat i několik modů vedle sebe. Navržená typologie, jíž aplikujeme na námi zvolenou škálu upírské literatury, nabízí určitý směr uvažování o celkové struktuře díla. Zhodnotíme, zda je tato typologie funkční. Pokusíme se postihnout, jaké typy modů jsou v dané literatuře převažující a popř. jaký modus navržený Traillovou je pro upírskou literaturu 19. století nerelevantní, pokud takový existuje.

Největší důraz Traillová klade na tzv. paranormální modus, který vysvětluje jako proces zařazení nadpřirozených jevů do přirozeného paradigmatu. Jeho vznik zařazuje do poloviny 19. století, tedy do období obrovského pokroku v oblasti přírodních věd, přehodnocení lidských kognitivních schopností a rozmachu zájmu o spiritismus. Jelikož nám tyto proměny zasahující oblast vědy, kultury a lidského uvažování o světě celkově otevřely cestu ke vzniku nového typu upírské postavy, stručně shrneme historický vývoj tohoto období, přičemž svou pozornost zaměříme pouze na momenty, jež ovlivnily upírskou literaturu.

V přehledové práci se budeme věnovat výkladu postavy upíra v literatuře 19. století zejména z naratologického hlediska. Námi zvolenou primární literaturu tvoří reprezentativní vzorek vybraných evropských prozaických textů v českém překladu. Upíry v nich zobrazené jsme roztřídily podle jejich nejzjevnějšího rysu, a to do kategorií *znovuzrozených*, *starých*, *krásných* a *nevzhledných*. Těžiště výkladu spočívá v komparaci postavy upíra, tedy v porovnání jeho vyobrazení v jednotlivých textech z hlediska funkce, jíž plní v celkovém uspořádání příběhu. Narativní analýza jednotlivých literárních textů nám bude sloužit k postihnutí toho, jak se postava upíra proměňovala, v čem se zobrazení upíra v jednotlivých dílech shoduje a liší, co v souvislosti s nimi zůstává skryto a co naopak vstupuje do popředí, jaká je interakce mezi upírem, ostatními postavami a prostředím, v němž se vyskytují, existují-li nějaké pravidelně se opakující stereotypy spojené s upírem ad. Naším cílem není podat vyčerpávající přehled všech upírských postav vyskytujících se v literatuře 19. století, ale spíše upozornit na jejich proměny v rámci fikčního světa.

1 FENOMÉN VAMPYRISMU ANEB POVĚRA PŘEKRAČUJÍCÍ PRAH SKUTEČNOSTI

Je velmi pravděpodobné, že prapůvodní víra v upíry může mít základ v lidském zděšení z propojení naprosto protikladných a nespojitých stavů, z nichž první představuje smrt, tedy fatální konec pozemského žití bytosti, a naproti tomu zřejmé známky života zemřelého člověka (Braccini 2014). Není se čemu divit, že tato rozporuplnost byla dříve, v dobách nepříliš znalých lékařství a jiných přírodních věd, pojmána jako něco nadpřirozeného. Mrtvola kolikrát vypadala lépe než za života, mohla být růžovější nebo tlustší, což způsobovalo vypnutí pleti a zdánlivé nabytí mládí a svěžesti. Právě takovýto protiklad vedl k představě o nadpřirozené bytosti.

Ono zděšení z rozporuplnosti smrti a zachovalé mrtvoly pramenilo zejména z náboženských představ o posmrtném životě. Lidem se prostřednictvím své příslušnosti k nějaké náboženské skupině dostávalo vidiny možné spásy. Naopak se ale také hrozili zatracení. Některým náboženským kulturám byla přiznávána schopnost kontroly nad posmrtným životem. Jejich hodnostářům se tak do ruky dostala obrovská moc. Všeobecně se soudilo, že lidé, kteří věřili opravdově a chovali se tak, jak jim předepisovala víra, měli mít z toho v posmrtném životě nebyvalý prospěch. Naopak lidé nedodržující některá z doktrinálních prohlášení, resp. nezastávající nevyvratitelné náboženské pravdy, bývali uvrženi do klatby nebo dokonce mohli být z církve formálně vyloučeni pomocí rituálu exkomunikace. Dějiny smrti tedy nelze oprostít od vztahu k dějinám církevní moci a dogmatu, jehož využívala jako prostředek „moci nad lidským osudem na zemi i na nebi“ (Davies 2007: 32). Pokud ale tělo exkomunikované osoby nebo také člověka, jenž se za svého života dopouštěl hanebných činů či zemřel jako sebevrah, nejevilo při bližším ohledání známky posmrtného rozkladu, věřilo se, že zemřelý člověk nedosáhl posmrtného klidu, a tak tedy zůstává uvězněn na zemi. Pokud se k tomu přidaly ještě další anomálie, mohl pak být takový člověk považován za upíra.

Příběhy o více či méně sobě podobných upírech se vyskytují téměř v celé oblasti Evropy ale i v dalších částech světa. Jejich doklady máme již z dob antiky. Co se týče pozdějšího vývoje, můžeme s jistotou říct, že čím víc bylo místo z hlediska přijímání názorů zakonzervované a zaostalejší, tím více byli jeho obyvatelé pověřivější a udržovali víru v nadpřirozeno, tedy i v upíry. Podoba upírů byla samozřejmě v jednotlivých oblastech rozrůzněná. Někdy například svým názvem i svou podobou mohou spíše připomínat vlkodlaky.

Zájem o upíry u vzdělanců začal vzrůstat s koncem období tzv. honu na čarodějnice. Právě atmosféra tohoto středověkého honu podněcovala i víru v upíry. Život člověka ve středověku doprovázela neustálá nejistota a úzkost. Někteří historikové spatřují její příčinu v klimatických změnách, které rolníkům znesnadňovaly práci a běžným lidem život celkově. Úzkost byla také vyvolávána nejistotou náboženskou, tedy otázkou, zda bude člověk po smrti spasen. Čarodějnické procesy zkrátka vyvěraly z množství různých problémů. Dle Luboše Antonína (2003) bylo slovo striga (bytosti ubližující zejm. dětem) původně totožné se slovem čarodějnice a právě jedním z hlavních důvodů upalování čarodějnic byla obava z jejich možného vampyrismu.

Příběhů o vampýrech, které existovaly a šířily se u vesnického lidu po celé Evropě, bylo mnoho. Ale až poté, když někteří badatelé na ně zaměřili svůj zájem, frekvence užití slova vampýr, pocházejícího z folkloru jihoslovanského lidu, narůstala v tisku. Tato expanze počala od roku 1725. Můžeme si klást otázku, jak je možné, že víra v tyto nadpřirozené bytosti přetrvává v takové síle. Jedná se o „jeden z nejvýraznějších pozůstatků evropské předkřesťanské minulosti“ (Maiello 2005: 19), někdo by spíše řekl minulosti pohanské.

Na počátku 18. st. se stalo území východní Evropy a slovanského Balkánu mnohem přístupnější lidem z Evropy západní díky několika faktorům. Rozliční cestovatelé tak přišli do kontaktu s novými pověrami týkajícími se právě revenantů. Následné racionalistické a osvícenské smýšlení vedlo k vyslání odborných zástupců do oněch zaostalejších částí Evropy. Ti měli za úkol vysvětlit a vymýtit ony strašidelné a nebezpečné pověry. Jejich osvícenská snaha se ale nezdařila zcela. Vypukla davová hysterie, kterou provázelo velké množství exhumací. Toto šílenství podnítilo sepsání a vydání různých spisů a knih, díky nimž byla veřejnost zaujata právě činností upírů. Rok 1732 je považován za tzv. „rok vampýrů“, kdy se po celé Evropě rozšířila lékařská zpráva známá pod názvem *Zjištěno a viděno*. Tato vědecky pojatá a strohým tónem napsaná úřední zpráva byla rozbuškou k různým reakcím a spekulacím na několik následujících let (Braccini 2014).

Ani české země nebyly výjimkou a lákaly na začátku 18. století učence zaměřující se na vampyristické projevy. Zásadní roli v diskuzích o vampýrech během 18. století hrál spis *Magia posthuma* Karla Ferdinanda Schertze vydaný roku 1704 v Olomouci. Také Augustin Calmet zaměřil pozornost ve své dizertaci na Olomouc, nebo lépe řečeno na celou Moravu. Konzistoř působící v Olomouci schvalovala protivampyristické zásahy, vyndávání těl z hrobu a jejich pálení a byla proti tomuto jednání netečná, ačkoli se proti oněm praktikám šířil z Říma značný skepticismus. Na základě těchto událostí nařídila císařovna Marie Terezie

vyšetřování, jímž byli pověřeni tři lékaři. Etnografové pocházející z Moravy, Slezska, Slovenska a Srbska zahájili své výzkumy až na konci první poloviny 19. století. Jelikož tito výzkumníci mnohdy nebyli seznámeni s dílem Augustina Calmeta nebo jemu podobných badatelů 18. století, nezakládali svou tradici výzkumu vampyrismu na vědecko-teologické diskuzi, která se vedla na území střední a východní Evropy již sto let před rozmachem etnografických studií (Maiello 2005).

Během 18. století ale nevzrůstal zájem o vampyrismus pouze mezi vrstvami učenců, neminul ani významné evropské dvory, jako např. francouzský. Osobní lékař Marie Terezie, Gerhard van Swieten, jenž vedl jednu linii vyšetřování vampyrismu v českých zemích, dospěl k velmi osvícenským a racionalistickým závěrům, které okamžitě podnítily Marii Terezii k vydání *Dekretu o upírech* 1. března 1755. Prostřednictvím tohoto dekretu usilovala o vymýcení víry v upíry. Konstatovala, že se jedná o pouhé pověry a klam, přičemž zakázala exhumace mrtvol „upírů“, jejich spalování a jiné hanobení těl za účelem protivampyrických zásahů (Maiello 2005).

Teologické interpretace německé

Během 18. století v rámci střední a jihovýchodní Evropy se stal fenomén vampyrismu objektem zájmu mnohých teologů a vzdělanců. Augustin Calmet byl jednou z nejvýznamnějších osobností. Sepsal obsáhlý komentář Bible čítající 26 svazků a pro nás zejm. důležitá dvě učená pojednání o přízracích a upírech (1746). Vliv Augustina Calmeta byl tak markantní, že veškeré vampyristické výzkumy se dělily na periodu před Calmetovými spisy a po nich. Jeho dílo je tak zásadní, že ho při studiu vampýrů nemůže nikdo opomenout ani dnes (Maiello 2005).

Diskuze o vampyrismu před Calmetovými pojednáními probíhala zejména v Německu. Ve druhé polovině 18. století počal vznik skeptických a racionalistických teorií. První z nich hlásala, že upíři byli živí, předčasně pohřbení lidé. Objevila se také teorie o účincích nějakého silného jedu, jímž byl vampyrismus vyvolán. Ještě skeptičtější bylo vztahovat projevy vampyrismu do souvislosti s morem u krav, jenž po požití nakaženého masa vyvolával halucinace. Jiní přisuzovali původ halucinací požívání opia. Objevoval se také naprosto protichůdný názor, že upíři jsou démoni a nejedná se tedy o lidské bytosti. Tato představa se právě silně zakotvila a stala se oblíbenou v literatuře i filmové produkci. Někdy se setkáváme s podobným vysvětlením, tedy že vampýři pocházejí od ďábla, nejedná

se přitom o přízraky, ale zlé lidi, z nichž se stávají nemrtví. Můžeme se také setkat s teoriemi zakládajícími své závěry na esoterické literatuře. Tito vzdělanci pak předpokládali, že lidské tělo je spojeno se třemi dušemi, z nichž jedna, astrální, zůstává k tělu vázaná i po smrti, a to až do té doby, než dojde k jeho naprostému rozkladu (Maiello 2005).

Teologické interpretace oficiální

Ačkoli teorie římskokatolické církve vždy oscilovaly mezi skepticismem a interpretací o tzv. démonech, nakonec ve vzoru politiky převládl důsledný skepticismus, alespoň tedy ve vládnoucí sféře osvícenské a racionalistické. Tento názor je dnes zastáván, až na výjimky, prakticky ve všech společenských třídách. Papežská kurie si objednala dvě rozsáhlé studie zabývající se vampyrismem, které se ke skepticismu přikláněly. První z nich byla sepsána arcibiskupem Giuseppem Davanzatim, druhá pak již zmíněným opatem Augustinem Calmetem (Maiello 2005).

Giuseppe Davanzati formuluje své teorie prostřednictvím kladení otázek, stejně tak jako o několik let později Augustin Calmet. Nejzásadnější otázka se samozřejmě týká původu upírů. Dle Davanzatiho se mohou zjevovat buďto z příkazu Boha, ďábla nebo z příčin přírodních. Dospívá k tomu, že Bůh disponuje takovou silou, že by mohl nechat upíra probudit k životu, kolikrát by jen chtěl a nic by mu v tom nedokázalo zabránit, ani protivampyrické zásahy. Všemocný bůh je také spravedlivý a milosrdný a nečiní zázraky bez nějakých rozumných důvodů. Upíři ale působí tolik bolesti a smrti nevinných osob, což nemůže vyvěrat z rozkazu Boha. Davanzati vyvrátil i všechna možná teoretická ztotožnění upíra a ďábla. Připouští ale, že ďábel může vyvolat pouhou představu upíra, aby klamal a šálil svět. Odmítá tedy vysvětlení božské i ďábelské a kloní se k vysvětlení přirozenému. Vysvětlení nezvyklých fyzických projevů spojených s vampyrismem ponechává lékařům (Maiello 2005).

Jak jsme se již zmínili, skepticismus a racionalismus vládl i v papežově smýšlení a přední představitelé církve už tento úhel pohledu nikdy nevyvraceli. Naproti tomu Calmet byl nařčen u svých prvních vydání dizertace z naivity, proto jeho třetí vydání působí již mnohem více skepticky. Vytýkaná naivita dle G. Maiella vychází z předpojatosti kritiků a také z toho, že Calmet prezentuje početné případy vampyrismu bez dostatečného odstupu. Argumentem mu je čistě literární důvod, jelikož nechce čtenáři zkazit potěšení z četby. Ačkoli sám sebe na počátku nazývá skeptikem, připouští, že přeci jen některé z tak početných případů musí být

pravdivé (Maiello 2005). Je to právě ale Calmet, díky němuž máme zaznamenané případy vampyrismu známé mezi evropským obyvatelstvem 18. století a i dalších událostí z klasického starověku, severských zemí aj.

Calmet, stejně jako Davanzati, navrhuje ve svém pojednání několik možných vysvětlení návratu upírů na zem. Nezapomíná ale podotknout, že někteří lidé tato vysvětlení považují za chimérická a vykládají si je jako výsledek předsudků a nevědomosti. Někdo se domnívá, že tyto osoby nebyly mrtvé, ale zaživa pohřbené, čímž se jejich návrat z hrobu stal pochopitelným. Další lidé dle Calmeta věří, že za oživením mrtvých osob stojí Bůh, který jim dovolil nebo přikázal vrátit se na nějakou dobu do světa živých. Proto jsou jejich těla neporušená. Neméně rozšířený názor byl ten, že oživení mrtvých způsobuje démon, jenž prostřednictvím jejich těl škodí jiným lidem i zvířatům. Augustine Calmet byl významný církevní hodnostář. Jeho dílo z počátku 18. století není zatíženo dobovými alegoriemi ani moralizováním, ale působí z něj snaha po historickém a faktografickém základu. Přesto je z jeho pojednání patrné silné ovlivnění náboženstvím. Nemohl se totiž dostat do konfliktu se svou vírou a s dobovými církevními dogmaty. Proto není překvapující, že se Calmet přiklání k interpretaci o boží všemohoucnosti: „Nejprve uvádím, jako nepochybnou, zásadu, že oživení skutečně mrtvé osoby může být vykonáno jen boží silou. Nikdo nemůže přivést sebe ani nikoho jiného k životu bez viditelného zázraku.“ (Kozák 2006: 25).

Od počátku 19. století se začal rozvíjet nový pohled na studium vampyrů, jenž nebyl založen na poznacích studia teologického. Jednalo se o výzkumy etnografů.

Klasická kultura

V rámci klasického vampyrismu má slovo upír dva významy, resp. představuje dva rozdílné jevy, a to pití lidské krve a tzv. zdánlivou smrt. Již ve starověkém Řecku existovaly představy příšer z podsvětí, které vylézají na svět a děsí lidi. Mezi nejznámější patří strigy – čarodějnice beroucí na sebe podobu nočních ptáků a sající lidem krev (Antonín 2003). O nich psal i Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic ve svém cestopise: „Nachází se v témž ostrovu pokolení z ptactva, jménem latinským *caprimulgus*, kozidojka, u velikosti žežulky u nás, kterýžto pták nočním časem kozy a ovce na poli dojí a s velikou škodou sedlákův mléko vytahuje a žere, bystře se uměje buď k stojícímu aneb ležícímu dobytku připojiti. O tomto ptáku i staří psali, jako mezi jinými vůbec známý *Ovidius 6. Fastorum* takto: „Rozprávějí o nich, že děti kojné klibají, a z nich jejich krev zsou. Jmenují se v latinském jazyku *striges* (jakoby řekl

,vrzavky'), proto že času nočního hrozně a strašlivě vrzají.“ (Harant z Polžic a Bezdrůžic 1854: 70). Ze svědectví Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdrůžic vyplývá, že sám osobně se setkal s představou rozšířenou mezi obyčejným lidem, že strigy útočí jen na zvířectvo. Dokládá nám ale ještě záznam od Ovidia, u něhož strigy cílí na malé děti.

Tommaso Braccini (2014) prezentuje ve svém kulturně-antropologickém pojednání vyprávění, v němž vystupuje postava, jejíž název je více podobný vlkodlakovi než upírovi. Tento příběh s názvem *Zpráva o cestě do Lauvanty* byl zapsán v roce 1700 francouzským botanikem Josephem Pittonem de Tournefortem. Nespadá tedy do období starověkého Řecka, ale je svědectvím, jež nám představuje typ upíra, který se objevoval v rámci řeckého folkloru již mnohem dříve. Tournefort a dva jeho společníci cestovali za účelem sběru vzorků různých rostlin. Přistáli na ostrově Mykonos, kde mezi místním lidem panovala panika. Tradovalo se, že jeden mrtvý vstal z hrobu. Takové stvoření zde nazývali vrukolakas a jednalo se o typickou zanedbanou mrtvolu. Tzv. vrukolakem se stal rolník, zlý a hádavý, který byl zabit neznámým a jak. Lidé ho tak nařkli proto, že vcházal do domů, v nichž obracel nábytek, zhasínal světla, zezadu napadal lidi a tropil další ničemnosti. Aby byl démon vyhnán, byly jako opatření slouženy mše. Ze zažitých obyčejů vyplývalo, že je nutné vytrhnout mrtvole srdce, a tak se taky stalo. Dle botaniků šel z mrtvoly takový puch, že bylo třeba zapálit kadidlo. Představitost lidí byla roznicena takovou podívanou. Tvrdili například, že z mrtvoly vycházel hustý kouř a že její krev je jasně červená. Dle řezníka, jenž vyrval srdce, bylo tělo ještě teplé a netrpělo posmrtnou ztuhlostí. Na rozdíl od místních obyvatel uvažovali botanici zcela racionálně a pozastavovali se nad tím, jak může být proslulý národ Řeků nevědomý a pověřčivý. Obyvatele ovládala davová panika, zatímco botanici našli na všechny zmíněné jevy adekvátní fyziologická vysvětlení.

Již v 17. století byli řečtí vrykolakové spojováni s mladou revenantkou Filinnion pocházející z helénského období. Její příběh známý pod názvem *Filinnion a Machatés* vypráví Flegón z Trallů a je často prezentován v populární upířské literatuře. Podobá se vyprávění o vrykolakovi pouze v tom, že se jedná o mrtvolu vstávající z hrobu, již se lidé nakonec zbaví tak, že ji spálí. Filinnion není poháněna žádnou zlou silou, ale touhou po životě a lásce, jelikož zemřela předčasně. Tato její vnitřní charakteristika ji řadí do kategorie známé již od antiky – tzv. předčasně zemřelých. Mnoho podobných zjevení bylo spojováno právě s předčasně zemřelými mladými lidmi. Na rozdíl od předchozího vrykolaka nemá zmrtvýchvstání Filinnion žádné negativní konotace. Více zde připadá v úvahu zásah božské síly. Filinnion navíc nijak nevybočuje nějakou nezvyklostí v chování ani vzhledu. Machatés,

muž, jehož dívka v noci navštěvuje, si ani nepovšimne, že je mrtvá. Vrykolaci jsou naopak hroziví, anomální, znetvoření a jejich chůze působí velmi nepřírozně, podobně jako zombie. Vyprávění o Filinnion není přímým zdrojem vyprávění o upírech, což můžeme sledovat v různých rozdílech. V klasických příbězích lidé otevřou hrob, aby mrtvolu zneškodnili, kdežto u Filinnion po otevření hrobu přítomní zjistili, že je prázdný. Příběh Filinnion nepramení z posedlosti mrtvolami, ale je spíše důkazem folklorního vyprávění o zamilované mrtvé, jehož různé podoby můžeme nalézt v množství světových kultur. Existují doložené případy, kdy revenantem není žena, ale naopak muž. Je také možné nalézt příběhy, v nichž jsou spojeny oba dva typy, tedy vrykolak i mírumilovný revanant (Braccini 2014).

Neméně důležitým dochovaným vyprávěním z období antiky je příběh *Héroa z Temessy*, o němž se zmiňují různí řečtí autoři. Postava v něm vystupující patří do poslední skupiny, která se tradičně váže k neklidným mrtvým. Jedná se o typ, jenž se nazývá nepohřbení. V případě příběhu Héroa z Temessy se jedná o postavu, která zemřela ukamenováním. Hérós byl po své smrti zahalen do vlčí kůže, tedy do kůže zvířete, které bylo spojováno s nemrtvými a podsvětím. Zajímavostí je, že upíři byli často obdařeni silnou sexuální aktivitou a také schopností zplodit dítě. Tato vlastnost propojuje upíry právě s postavou Héroa. Na rozdíl od vrykolaků, příběh Héroa obsahuje jeden zásadní prvek, a to návrat za účelem pomsty, která je provedena prostřednictvím ducha nebo démona, a ne prostřednictvím samotné mrtvoly (Braccini 2014).

G. Maiello odmítá názor často zastávaný v literatuře zabývající se problematikou upírů, že „představy o upírech, včetně slovanských, mají původ v klasickém starověku“ (Maiello 2005: 49). Tato představa pramenila jednak z toho, že oblasti starověkého Řecka a Říma byly ze starověkých civilizací nejlépe zachované v tradovaných materiálech, a také proto, že v oblasti řecké a římské se vyskytovaly postavy podobné slovanskému upírovi. Např. v oblasti starého Říma se objevovala představa, že „upíry se mohli stát lidé, kteří se za svého života odlišovali ničemnými činy nebo vrozenými anomáliemi“ (Maiello 2005: 53), stejně jako tomu bylo u slovanských upírů. O něco dále Maiello dodává, že někteří vědci pak docházeli k takovému závěru, že víra v upíry je jevem čistě slovanským. Tento fenomén je ale přítomen i v různých, více či méně vzdálených lingvistických skupinách, přičemž tvrdit, že se zde usadil postupným šířením, je dle Maiella nerelevantní. Jedná se o skutečnost doloženou na všech světadílech, přičemž na Balkáně bylo vampyrismem zasaženo i jiné obyvatelstvo než slovanské.

Lidová slovesnost severní Evropy

Teorie o počátku upířských příběhů v řeckořímské kultuře a jejím následném šíření je neudržitelná. V historii ani pro tuto teorii nenalezneme doklady, protože již obyvatelé Mezopotámie věřili, že mrtví mohou přicházet zpět na svět a ubližovat lidem. Maiello předpokládá, že pokud by byly zachovány písemné důkazy, jistě bychom se dozvěděli, že podobné postavy existovaly i dávno před Mezopotámií (Maiello 2005). Proti teorii o řeckořímském původu pověstí o upírech je vedena teorie o původu skandinávském. Jak studie Augustina Calmeta, tak spis Olause Magnuse je pramenem zásadního významu k poznání kulturních zvyků a tradic mezi národy severní Evropy. Calmet se např. zmiňuje o upírech v Laponsku. Jelikož Laponsko bylo jakýmsi uzavřeným světem bez kontaktu se západem, připomínaly zprávy z 18. století o laponských upírech spíše legendy. Dnes se již s určitostí traduje, že víra Laponců v upíry měla počátek v jejich animismu. Podle tohoto přesvědčení je každý člověk obdařen třemi dušemi. Jedna z nich se může během smrti od těla odpoutat a následně se objevovat jako přízrak (Maiello 2005).

Zajímavé příklady u skandinávských kultur nalezneme v jejich severských pověstech, resp. islandských ságách. Frekvence výskytu revenanta v těchto vyprávěních je celkem vysoká, a to s důkladným vylíčením takové postavy, jež bývá obvykle nazývána draugr. Nejslavnější a nejdobrodružnější příběh o draugarech se nachází v *Sáze o Grettim*. Hovoří se zde o jakémsi Švédovi Glámovi, jenž měl divné rysy, velké šedé oči a vlasy jako srst vlka. Nepůsobil jako křesťan a náboženství neuctíval. Poté co ho zabili, utřali mu hlavu, kterou umístili mezi jeho nohy, aby hlava znovu nepřirostla k tělu (Braccini 2014). V těchto ságách je důraz kladen na svěžest a zachovalost mrtvoly, což je považováno za něco nadmíru zřůdného, stejně takovým způsobem, jako je tomu u vyprávění o vrykolacích, kteří jsou ale zobrazeni právě naopak. Jiný názor zastává Curran (2008), který tvrdí, že tyto záškodníci byli charakterističtí rozkladem a nezaměnitelným zápachem hniloby. To, že Island je úrodnou půdou takovýchto vyprávění, může být způsobeno ostrovním charakterem a přetrváváním zastaralých podmínek, jak soudí Maiello i Braccini.

Britské ostrovy

Stejný důvod mohl mít rozvoj upířských příběhů v anglických zemích, v nichž došlo k největšímu šíření vyprávění o upírech a účinných protivampyrických zásadách během 12. století. Zároveň v této době začala víra v upíry v Anglii paradoxně slábnout, avšak

tradování příběhů neustávalo, ba naopak. Kdo jim ale věřil, „byl napříště považován za podivína v zajetí pověr a ocital se na okraji společnosti“ (Maiello 2005: 67).

Ve středověké Anglii byli revenanti charakterizováni řadou vlastností objevujících se u balkánských a byzantských upírů. I v této oblasti je typická nestvůrná svěžest mrtvol. Ve Spojeném království dokonce ještě na počátku 19. století platil zákon pohřbívat sebevrahy u křížovatek s kulem probodnutým tělem. Tato praxe bývá vykládána jako pozůstatek archaických pověr (Braccini 2014).

V irském a skotském folkloru se setkáváme s příběhy o krvežíznivých vílách. Glaitigs se objevovaly ve zříceninách a opuštěných kostelích, v jejichž blízkosti pak děsily pocestné a útočily na ně. Upírka měla většinou podobu krásné ženy, jíž žádný muž nebyl schopen odolat. Svou oběť pak odlákala do horských jeskyní a močálů, kde ji snědla nebo pila její krev. Zcela zásadní je její hypnotický pohled, jímž muže omámila. Jiné bytosti ze skotského folkloru nazývané Baobhan Sith si zakládaly na dlouhověkem rodokmenu. Jejich jméno lze volně přeložit jako přízračná žena, přičemž slovo Sith odkazuje k významu starobylosti, jež je svázána s lidem mohyl obývajících Skotsko v pohanských dobách. Ve Francii se pak také setkáváme s podobnou bytostí, pro niž existuje označení les Dames Blanches (Curran 2008).

Francie a Itálie

Calmet ve svých spisech prezentuje několik případů mrtvých, kteří od pozdního středověku trápili živé v Itálii a ve Francii. Nicméně v italské a francouzské slovesnosti je víra v upíry spíše zaměňována s rozšířenou vírou ve vlkodlaky a někde také v mory, které nazývali nekomplikovaně čarodějnicemi. Jak jsme se již zmínili, existují odborníci, kteří nevěří ve folklorní původ víry v upíry, ale zastávají teorie o původu z antického starověku a křesťanství. Jelikož se v Itálii dochovaly zmínky o upírech pouze ve folkloru, a ačkoli byla Itálie v renesanci považována za centrum šíření antických a křesťanských ideálů, ve středověké literatuře nebyla tato témata nikterak zpracována, což hovoří ve prospěch teorií nevycházejících z antického podhoubí (Maiello 2005).

Německá jazyková oblast

Jako ve folkloru skandinávském a francouzském, tak i v německé slovesnosti nalezneme mnoho postav podobných vlkodlakovi nebo moře pocházející ze zemí slovanských. Ke konci 20. století byly v Německu sepsány některé studie sumarizující etnografické výzkumy z let dřívějších, které se snažily oprostít od ideologických regulí křesťanské tradice i od restriktivních požadavků vědeckého pozitivismu. Nejzásadnější postavou v německy mluvících zemích byl nachzehr, mrtvola, jež přežvykuje ve svém hrobě a vydává přitom chrochtavý zvuk podobně jako prasata. Toto žvýkání ubíralo životní síly osobám, které žily v jisté vzdálenosti od jeho hrobu (Maiello 2005).

Středoevropská lidová slovesnost

Na počátku 18. století vzbudila střední Evropa všeobecný zájem a pozornost evropských dvorů díky četným případům vampyrismu. Ke konci 20. let 20. století se střední Evropa objevila jako hlavní téma možná nejdůkladnější studie o upírech. Sepsal ji český historik a literární vědec Frank Wollman a vyšla mezi léty 1920–1923 pod názvem *Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské*. Nalezneme v ní sebrané téměř všechny možné materiály dokumentující upíry a podobné bytosti ve střední Evropě. Jedná se o dílo, které svými názory a myšlenkami předběhlo dobu, nebylo však náležitě oceněno mezi českým obyvatelstvem kvůli malé dostupnosti, tak ani jinde ve světě z důvodu nesrozumitelnosti češtiny pro většinu badatelů (Maiello 2005).

Autoři zabývající se vampyrismem vycházeli při svém studiu z kronik a jiných literárních pramenů. Giuseppe Maiello přichází s tezí o pravděpodobnosti mnoha dalších případů vampyrismu, které se ještě mohou extrahovat z doposud neprobádaných soudních dokladů, nebo sice probádaných, ale známých pouze úzkému okruhu zasvěcenců. Vampyrismus v rámci střední Evropy je jev doložený archeology ve všech historických obdobích až do středověku a historiky pak až do konce 18. století. Calmet představuje upíra jako toho, kdo vysává krev, přičemž se jedná o znak příznačný, ale ne jediný. Někdy ale tento hlavní rys chybí, třeba jako u mory, která je typická pro české země a jež se stala předmětem zájmu studie Franka Wollmana. Slovo mora se objevuje kromě celé slovanské oblasti také v lingvistické oblasti starogermánské. Dodnes se v angličtině dochovalo nightmare jako označení noční můry (Maiello 2005).

Mory se obávaly lidského světla a byly činné výhradně v noci. Daly se poznat podle toho, že měly husté, černé a srostlé obočí. Jejich zvláštním poznávacím znamením byly ploché nohy. O morách na našem území se dokonce zmiňuje jezuitský učenec Bohuslav Balbín ve svém díle *Rozmanitosti z historie Království českého* (Liška 2011).

Východoevropská kultura

Pro naše účely je zásadní jeden prvek, který se vyskytoval mezi Kašuby. Tradovalo se, že když dojde k úmrtí upíra, jeho pravé oko je zavřené a levé otevřené. Maiello (2005: 107) považuje tento jev za zásadní v západním pohledu na upíry: „Setkáváme se tu s jednou z nejpłodnějších koncepcí vampyrismu, jež z folkloru střední a východní Evropy přešla do dnešní běžné představy o upírech, totiž že upír je schopen umořit člověka tak, že ho pouhým pohledem připraví o jeho životní síly. Jde o jeden ze dvou podstatných rysů upíra v současné lidové kultuře velkých měst na Západě, což je jednak tato upíří schopnost, dnes označovaná jako ‚psychická‘, jednak ‚krvelačnost‘.“ Později se pokusíme tento koncept vampyrismu doložit v rámci analyzovaných literárních textů.

Balkánští upíři

Vzdělanci i širší lidové vrstvy kladli naprosto běžně do souvislosti upíry a Balkán, což se do současnosti – zaměříme-li se na veřejnost – prakticky nezměnilo, zejm. díky oblíbenosti literárních a filmových postav představujících skutečné historické postavy s fiktivními upířskými vlastnostmi, jimiž byli např. Vlad Tepes nebo Alžběta Báhoryová. Tento neobvyklý úspěch byl zásadní apel v rámci anglosaského území k sepsání mnoha vědeckých i méně vědeckých publikací o upírech zaměřujících se na Balkán. Folkloristé pocházející z Řecka, Jugoslávie a Rumunska nebyli tímto boomem zasaženi a pečlivě zaznamenávali případy založené na lidové víře, čímž výrazně přispěli současným moderním studiím v oboru religionistiky (Maiello 2005).

Současné studie – fyziologie rozkladu aj.

Jak jsme viděli, s folklorními upíry jsou spojovány víceméně podobné rysy. Často bývá připomínána svěžest a abnormální zachovalost mrtvoly. Zdá se být ještě teplá a výrazně nafouklá, jako by ztloustla a kypěla zdravím. Zdůrazňováno je také velké množství krve v mrtvole. Buďto je popisována jako zářivě rudá, anebo temná, jindy zase mazlavá až blátivá.

Mrtvý může být v obličeji brunátný. Jeho vlasy, vousy a nehty jeví známky růstu. Také původní ochlupení někdy vypadalo a vyrostlo místo něj nové v podobě prasečích štětín. Neméně častým znakem vedoucím k považování mrtvoly za upíra je její změněná poloha v hrobě, než v jaké do něj byla uložena. Tyto příznaky jsou spolehlivě doloženými jevy, jimiž trpí převážná většina mrtvol. Byly však špatně interpretovány. Ačkoli se věřilo, že se jedná o zpomalený až nedostatečný rozklad a známky vitality, bylo tomu právě naopak (Braccini 2014).

Braccini (2014) ve své studii vychází z poznatků získaných americkým antropologem Paulem Barberem ze svých experimentů a výzkumů publikovaných v knize *Upíři, pohřeb a smrt* (1988). Jeho analýza sice není pro čtenáře se slabým žaludkem, ale přináší objektivní aspekty k objasnění základních pověr o nemrtvých neboli revenantech. Barber připomíná, že v přírodě existují jisté jevy, které zabraňují hnilobě, např. mumifikace a saponifikace. Tyto dva procesy se ale domnělých upírů netýkají, protože takové mrtvoly by byly spíše seschlé a ztuhlé, nikoli kypící zdravím, ohebné a plné tekutin. Těla upírů byla naproti tomu zasažena hnilobnými procesy, zvláštěmi, které neodpovídaly tehdejšímu znalostem o rozkladu mrtvol. Navíc co se týče hnilobných procesů, davová hysterie způsobovala silnou neobjektivitu v jejich analyzování. Díky plynům tělo během krátkého času dokáže nabýt až trojnásobných rozměrů a může změnit polohu.

Ani přítomnost tekuté krve není nikterak překvapivá. Je známo, že krev má tendenci se srážet, avšak po jisté době dochází opět k jejímu zkapalnění, přičemž se díky gravitaci soustřeďuje nejvíce v dutině břišní. Krvácení z nosu a úst pak způsobuje vnitřní tlak. Chybějící známky posmrtné ztuhlosti také nejsou nijak nadpřirozené, jelikož přibližně po šestatřiceti hodinách se tato ztuhlost vytrácí. Představa o neustávajícím růstu vlasů, vousů a nehtů se nezakládá na pravdě. Díky dehydrataci pouze více vyčnívají z tkáně, a tak vypadají delší než za života. Stejně tak domnělé nové chlupy jsou bělavé vláknité houby nebo pouhé projevy rozkladu pojivové tkáně (Braccini 2014). Shledáváme tedy, že poznatky moderní fyziologie nabízejí naprosto racionální vysvětlení.

Také samotné představy o upírech stojí na pochybných základech. Moderní věda nalézá kořeny vampirismu v medicíně, ale také v oblasti kriminálních činů. U obou oblastí docházelo k jejich prolínání a jedna doplňovala druhou. Vezmeme-li v úvahu první zmíněnou, mohlo se jednat o projevy sexuálních sadistických úchylek nebo vzácné onemocnění porfyrie, což je metabolická krevní porucha způsobující nedostatek železa. Toto onemocnění se projevuje znetvořením těla v oblasti končetin a tváře a negativně ho ovlivňuje světlo. Lidé trpící porfyrií

nemohou vycházet na denní světlo, jelikož jim způsobuje puchýře a jiná znetvoření kůže. Jedním z dalších příznaků je stahování dásní, zuby se tak zdají být delší (Liška 2011).

Další možná cesta vysvětlení vede k zakázaným pohanským rituálním praktikám. Při oněch obřadech bývaly často vědomě či nevědomě užívány různé rostlinné drogy. Někteří lékaři a archeologové se shodují, že v mnoha hrobech se zjevnými protivampyrstickými zásahy se našly kostry lidí, kteří zemřeli na otravu námelem nebo sněti slezinné. Tito lidé byli raději také pochováni způsobem, jakým bývali pohřbeni domnělí upíři, protože před smrtí měli podivné vidiny, halucinace vyvolané právě onou drogou, při nichž se jim upíři zjevovali (Liška 2011).

Stejně tak můžeme ona upířská zjevení vysvětlit některými psychickými poruchami osob, jež jimi trpěly. Mohlo se jednat o projevy bludů nebo halucinací vyvolaných např. v důsledku hysterie, epilepsie či schizofrenie. Ačkoli se pravděpodobně jednalo o případy ojedinělé, mohly mít tyto halucinace i širší společenský dosah. Takového kolektivního charakteru halucinace nabývaly právě mezi lidmi žijících v oblasti, jež se vyznačovala silnou vírou v ony bytosti (Liška 2011).

2 UPÍR FOLKLORNÍ VS. LITERÁRNÍ

Jak jsme předestřeli v úvodu, barvitý obraz upíra, jenž je v nás hluboko zakotvený, pochází zejména z jeho filmových a seriálových ztvárnění, divadelních počinů nevyjímaje. Mrtvý člověk, jenž ale vlastně vůbec nevypadá mrtvě, leží nehybně v rakvi nebo v hrobě, nejeví známky rozkladu, neprokazuje posmrtnou ztuhlost. Upír vychází z hrobu pouze v noci za svitu měsíce, nejlépe za úplňku, aby vysával krev živých. Jeho nápadným znakem je bledá kůže, špičaté uši, sněhově bílé špičáky, až nezvykle dlouhé, vykukující zpod rudých rtů, přerostlé a ostré nehty na rukou. Víme, že upír nejen zvláštěně vypadá, ale atypicky se i chová. Prakticky vůbec nejí, nepije, živí se pouze lidskou krví. Může létat jako pták a měnit se do různých podob od netopýra až po částičky mlhoviny. Upír tedy pronikne všude a nesmíme opomenout ani jeho nadlidskou sílu. Obává se pouze slunečního světla, které má na něj destruktivní účinky. Působí mu neskutečnou bolest jako při popálení a postižená místa se ihned mění v prach (Antonín 2003). Řekněme, že každý si pod pojmem upír představí svoje vlastní stvoření, jehož zjev a chování se více méně s ostatními shodují. Literární upíři ale nemusí splňovat všechny nastíněné znaky, a zpravidla je ani nesplňují, vezmeme-li v úvahu upírskou literaturu 19. století.

Počátky upírské literatury hledejme v tradici gotického románu. Jedná se o termín označující žánr, jenž vznikl ve 2. polovině 18. století v Anglii. Tento žánr měl své obdoby i v literatuře francouzské, kde byl znám pod pojmem černý román, nebo také v německé literatuře, v níž se vyskytoval tzv. Schauerroman. Gotický román musí splňovat dvě podmínky – vychází z napínavého příběhu s tajemstvím a odehrává se ve strašidelném prostředí různých zřícenin, hradů, gotických kaplí, klášterech ale i běžných domech. Tajemství je v nich svázáno s nepřístupnými vnitřními prostory, jakými mohou být např. tajné komnaty, krypty, hrobky, sklepení, jeskyně a různé skryté podzemní chodby. Schematické postavy jsou buďto pronásledovanými, anebo pronásledujícími, přičemž dobro většinou vítězí nad zlem, které je potrestáno. Často se v gotickém románu setkáváme s démonickými milenci, u nichž je zdůrazňován jejich záhadný původ, původ šlechtický nebo osudové prokletí, tak jako u našich literárních upírů z 19. století. U obojího je také těžké určit, kde končí populární literatura a začíná literatura umělecká. Hranice obvykle bývají mlhavé a nejasné a jejich stanovení je většinou čistě subjektivní (Kupcová 2004).

Setkání s upírem vás dle většiny upírské literatury poznamenává navždy a nevratně. Možná právě to je ten největší důvod, proč se tato literatura těší u čtenářů čím dál tím větší oblibě.

Upírem může být prakticky kdokoli, nebo vlastně lépe řečeno cokoli, musí být ale nositelem dvou zásadních vlastností – je nemrtvý – prakticky nesmrtelný – a přizívuje se na životní síle druhých, čímž nemusí být myšlena právě krev.

Řekli jsme si, že ještě mnohem dříve než se zrodili upíři jako postavy v literatuře, byli upíři tzv. skuteční, jejichž existence je doložena v zápisech tvořených na základě očitých svědectví. Upír je slovo slovanského, resp. srbského původu, které se monumentálně začalo šířit v 16. a 17. století napříč evropskými jazyky. „Slovo upír/vampyr přitom původně neoznačovalo krvelačnou bytost, ale prostě jen nepokojnou duši, která po smrti či spánku opouští tělo a páchá nepravosti“ (Müller 2010: 8). Nebylo tedy při definování upíra vůbec považováno za nezbytné, aby se krmil lidskou krví, tak jak je ve všeobecném úzu zažito zejm. díky filmovým adaptacím. Z písemných dokladů se dozvídáme, že se folklorní upíři živili podobně jako za svého života, jedli ovoce, chléb, těsto, mléko, zřídka kdy játra a maso, zmínky o krvi jako objektu zájmu upíra se nám objevují pouze v některých případech. Prostřednictvím Bracciniho (2014) se dostáváme k Barberově definici, v níž zjevování upíra přiznává přidanou hodnotu z oblasti sociálně-historické. Podle něj je upír mrtvola, která vzbuzuje pozornost obyvatel v době krize a je považována za její příčinu.

Braccini zastává teorii, že docházelo k prolínání postavy upíra s čarodějnicí, tedy strigou, jež sála krev zejména dětem: „Ke ztotožnění mezi upírem a antickou strigou nedocházelo tedy často jen na původní folklorní úrovni, bylo také vědomě uplatňováno, když první upířské pověry dorazily do západní Evropy, což mohlo vést samozřejmě ke zdůraznění původně druhotného, ne-li přímo chybějícího rysu, jako je hematofagie“ (Braccini 2014: 131). To je jedna z možných a pravděpodobných teorií poskytujících odpověď na otázku, proč je tak často upířská touha po krvi zobrazena v upířské literatuře. Sřetávání těchto dvou folklorních postav nebylo omezeno pouhým pojmoslovím a stravou, ale proniklo i do dalších oblastí představ o upírech. Vezmeme-li v úvahu obranu proti čarodějnicím, v rámci rumunské oblasti dokonce proti upírům či jiným zhoubným vlivům, čemuž sloužil samotný česnek nebo jeho květenství, shledáme, že se nám tato představa následně rozšířila i v literárním pojetí upíra (Braccini 2014). Pro doplnění uvádíme, že Medek (2007) ve svém článku česnek jako součást folklorní představy odmítá. Autor neuvádí zdroje, z nichž čerpal, usuzujeme ale, že s Bracciniho publikací nemohl být v té době obeznámen, avšak Maiello již v roce 2005 přiznává česneku apotropaickou funkci (viz 2005: 93, 97, 121).

Je zřejmé, že v nás vrukolakas aj. typy folklorních upírů evokují prazvláštní představu upíra v jiné podobě, než ji známe z literatury a filmu. Ačkoli se jedná o dvě rozdílné bytosti

v odlišných dimenzích svého působení, i přes markantní rozdílnost shledáváme jisté podobnosti. Na rozdíl od literárních upírů, jimiž jsou nezřídka šlechtici či šarmantní, tajuplné a přitažlivé bytosti, jedná se v případě vrukolaka o oživlou mrtvolu rolníka, která již zdaleka nevypadá jako ucházející a ani nesaje krev živých lidí. Tyto folklorní postavy, které jsou často velmi vzdálené od svých filmových a literárních zpodobnění, mají své základy v jasně zřetelném historickém a geografickém kontextu.

Zmínili jsme se, že v minulosti docházelo k různým vysvětlením toho, že upíři existují. Nejrozšířenější vysvětlení, zejm. v Německu v 19. století, bylo takové, že se upíry stávali lidé, kteří se předčasně ocitli v hrobě, z něhož se později nějakým bližší nespecifikovaným způsobem dostali ven, kde nyní ve stavu šílenství obtěžují rodinu či přátele. Jak jsme již zmínili, pochopitelným zdůvodněním jsou i možné halucinace, snové představy citově labilních jedinců, které byly samozřejmě z velké části podníceny samotným folklorem té doby spojeným s mýty, předsudky a vírou v nadpřirozeno. S tímto zdůvodněním se pojí další teorie objevující se již na počátku 18. století, podle níž jsou vampýři d'ábovým vtělením. Upířské literární postavy bývají povětšinou založeny na této tezi. Během 19. století literární vampyrismus překonává ten historický. Strašidelné příběhy se stávají ustáleným žánrem s víceméně určenými pravidly a zákonitostmi. To samé platí o literatuře upířské, v níž se jedná o restriktce tematické, nikoli formální (Müller 2010).

Literární postava upíra je oproti jiným zcela výjimečná, jelikož v sobě spojuje jakousi dvojdomost, romantickou rozpornost. Jedná se o postavu zápornou a zároveň oběť vlastního prokletí. Vzbuzuje proto odpor, ale také lítost nad svým nezvratným osudem. Zároveň je zásadní spřízněnost postavy upíra s lidskou sexualitou: „Upířský motiv v literatuře rafinovaně odhaluje sexuální tabu ve společnosti [...] a intimní vztah mezi upírem a jeho obětí, jaký nemá ve světovém umění obdoby, bývá tím nejtajnějším snem o naplněném vztahu mezi mužem a ženou“ (Müller 2010: 13). Už jen z pouhé skutečnosti, že upíra můžeme nazvat bestií, netvorem, d'áblem nebo třeba stvůrou, vyvěrá představa, že se jedná o tvora nelidského, u něhož převažují rysy zvířecosti. Jedná se o metafyzické stvoření vzdálené lidem i Bohu. S Müllerem se shodne i Fonseca (©2011), jenž také vyzdvihuje dvojdomost v postavě upíra. Říká, že jsou v něm spojeny dva žádoucí rysy – nesmrtelnost a sexualita – a stejně tak potvrzuje, že chtíč a erotika jsou s postavou upíra neodmyslitelně spjaty, protože samotné upířské konání – tedy sání krve z krku nebo jiné části těla své oběti – je velmi intimní a v jistém směru také přitažlivé. Všechny zmíněné rozporuplné vlastnosti vyúsťují ve dvou základních – osamělosti a odlišnosti – jež jsou v dílech často evokovány vznešeným,

aristokratickým vzhledem, množstvím nabytých vědomostí nebo cizím přízvukem, nelidskou krásou a někdy také bílou kůží (Müller 2010).

O rozdílech mezi literárním či filmovým upírem a upírem folklorním píše antropolog Paul Barber v již zmíněné knize, který říká, že kdyby na Halloween zazvonil na dveře folklorní upír a ne literární, stál by tam místo vyhublého, bílého vznešeného pána s dlouhými špičáky a černým pláštěm statný rolník s červenými tvářičkami, zdravým vzhledem, zabalený v rubáši, s přerostlými nehty a vousy a rozčuchanými vlasy (Braccini 2014).

3 VÝVOJ FANTASTIKY Z POHLEDU LITERÁRNÍ TEORIE

Až do 18. století byla fantastika spojena především s lidovou představivostí, přičemž literární teoretikové o ni nejevili velký zájem. Vše, co působilo zázračně, nazývali tzv. pohádkovým způsobem psaní (Traillová 2011). Běžně se kladl důraz na dodržování principu mimese, tedy na to, aby spisovatel zachovával napodobení mimoliterární skutečnosti. Jednalo se tedy o orientaci na analogický vztah mezi fikcí a realitou (Zapf 2006).

Obratem v pohlžení na fantastično byla Baumgartenova teorie heterokosmických a utopických fikcí a Breitingerova typologie zázračných světů, v jejímž rámci byl svět pojímán jako alegorický, ezopovský a neviditelný. Obě teorie vycházely z Leibnizova učení o možných světech (Traillová 2011). Jedná se o sémanticky založený koncept literatury vycházející z poznatků analytické filozofie. Teorie možných světů se zakládá na představě, že věci by mohly na světě existovat také jinak, než jak ve skutečnosti existují. Pojetí skutečnosti se tak transformovalo do modálního systému, jenž je složen z množství možných světů (Surkamp 2006). V rámci českého prostředí se teorií možných světů zabýval Lubomír Doležel.

Postupně oblība fantastiky rostla, a to jak u spisovatelů, tak u čtenářů. Ve druhé polovině 18. století se v Anglii promítla ve vzniku gotických románů Horace Walpolea, Ann Radcliffové ad. Tento nástup nového pohledu na fantastiku motivoval romantiky k tomu, aby se pokusili definovat její druhy a následně je popsat. Zájem o specifické rysy fantastična dále rostl ve 20. století a neustává ani dnes.

Soupisem opakujících se témat a motivů se zabývá tematika (v *Lexikonu teorie literatury a kultury* se používá termín tematologie). Jedná se o jednu z disciplín komparatistiky, která zkoumá z diachronního i synchronního hlediska tradiční formy literatury, příp. jejich modifikace, a v nich existující motivy a témata (Trávníček 2006). Tematika fantastiky obsahuje různé nadpřirozené bytosti, jakými jsou např. duchové, vlkodlaci, upíři a jejich možné proměny. Dorothy Scarboroughová si uvědomovala, že tematický přístup může být náhodný a subjektivní a katalogizace témat nekonečná. Nastínila proto preteoretickou typologii duchů podle reálnosti jejich vzhledu. Louis Vax a Peter Penzoldt se vypořádali s různorodými kategoriemi tak, že zvolili univerzální psychologický faktor fantastiky, a to strach. Penzoldt přichází s tvrzením, že pozice vyvrcholení a jeho mimořádná důležitost odlišuje strašidelnou povídku od ostatních druhů povídek (Traillová 2011).

Pro sémantické a strukturální zkoumání fantastických textů je velmi cenná kniha Tzvetana Todorova *Úvod do fantastické literatury* (1970)¹, v níž Todorov vymezil ideální žánr, který pojmenoval čistou fantastikou. Traillová ve své publikaci dobře shrnuje základní Todorovy myšlenky a následně se proti nim částečně vymezuje.

Todorov prohlašuje, že podstatnou složkou fantastiky není téma, ale nejednoznačnost, tj. čtenářovo váhání mezi přirozeným a nadpřirozeným, mezi možným a nemožným vysvětlením. Pokud je ono váhání v příběhu dramatizováno, tedy pokud hrdina vyprávění také váhá, může se takové váhání vyvinout v samotné téma. Příběhy, které nesplňují vymezení ideálního žánru, spadají buďto k podivnému, anebo k zázračnému. Váhání je ale pouze přechodné, z čehož vyplývá, že i fantastika je přechodná, jelikož je udržována pouze tímto váháním. Zásadní Todorovou tezí je nezvratnost čtení. Čtenář čisté fantastiky nesmí znát konec příběhu dopředu, neboť nejednoznačnost musí být udržována až do konce, potřebuje sledovat postupný proces, aby fungování narativu nebylo narušeno. V druhé části knihy Todorov rozšiřuje svůj model o témata „já“ a „jiní“. Jedná se dle něj o obecné systémy, jejichž projevem jsou jednotlivá témata. Dodává, že mezi tímto abstraktním systémem a jeho jednotlivými projevy neexistuje významotvorný vztah. Traillová (2011) nepovažuje toto rozšíření Todorovy teorie za příliš užitečné, protože někteří čtenáři mají sklon interpretovat text intuitivně.

¹ Vydání v českém jazyce viz TODOROV, Tzvetan (2010): *Úvod do fantastické literatury* (Praha: Nakladatelství Karolinum), 166 s.

4 FIKČNÍ SVĚT NANCY TRAILLOVÉ A TYPOLOGIE MODŮ FANTASTIKY

Model Tzvetana Todorova se stal velmi cenným pro další teoretické bádání. Velké množství literárních teoretiků jím bylo ovlivněno, a to např. Beatrice Chanadyová, Christine Brooke-Roseová, Rosemary Jacksonová a samozřejmě také Nancy Trillová, která však navrhuje několik změn.

Trillová (2011) prohlašuje fantastiku univerzální estetickou kategorií, nikoli žánrem. Fantastika může totiž nabývat různé formy v různých stylech, např. od romantické sochy po surrealistickou divadelní hru. Přijmeme-li předpoklad, že fantastika je univerzální estetickou kategorií, odlišíme ji tím od jejího nefantastického protějšku a zároveň zjistíme, že fantastika má jasně odlišené druhy, tzv. mody. Na základě toho Trillová zpochybňuje Todorovu argumentaci, že dichotomie nadpřirozeného a přirozeného není společným jmenovatelem fantastiky. Tak by bylo dle Todorova třeba považovat za fantastické každé dílo, které obsahuje nějakou nadpřirozenou událost, a to právě kvůli Todorovu žánrovému přístupu.

Trillová (2011) se s tímto problémem vypořádává tak, že teorii fantastiky zakládá na pojmu fikčního světa. Užití daného pojmu je výhodné v tom, že fikční svět nabízí celkový pohled na dílo. Díky tomu můžeme určit, zda je nadpřirozený jev pro dílo ústřední, funkční, anebo pouze okrajový, nápomocný. Fantastická povaha díla je totiž dle Trillové určena celkovou strukturou (makrostrukturou) fikčního světa, tedy tím, z čeho je takový svět složen a jakým způsobem jsou jeho složky uspořádány. Tato struktura je tvořena opozicí dvou oblastí, nadpřirozenou a přirozenou, přičemž Trillová tuto Todorovu dichotomii posouvá na jinou úroveň díky usouvztažení do rámce sémantiky možných světů.

Přirozenou oblast Trillová definuje jako „fyzikálně možný svět, který je řízen týmiž přírodními zákony jako svět aktuální“ (Trillová 2011: 20). Fyzikálně možný ale nemusí přitom být pouze aktuální svět, ale všechny světy, které jsou dle aktuálního našeho světa možné. Vymezením přirozené oblasti se nám naskýtá definování oblasti nadpřirozené, která tak prezentuje svět fyzikálně nemožný.

Pojetí, k němuž Trillová (2011) dospěla, považuje za vyhovující, ale vytýká mu abstraktnost a staticnost. Apeluje na to, že musíme vzít v úvahu i další neméně důležité faktory dynamizující opozici přirozena a nadpřirozena. Proto přichází s typologií modů fantastiky.

Je pravda, že fantastické dílo tvoří přirozené a nadpřirozené. Tato dichotomie v žádném fantastickém díle nemůže chybět. Otázkou ale je, v jakém jsou přirozenost s nadpřirozeností v jednotlivých těchto dílech poměru. Jedná se o škálu mezi dvěma hraničními body. Jedním z nich je dílo tvořené oblastí čistě přirozenou, které nemá s fantastikou žádné dočinění. Druhý bod lemující škálu přirozena a nadpřirozena by představovalo dílo zcela prezentující oblast nadpřirozenou. Zamyslíme-li se ale nad tímto případem, dojdeme k zjištění, že existence takového díla vůbec není možná. Jednalo by se o konstrukt, v němž by neplatily ani ty nejsamozřejmější fyzikální zákony, nesměli by se v něm vyskytovat lidé ani jiné entity nám známé. Pokud by takové dílo obsahovalo lidem podobné postavy, jejich chování a city by v žádném aspektu nemohly korespondovat s našim aktuálním světem. Doženeme-li naši představu o tzv. ideálním nadpřirozeném dílu do krajnosti, ani prezentace takového díla by nesměla být z „našeho světa“, tedy nebylo by možné využít některý z nám známých jazyků ani jiný způsob ztvárnění.

Každá literární tvorba, ať už sebevíce fantastická, referuje k aktuálnímu světu a musí tedy obsahovat i oblast přirozenou, jinak by se vytratilo ono sémantické pnutí, na jehož základě soudíme o tom, zda dílo je či není fantastické. Jaký ale musí být poměr přirozena a nadpřirozena, abychom mohli dílo označit za fantastické? Nancy Traillová se tento problém snaží osvětlit typologií modů fantastiky.

Zamyslíme-li se, dojdeme k závěru, že těžko můžeme korektně a objektivně určit, kde začíná a končí ona hranice. Měli bychom mít na zřeteli také možnou subjektivitu percepce díla čtenářem. Některý čtenář ve svém nitru například připouští možnou existenci čarodějnic, zatímco existenci upírů zcela zamítá. Jiný zase pochybuje o tom, že praktikování voodoo je zcela bez účinku, ale na věštění z křišťálové koule nevěří. Na tomto základě můžeme usuzovat, že míra fantastiky resp. nadpřirozena literárního díla je do jisté míry subjektivní. Říkáme do jisté míry, protože ačkoli připouštíme existenci čarodějnic a funkčnost voodoo praktik, zároveň víme, že se jedná o něco okultního, nadpřirozeného. Této konotace se i při sebevětší víře v nadpřirozeno nezavíme, a to právě proto, že žijeme v našem aktuálním světě, v němž jsou dané entity všeobecně považovány za nereálné a nadpřirozené.

Vraťme se nyní k typologii modů fantastiky. V pojetí Nancy Traillové je modus definován tím, že „poukazuje prostě k druhu nebo typu fantastického fikčního světa“ (Traillová 2011: 22). Prostřednictvím tohoto termínu můžeme sledovat fantastiku v rozličných žánrech a historických obdobích a pozorovat, jak je některý fantastický narativ podobný jinému, anebo zcela oproti němu rozličný. Zásadní proměnnou fantastiky je historie. Všechny mody

jsou závislé na změnách intelektuálních, kulturních, ideologických i estetických. Typy modů se ale opakují v různých dobových stylech a nejsou tak zcela vázány na mimoliterární faktory. Pro Trillovou ale mimoliterární faktory neztrácí svou důležitost, protože jejich studium je nápomocné k popisu toho, jak se fantastika vyvíjela a můžeme tak postihnout její směr a transformace. Historicitu fantastiky lze tedy studovat synchronně i diachronně.

Model fantastiky založený na sémantice možných světů, který Trillová (2011) načrtla, nazvala modelem abstraktním a statickým. Z množství postupů, které autoři využívají k tvoření nadpřirozené a přirozené oblasti, vyplývá, že daná opozice je ale spíše dynamická a rozrůzněná. Za nejdůležitější právě z hlediska dynamiky považuje to, jak je konstruována nadpřirozená oblast a v jakém je sepjetí s oblastí přirozenou. Tuto skutečnost Trillová zaštiťuje terminologickým souslovím status fikční existence nadpřirozené oblasti, který je předurčen stupněm narativního ověření této oblasti, tedy jinak autentifikací. Stupeň ověření souvisí zejména s vypravěčem. Vševedoucí vypravěč v er-formě má největší autoritu, zatímco subjektivní vypravěč v ich-formě má autoritu nejmenší a musí se o ní přičinit.

Rimmonová-Kenanová (2001) zakládá spolehlivost vypravěče na lépe rozlišených termínech než Trillová. Podle její teorie je spolehlivost vypravěče dána tím, jak moc má omezené vědomosti, jak velká je jeho osobní angažovanost a jestli je schéma jeho hodnot problematické. Je pochopitelné, že mladí nebo hloupí vypravěči mají omezené vědomosti. Pokud je např. nějaká charakterizace zjevně subjektivně, ač někdy oprávněně, zkreslena, jedná se o osobní angažovanost. Problematické schéma hodnot vyplouvá na povrch v případě, že implikovaný autor nesdílí vypravěčovy hodnoty. Musíme zpozornět v případě, že fakta protirečí vypravěčovými názory. Jazyk také může znejišťovat spolehlivost jeho uživatele, když výsledek děje prokáže, že vypravěč neměl pravdu, když se názory dalších postav neustále střetávají s vypravěčovými, když samotný vypravěčův jazyk obsahuje vnitřní rozpory nebo různě interpretovatelné obrazy apod. Rimmonová-Kenanová dochází k závěru, že skrytý extradiegetický vypravěč – zejména je-li také heterodiegetický – je s největší pravděpodobností spolehlivý. Naproti tomu vypravěči intradiegetičtí – jsou-li ještě k tomu homodiegetičtí – chybují celkově více než vypravěči extradiegetičtí, protože jsou také postavami ve vnitřním světě, mají omezené vědomosti, jsou osobně angažovaní a mají problematická hodnotová měřítka.

Trillová v rámci své typologie fantastiky rozlišuje pět modů: disjunktivní, fantazijní, nejednoznačný, naturalizaci nadpřirozeného a modus paranormální.

Jedná-li se o disjunktivní modus, mají v něm obě oblasti fantastiky – tedy přirozená i nadpřirozená – stejný status jednoznačných a nepopíratelných faktů. V rámci daného světa existují nadpřirozené postavy, které disponují mimořádnou mocí, vstupují do přirozené oblasti a nějakým způsobem zasahují do světa lidí. Objevují se v nejrůznějších podobách, ale vzhled není to hlavní. Zásadní je, že porušují přírodní zákony. Tito démoni se mohou podobat lidem, anebo mohou vzniknout personifikováním neživých předmětů. Postavy z obou oblastí koexistují v jednom světě, mohou se spolu setkávat a hovořit, ale jsou si vědomi své rozdílnosti. Pro disjunktivní modus je důležité, že obě oblasti existují po celou dobu příběhu, což znamená, že nadpřirozené události a osoby nemohou být vysvětleny šílenstvím, snem, drogovými halucinacemi či jiným uvěřitelným odůvodněním (Traillová 2011).

Fantazijní modus je podtypem modu disjunktivního. Traillová (2011) ho prezentuje tak, že v tomto modu je fikční svět utvořen pouze nadpřirozenou oblastí, přičemž oblast přirozená buďto zcela chybí, anebo sestavuje jen narativní rámec v úvodu či závěru a má silně omezenou funkci. Přirozená oblast může být vytvořena pouze implicitně. Traillová uvádí jako jeden z příkladů *Gulliverovy cesty* (1726) Jonathana Swifta, v nichž Gulliver odplouvá z přirozené oblasti fikční Anglie. Po ztroskotání vstupuje do oblasti nadpřirozené. Příběh je ale rámcován, a tak se v závěru Gulliver vrací do Anglie, oblasti přirozená. Jak jsme nastínili výše, dílo tvořené pouze nadpřirozenou oblastí není možné, a proto v tomto ohledu s Traillovou nesouhlasíme. Sama Traillová upozorňuje na spoustu aspektů našeho přirozeného světa, jež jsou v Gulliverovi v rámci fantastiky užity.

Pro modus nejednoznačný je charakteristické, že nadpřirozená oblast není přesně vymezená. Je konstruována jako schopnost nebo možnost. Události odehrávající se na rovině nejednoznačného modu mohou být vysvětleny jak iracionálně, tak v souvislosti s oblastí přirozenou. Tak např. Gogolův *Nos* (1842) je povídka odehrávající se v přirozené oblasti fikčního Sv. Petěrburgu. Nos hlavní postavy mu zmizí z tváře, aby se následně objevil v bochníku chleba a žil svým vlastním životem. Nakonec se bez příčiny vrátí zpět na tvář postavy. Traillová prozkoumala makrostrukturu povídky a zjistila, že nadpřirozená událost se stala v rámci oblasti přirozené a že teprve skazový vypravěč, který je pro Gogola typický, udělal z události neurčitou, z čehož vyplývá, že čtenářovo váhání je pouhou reakcí na tuto textovou neurčitost (Traillová 2011).

Nadpřirozená oblast v modu naturalizace nadpřirozeného je utvořena stejně jako v disjunktivním modu, ale s jednou zásadní odchylkou. Jelikož v závěru vypravěč poskytne přirozené vysvětlení všech obsažených podivuhodných událostí, je nadpřirozená oblast

deautentifikována. Todorov tvrdí, že dané texty nejsou fantastické, Traillová však nesouhlasí, protože přirozená vysvětlení jsou ve své podstatě často podezřelá a vysvětlení nadpřirozenem se zdá být vhodnější. „Dílo nepřestává být fantastické pouhým konstatováním, že se někdo probudil, právě tak jako nemůže být označeno za fantastické na základě jediného nadpřirozeného incidentu“, dodává Traillová (2011).

Všechny mody, které jsme doposud popsali, považují nadpřirozené skutečnosti za něco nepřirozeného, něco z jiného světa než je ten náš, přirozený. Tyto typy modů jsou nositeli jisté tradice, jež stále pokračuje. Avšak poslední modus, jímž se Traillová (2011) zabývá, paranormální modus fantastiky, vstupuje do povědomí teprve v polovině 19. století a nabízí zcela rozdílné zpracování nadpřirozeného.

V paranormálním modu je přirozená oblast rozšířena o „nadopřirozené jevy“, jak bychom je nazvaly v ostatních modech. Telepatie, levitace, čtení budoucnosti aj. nadpřirozené jevy jsou považovány za fyzikálně možné a obvyklé a nejsou odůvodněny snem, halucinacemi atd. V ostatních modech by nositeli těchto vlastností byly jen nadpřirozené bytosti, kdežto v paranormálním modu proběhla strukturální změna, kterou Traillová popisuje takto: „Nadopřirozené jevy jsou reinterpetovány a začleněny do paradigmatu přirozeného“ (Traillová 2011: 31–32). Fyzikálně možné zákony přirozeného světa jsou přehodnoceny a na základě toho rozšířeny o jevy, které doposud nejsou vědecky dokázány. I zdánlivě nadpřirozená událost probíhá v oblasti přirozené a je součástí přirozené zkušenosti. Za první autory tvořící v paranormálním modu Traillová považuje Ch. Dickense, I. S. Turgeněva a G. De Maupassanta.

Všechny zde zmíněné mody zakreslila Traillová do schématu, v němž je přirozená oblast znázorněna světlým kruhem a oblast nadpřirozená kruhem tmavým. Jednotlivé transformace a působení oblastí jsou vyznačeny šipkami. Narativy ale nejsou jednotlivými mody jasně vymezeny, resp. v jednom narativu se může mísit, a zpravidla mísí, i několik modů. Traillová upozorňuje na to, že její typologie je otevřeným systémem, jenž se neustále vyvíjí a vyvíjet nadále bude.

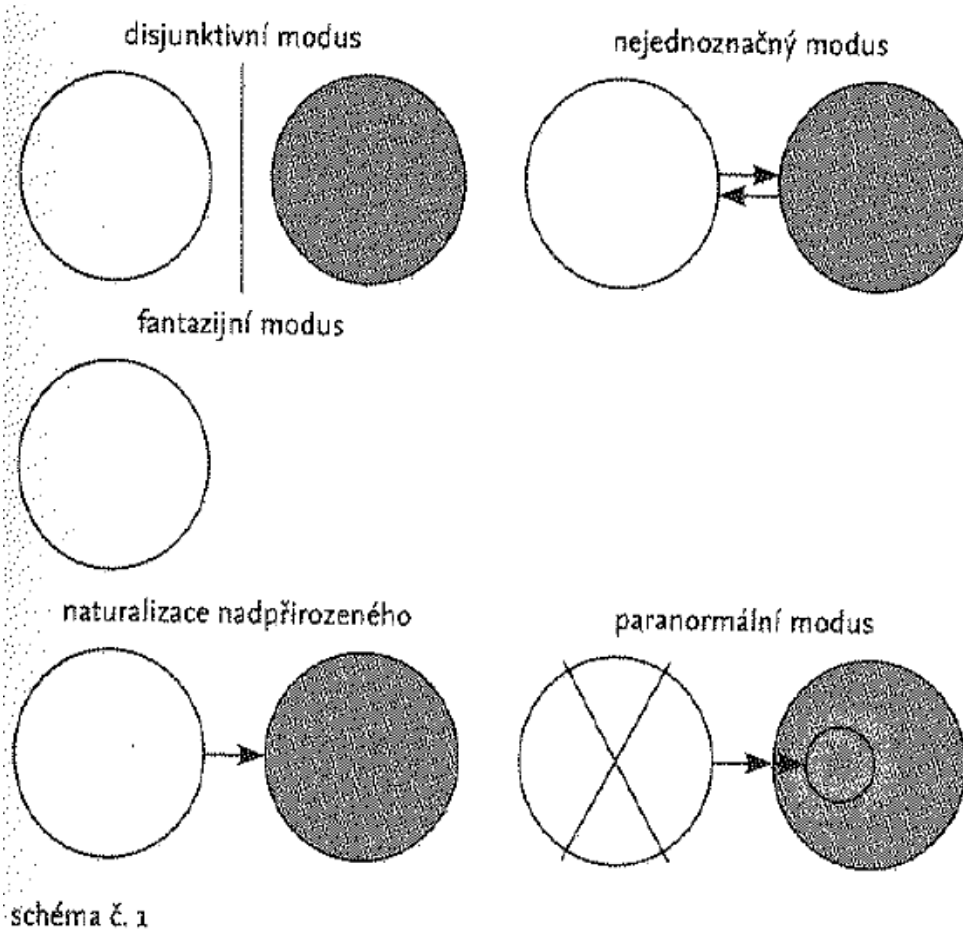


Schéma 1.: Schéma modů podle Nancy H. Traillové (2011: 33).

5 ROZVOJ PŘÍRODNÍCH VĚD A PROMĚNA SPIRITISMU VE 2. POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Umělecké zpracování fantastiky se přizpůsobovalo tomu, jak se postupně pozměňovalo pojetí skutečnosti. Vznik paranormálního modu a jeho struktura odráží toto odlišné vnímání skutečnosti v 19. století.

Druhá polovina 19. století sebou nese řadu proměn. Nastal např. obrovský pokrok v oblasti přírodních věd, jenž se stal pro vědce podnětem k přehodnocení lidských poznávacích schopností. Dosud tradované koncepce literatury byly napadány. Rozmohl se veliký zájem o spiritismus, který proklamoval, že existuje nějaké místo po smrti. Za oživením tohoto zájmu stála snaha překlenout konflikt mezi pokrokem ve vědě a náboženskou tradicí (Traillová 2011).

Je ale ve skutečnosti mnohem jednodušší chápat náboženské a vědecké prameny tohoto století jako úzce propojené. Každý vědecký a technologický pokrok vždy podpořil nějaký druh zázračného myšlení a byl doprovázen debatou o okultním. Za každým rozčarováním se také skrývalo jakési aktivní znovuokouzlení světa. Jelikož byl v té době pokrok ve vědě tak rychlý, hranice mezi oblastí přirozena a nadpřirozena se staly v rámci lidového smýšlení na určitou dobu nejasné (Luckhurst 2014).

Zrod spiritismu předpověděl již A. J. Davis ve svém díle o přírodě a o posmrtném životě. Jeho počátek je ale kladen do roku 1848, kdy se v malém severoamerickém městečku ve státě New York dvěma dcerám místního farmáře podařilo náhodou přijít do kontaktu s duchem pomocí klepání. Tato zpráva se společností rychle šířila a propukla v jakousi senzaci. Následkem toho začaly vznikat početné spiritistické kroužky. V roce 1850 se v USA hlásilo přibližně třicet tisíc lidí k tomu, že jsou prostředníky pro setkání s duchy, tzv. médii, a v roce 1856 zde existovaly tři miliony spiritistů. Jsou dvě verze pro rozšíření spiritismu do Evropy, v níž se objevil již po roce 1852. První verze říká, že pronikl skrze Brémy a Hamburk, zatímco druhá varianta se přiklání k tomu, že se spiritismus do Evropy dostal přes Rusko, v němž se již vyskytoval v podobě šamanismu v Mongolsku a na Sibiři (Nakonečný 1997).

Záhy se objevila odnož spiritismu, která se nezabývala mystickým či náboženským, ale důsledky spiritismu pro vědu. Změnilo se zcela paradigma, protože takto přetvořený spiritismus pojal za přirozené některé jevy, které byly dříve připisovány nadpřirozeným činitelům, a pojmenoval je jevy paranormálními (Traillová 2011).

V této době počal vznikat také pozitivismus, který chtěl vědu oprostit od metafyziky, pověr a nesmyslných hypotéz. Pro pozitivismus je důležité, že všechny jevy jsou zakotveny ve faktech, ne v materiálních příčinách. V rámci literární vědy pojem pozitivismus označuje určité historické paradigma, které je součástí dějin vědy. Také se daný pojem užívá jako hodnotící označení aktuálních tendencí jistého oboru (Kablitz 2006). Pozitivismus se snažil zaměřit společnost na vědu a etiku více než na náboženství. Vycházel z teorií Augusta Comta. Comte zkoumal lidského ducha a přišel s tzv. zákonem tří stádií. V rámci prvního – teologického – jsou přírodní síly lidmi chápány prostřednictvím animistické víry, více bohů nebo jednoho boha. Ve druhém stádiu – metafyzickém – pojmají lidé svět prostřednictvím abstraktních pojmů (jako např. příroda, pokrok, evoluce). Ve třetím stádiu – vědeckém či jinak pozitivním – vysvětlují lidé svět skrze rozum a pozorování, snaží se odhalit bezprostřední příčiny jevů a vědecké zákony, jimiž jsou řízeny. Pozitivisté považovali vědu za základ změny lidského společenství, jejímž morálním východiskem by byla lidská etika oproštěná od náboženství (Rapport 2011).

Největší boj ale nebyl mezi spiritismem a pozitivismem, jak by se předpokládalo, ale mezi spiritismem a racionalismem. Spiritismus se dělil na jakýsi „populární“ a „vědecký“, přičemž odnož vědecká představovala syntézu náboženských tradic a nových vědeckých poznání. Zaměření na kognitivní a psychologické aspekty jevů, jež se nově nazývají paranormálními, nikoli nadpřirozenými, jak tomu bylo doposud, bylo provázáno obratem od hrubých nevědeckých vysvětlení (Traillová 2011).

Ke konci 19. století se začalo čím dál tím více hovořit o možném propojení lidské mysli a paranormálních jevů. Henri Bergson přišel s tezí, že z mozku se nám dostávají do vědomí vjemy bezprostředně užitečné, tedy ty, jež excerpujeme pomocí našich pěti smyslů. Vjemy, které nazval okrajovými, pronikají do vědomí jen někdy. Na problematiku těchto skrytých vjemů měly vliv teorie evoluce, a to především darwinismus (Traillová 2011).

Roku 1859 vyšlo dílo Charlese Darwina *O vzniku druhů přírodním výběrem*, jímž nechtěl napadnout náboženskou víru, ale pokoušel se změnit pohled na to, jak se země a život měnily, oprostit tento pohled od božských zásahů a prozřetelnosti. Darwin přišel s názorem, že v případě soupeření zástupců jednoho živočišného druhu o existenční prostředky měl vyšší šanci na přežití a následné rozmnožování ten, jenž trpěl nějakou fyzickou anomálií, díky níž měl konkurenční výhodu. Dle Darwinovy teorie je bojování v rámci různých druhů eliminováno tím, čím více jsou tyto druhy rozmanité. Darwin tedy tvrdil, že různé druhy vznikly v průběhu dějin nahodilostí, spíše než prostřednictvím Boží prozřetelnosti. Pozitivisté

byli vesměs k Darwinovým teoriím skeptičtí, jelikož jim připadaly založené na nepřesvědčivých důkazech (Rapport 2011). Darwin jako první přišel s pojmem přirozeného výběru, čímž vzbudil pozdvižení. Hlavní myšlenka, jenž v daném pojmu spočívá, je tedy ta, že organismy, které nejsou schopni přizpůsobit se proměňujícím se životním podmínkám, zahynou a přežijí jen ti silnější, resp. přizpůsobivější, schopnější se adaptovat.

Popularizátoři vědy následně nezháleli a spěšně navázali na negativní i pozitivní dopady Darwinovy teorie. Podněcovali úvahy o tom, že pokud se lidé, hovoříme-li o kvalitě, neliší od jiných živočichů, nepatří jim pozice, jíž si v rámci uspořádání světa prisoudili. Vytvářeli v lidech pochybnosti, že jsou druhem zaostalým, protože jiné druhy mohou disponovat mnohem lepšími percepčními schopnostmi, což zasadilo silnou ránu lidskému egu. Jelikož evoluce není uzavřeným cyklem a neustále probíhá, tanuly lidstvu na mysl takové možné hrozby, že vznikne druh s rozvinutějšími mentálními a smyslovými schopnostmi, jenž bude člověku nadřazen. Tyto bytosti by mohly disponovat schopnostmi pro ně přirozenými, lidstvu zdající se paranormální. Jeden výklad Darwinovy teorie vede tuto myšlenku až do krajnosti tím, že předjímá katastrofický scénář, v němž lidstvo ztratí svá privilegia a bude podřízeno nebo zotročeno jiným vyspělejším druhem, anebo zanikne zcela. Tyto teorie podnícené darwinismem měly veliký vliv na fikci ke konci 19. století (Traillová 2011).

Spiritismus nebylo možné zařadit do pozitivistického paradigmatu. Ve vědě se tak vyskytlo dilema: přijme-li se nadpřirozené, dojde k porušení přírodních zákonů, které musí být nějakým způsobem vysvětleno; jestliže se ale dokáže, že nadpřirozené jevy patří do přírodních zákonitostí, pak nejsou nadpřirozené, anebo je nadpřirozené naprosto všechno. Absurdní premisa, že vše je nadpřirozené, inspirovala ke konci století mnohé spisovatele (Traillová 2011).

6 ZNOVUZROZENÍ

V rámci upírské literatury existují upíři, jejichž zmrtvýchvstání je v rámci fikčního světa explicitně zobrazeno nebo alespoň naznačeno. Prvním z nich je Augustus Darvell, postava z Byronovy povídky *Zlomek vyprávění*. Jak je známo, povídka vzešla ze sázky uzavřené v roce 1816 mezi Georgem Gordonem Byronem, Percym Bysshem Shelleyem, jeho budoucí ženou Mary Shelleyovou (dříve Godwinovou) a Byronovým lékařem Williamem Johnem Polidorim. Právě Byron přišel s nápadem, aby se pokusili napsat co nejvíce působivý strašidelný příběh. Někdy bývá milně uváděno, že povídka Williama Johna Polidoriho s prostým a všeřikajícím názvem *Upír* vznikla přímo z výše zmíněné sázky. Pravdou je, že Polidori se sice sázky zúčastnil, ale zabýval se naprosto jiným motivem – dámou s lebkou místo hlavy. Přeci jen ale pro jeho povídku *Upír* byla sázka prospěšná. K jejímu sepsání ho inspiroval právě Byronův *Zlomek vyprávění* (Linhart 2013). Poprvé byla povídka časopisecky publikována roku 1819. V Anglii vyšla o čtyři roky později antologie s názvem *Oblíbené příběhy a romance severních národů*, jež obsahovala povídku *Nech mrtvé odpočívat v pokoji*, o jejíž autorství se vedly dohady. Došlo se k závěru, že ji zřejmě sepsal libretista Ernst Raupach. Vytvořil mstivého ženského upíra, jenž spatřil světlo světa pouze díky svému bývalému vilnému milenci, který chtěl prostřednictvím magie přelstít smrt (Müller 2010).

6.1 ZLOMEK VYPRÁVĚNÍ

Již sám název povídky nám napovídá, že se nejedná o ucelené vyprávění, ale pouze o jeho nedokončenou část. Zlomkovitost povídky v tomto případě není záměrná, účel literárního ozvláštňení zde nehledejme. Podle Müllera (2010) totiž ztratil Byron o náčrt příběhu vbrzku zájem. Ale i tak dané torzo neztrácí svůj půvab, jenž dráždí čtenáře, v němž vzbuzuje hladovou neukojenost. Stejně tak charakter postavy upíra – pokud ho tedy můžeme nazvat upírem – je zlomkovitý, což ale vůbec není na škodu, ba naopak. Dokonale dokresluje tajemnost postavy, pro upíry tohoto druhu tak charakteristickou.

Narativ je vybudován na interakcích dvou postav. První je extra-homodiegetický vypravěč. Jelikož se sám vyprávěných událostí zúčastnil a zároveň je charakterizován jako mladý, nezkušený člověk, čerstvý absolvent školy, snílek toužící po dobrodružství získaném prostřednictvím cestování, nejeví se tato postava jako vysoce důvěryhodný vypravěč. Druhou postavou, s níž vypravěč přichází do kontaktu, je právě upír.

Charakter upíra je v povídce velmi dobře vykreslen. Již jeho jméno Darvell je příznačné, na rozdíl od vypravěče, jehož jméno nám zůstává skryto. Nabízí se spojení slov *dark* a *well*, jež dohromady mohou být chápány ve významu *zcela tajemný* nebo *důkladně tajemný*. S právě takovou postavou se zde setkáváme. Ačkoli z textu není úplně zřejmé, že Darvell je upírem, mnohé znaky tomu nasvědčují. Darvell je oproti vypravěčovi starší a zkušenější, světem protřelý muž. Není zde opomenuta ani jeho příslušnost k starobylému rodu a bohatství, přičemž jedno ani druhé neovlivňuje jeho džentlmenské chování. Jedná se o klasického upíra-aristokrata.

Vypravěč nám ho představuje jako zdrženlivého, výjimečně projevujícího neklid, jenž ale někdy kumuloval až do krajních stavů na hranici duševní nemoci. Během studia na univerzitě se vypravěč o Darvellovi dověděl spoustu informací z jeho života. V těchto poznátcích však nalézal mnoho nesrovnalostí, čímž byl právě podněcován vypravěčův zájem o Darvellovu osobu. Nejasnosti jsou zmíněny dokonce dvakrát, čímž je na jeho celkovou tajuplnost kladen velký důraz. Vypravěč v této souvislosti uvádí gnómické tvrzení, že za každým tajemstvím musí nutně číhat nějaké zlo, což u postavy Darvella není až tak jasné a sám vypravěč si tím není jist. Ačkoli vypravěčovi připadá Darvell zvláštní a obestřený tajemstvím, nepředpokládá, že by jeho tajemství mohlo souviset s něčím nadpřirozeným.

Jeho osoba je velmi nečitelná, typicky byronovská, podobná romantickým rozervancům. Ačkoli byl výjimečně schopný projevít i prudké city, jež nedokázal zcela skrýt, dovedl jim alespoň přiřknout jinou podobu, než jakou měly ve skutečnosti. Nebylo možné tedy rozeznat, jaké pochody uvnitř něho probíhají. Stejně tak byl netečný až chladný k projevům vypravěčovy náklonnosti. Vztah mezi nimi nelze nazvat přímo přátelstvím, jež pravděpodobně pramenilo jen z jedné strany, ze strany vypravěče. Darvell udržoval s vypravěčem kontakt jen pro své osobní účely. V jejich vztahu se z Darvellovy strany jednalo o skrytý záměr, potřebu druhá pro zdárnou obnovu, jíž předcházelo dokonání životní procesy.

Jak jsme zmínili, vypravěč toužil po objevování nových krajů. Nejsme zcela přesvědčeni, že jeho tužba vycházela pouze z jeho mladistvého nitra, nebo zda ji nějakým způsobem mohl podnítit Darvell, pro něhož byla tato cesta životně důležitá. Pouze ve chvílích, kdy vypravěč hovořil o cestách, probouzel se Darvell ze své netečnosti, čímž nám potvrzuje své osobní zaujetí. Zcestovalý Darvell se rád stal vypravěčovým průvodcem. Z textu vyplývá, že se na cíli cesty dohodli, čímž vzniká jistý kontrast mezi slepou touhou mladého člověka a vědomou potřebou upíra spočinout v rodné zemi.

Čím byl upír blíže domovu, tím více chřadl. Jeho tělesné slábnutí nemělo žádné zjevné příčiny, nestěžoval si ani na projevy malátnosti či únavy, nebyl podrážděný, jedinými znatelnými příznaky byly markantní změna jeho vzhledu a zamlklost. Z vypravěčovy poznámky se dozvídáme, že předpokládal Darvellovu dřívější obrovskou sílu, přičemž ale nemůžeme jistě určit, zda tato síla byla nadlidská, tak jako u některých jiných upírů.

I přes špatný fyzický stav projevil Darvell zájem navštívit rozvaliny Efesu a Sard. Na tomto velmi ponurém a pustém místě povídkové torzo vrcholí. Jednalo se o neobydlenou oblast, místo střetu dvou kultur a náboženství – křesťanského a muslimského. Na onom místě stihl vypravěčova druha náhlý, prudký záchvat nevolnosti, kvůli němuž se odebrali k blízkým ruinám tureckého hřbitova, jenž byl poblíž jediným útočištěm. Vše se jeví jako předem dané, nic není náhoda, ačkoli vypravěč je ještě neustále v tomto směru nevědomý. Tento opuštěný kousek světa ve spojení se hřbitovem jako místem s tajemstvím je paralelou Darvellova dlouhověkého života.

Darvell si lehl pod nejkošatější cypřiš a požádal o vodu. Věděl naprosto přesně, kde ji hledat, a bez skrupulí se přiznal, že již na tomto místě byl. Setkáváme se tu se dvěma symboly. První z nich, cypřiš, obecně symbolizuje smrt. Např. v Číně se vysazoval u náhrobků a představoval nesmrtelnost. Ačkoli jsou voda a krev protiklady, mají podobnou dualitu symboliky. Voda představuje život, ale také záhubu. Bývá též symbolem znovuzrození a regenerace (Becker 2002). Darvellova svázanost s oním tajemným místem je zjevná. Potřeboval doušek tamější vody, aby se jeho tělo poté, co zemře, mohlo v půdě jeho rodné země náležitě regenerovat a následně znovuzrodit.

Atmosféra povídky se stává čím dál tím více tajemnou. Darvell s jistotou informuje vypravěče, že zde končí jeho cesta i jeho život. Vyžádá si od vypravěče slib. Přeje si, aby nikomu nevyzradil, že zemřel. Vypravěč je na Darvellův popud nucen složit slavnostní přísahu. Po složení přísahy se Darvellovi očividně ulevilo a podal vypravěčovi prsten s arabskými nápisy.

Následující pokyny vyřčené Darvellem působí jako nějaká magická formule, jako kouzelný rituál ze starých časů:

„Devátý den v měsíci, v pravé poledne (nezáleží na tom, který měsíc zvolíte, ale musí to být devátý den) vhodíte tento prsten do slavných vřidel, která tečou do Eleusinské zátoky; druhého dne ve stejnou hodinu zajdete k rozvalinám Cereřina chrámu a hodinu tam vyčkáte.“

„Proč?“

„Uvidíte.“

„Říkáte devátý den v měsíci?“

„Ano devátý.“ *Poznamenal jsem, že právě dnes je devátého; v tu chvíli se zatvářil nevlídně a zmlkl.*

(Byron 2010: 22).

Setkáváme se tu s magickým číslem, s magickým předmětem a magickou denní dobou. Devítka je zesílením posvátného čísla tři. Prsten bývá často sám o sobě kouzelným předmětem. Díky svému tvaru je symbolem spojení, příslušnosti k určitému společenství. Jeho symbolika se váže k symbolice kruhu, který mj. představuje čas a nekonečnost. Poledne je dobou, kdy se netvoří stín a v pohádkách bývá časem tajuplných rozhodnutí. Je časovým bodem obratu (Becker 2002).

Tím ale není symbolika v nedokončené povídce vyčerpána. Řekli bychom, že se jedná o stěžejní element, díky němuž nás toto torzo tak dráždí, kromě své nedokončenosti samozřejmě:

Jak tak seděl a síly ho pozvolna opouštěly, snesl se na nedaleký náhrobek čáp s hadem v zobáku, a aniž by svou kořist pozřel, upřeně nás pozoroval. Nevím, z jakého důvodu jsem se ho pokusil odehnat, ale neuspěl jsem: jen párkrát zakroužil vzduchem a snesl se přesně na totéž místo. Darvell na něho ukázal, usmál se a řekl – nevím, jestli pro sebe anebo mně: „Tak je to správně.“

„Co je správně? Co tím myslíte?“

„Ale nic. Dnes večer mě tu musíte pohřbít, přesně tam, kde sedí ten pták. Mé další požadavky znáte.“

(Byron 2010: 22).

Z konstatování, že tak je to správně, máme dojem, nejen že už tu Darvell nejméně jednou byl, ale jako by danou situaci nezažíval poprvé, jako by přesně věděl, co má následovat. Čtenáři ale účel tohoto konání uniká.

Čáp je nositelem protichůdných významů. V bibli je řazen k nečistým zvířatům, někdy byl také považován za nositele duší. Obecně se jedná o každoročně se navracejícího ptáka, který je symbolem vzkříšení. Pro křesťany byl jako požírač hadů považován za nepřitele ďábla a za zpodobnění Krista. Stejně tak i had bývá užíván v negativním i pozitivním významu. Jelikož si pravidelně mění svou kůži, představuje neustálou obnovou života. V Číně bývá

spojován se zemí a vodou (Becker 2002). Stejně tak i Darvell je očividně spjat se zemí a vodou, s rodnou zemí. Všechny v povídce využitě symboly jasně poukazují na Darvellovu nesmrtelnost, regeneraci a na opakované znovuzrození. Darvell musí být pohřben na přesně stanoveném místě, aby proběhla regenerace těla a následně mohl vstát jako pták Fénix ze svého popela. Proto, i přes nedokončenost povídky, nemáme pochyb o tom, že se o upíra opravdu jedná, ačkoli tento fakt není nikde explicitně vyřčen. S folklorním upírem toho moc společného nemá, ale tuto nutnou regeneraci ve svém hrobě ano.

V souvislosti s upířským mýtem se velmi často setkáváme s pojmem odlišnosti. Jako nadpřirozené bytosti tak bývají zobrazeni ti, co jsou zajímaví, vymykají se rámci tehdejší běžné společnosti nebo jsou zvláštní nějakým jiným způsobem. K tomu se vztahuje jakási xenofobie, tedy strach z cizinců, nedůvěra k nim, obzvláště patřil-li cizinec k jinému etnickému původu. Takové předpoklady jsou spojeny např. v postavě albánského sampira (Curran 2008). Stejně tak postava Darvella představuje tajemného cizince. Není ale ani zdaleka v rámci upířské literatury sám.

Doposud nám charakter Darvella připadal pouze tajemný, neprůhledný, obestírající tajemství. Jeho zadumanost a zasmušilost však nebyly negativního rázu. Po následně vykreslené situaci se nám Darvellův charakter jaksi pokřivuje:

„Vidíte toho ptáka?“

„Jistěže.“

„A toho hada, co se mu svíjí v zobáku?“

„Samosebou, na tom není nic zvláštního, to je jeho přirozená potrava. Je jen divné, že ho dosud nespokl.“

Darwell se jen ušklíbl a řekl tiše: „Ještě nenadešel čas!“

(Byron 2010: 22–23).

Tyto dvě entity mohou být podobenstvím vypravěče jako hada a Darvella jako čápa, jenž čeká na správný okamžik, kdy smrtelně zaútočí na svou kořist. Darvell ale také může být zpodobněním hada, jehož čáp ještě nechce sežrat, nechce prozatím jeho duši. Nechává ho žít nebo přežít než nadejde ta správná doba.

Poté, co Darvell zemřel, jeho obličej téměř okamžitě zčernal. O černém zbarvení mrtvoly máme písemné doklady v islandských ságách. V *Sáze o Grettim* se setkáváme s draugem Glámem, jehož tělo bylo „černé jako peklo a napučené jako vůl“ (Braccini 2014: 52), také

v *Sáze o lidech z Eyrú* jsme seznámeni s příběhem o Kulhavém Tórołfovi, jehož zachovalou mrtvolu našli „černou jako Hel, bohyně smrti“ (Braccini 2014: 54). Černá barva zde analogicky představuje naprostý nedostatek života. Proces rozkladu byl velmi urychlen, zřejmě jako uspíšení následné regenerace v mělkém hrobě, do něhož ho na určené místo pohřbili. To se však už v povídce nedozvídáme stejně jako to, jestli se vypravěč držel Darvellových pokynů a k čemu jejich dodržení nebo nedodržení vedlo.

6.2 UPÍR

Na rozdíl od Byronova vypravěče se zde setkáváme s vypravěčem extra-heterodiegetickým, vševědoucím, jenž není jednou z postav vyprávěného příběhu. Proto ho můžeme označit za objektivního a zcela důvěryhodného. Tento vypravěč nás hned v úvodu povídky seznamuje s prazvláštním šlechticem podobným Darvellovi, lordem Ruthvenem. Jedná se o postavu velmi svéráznou, a to jiným způsobem, než jakou byl Darvell. Vyvolával obrovský zájem zejména u žen, vůči nimž se ale choval zdánlivě zdrženlivě. Jen málokterá se mohla pochlubit jeho zájmem. Jako dobrý řečník byl vítaným společníkem. Jeho projevy ve společnosti však byly velmi zvláštní: „Na hlasité veselí okolo shlížel netečně, jako by se ho sám nemohl zúčastnit. Zdálo se, že pouze lehký smích krasavic vzbuzuje jeho pozornost“ (Polidori 1970: 10). Nevíme, jestli se ho zúčastnit nemohl, anebo spíše jen nechtěl. Měl jasný cíl, za nímž navštěvoval společenské kruhy, a je pravděpodobné, že ho světské radovánky vůbec nezajímaly.

Měl velmi uhrančivý pohled:

Při jeho pohledu však jako by smích náhle vázl a do srdce krásky, předtím tak plného nespoutané veselosti, jako by padl strach. Ty, jež pocítily tento děs, nevěděly, čím byl vyvolán; některé jej připisovaly jeho téměř bezvýrazným šedým očím. Jeho zrak, ačkoli sám o sobě nebyl nijak pronikavý, se totiž dokázal při pohledu do očí druhého provrtat až do jeho duše. Spočinul-li však svým okem na tváři, těžce na ní utkvěl, ale dál nepronikl.

(Polidori 1970: 10).

Motiv uhrančivého pohledu se v budoucí upířské literatuře stává zcela zásadním. Ruthvenovi ale nestačí podívat se na svou oběť, jeho pohled musí mířit přímo do očí, aby jimi pronikl jako branou do mysli nebo rovnou do nebohé duše. Ruthvenovu krásnému obličejí přiliš nelichotila mrtvolná barva, jež v žádném z jeho rozpoložení neztrácela na své bledosti. Máme

tu tedy co dočinění se vznešeným upírem aristokratem, jenž, na rozdíl od Darvella, má výjimečné schopnosti a je mrtvolně bledý. Bledost literárních upírů se stala nepřehlédnutelným stereotypem, na rozdíl od folklorních upírů, jejichž tvář překypovala zdravím a barvou. Jako první s ní do literatury vstoupil pravděpodobně právě Polidori. Dále se také dozvídáme o Ruthvenově nadpozemské síle a obrovské rychlosti. Obojí se více či méně vyskytuje v upírské literatuře až do současnosti.

Následně nám vypravěč představuje další postavu, mladého šlechtice Aubreye. Se svou sestrou, s níž ho poutal velmi vřelý a intimní vztah, byli sirotky od brzkého dětství. Na jeho výchově se podílelo více než poručníci služebnictvo, které v něm prohlubovalo jeho fantazii spíše než rozum. Věnoval se umění, rád kreslil, vzhlížel k romantickým ideálům a na představy a sny básníků nahlížel jako na opravdový život. Řekli bychom tedy o něm, že byl snílek. Jako mladý a svobodný muž byl díky své kráse a bohatství vyhledávanou partií. Jeho jediná láska ale nepocházela z těchto vysokých společenských kruhů, jak uvidíme později. Svým vnitřním založením je velmi podobný postavě Byronova vypravěče, od něhož se ale nedozvídáme nic o původu nebo vztahu k rodině či k ženám. Jeho interakce je omezena pouze na Darvella, jako by jejich vztah byl osudným a na ničem jiném nezáleželo.

Byli jsme seznámeni s těmito dvěma postavami proto, aby se jejich cesty mohly zkřížit. Aubrey měl oblibu ve výjimečnosti a výstřednosti, proto si povšiml lorda Ruthvena, jehož si vysnil jako hrdinu. Snažil se mu vetřít do přízně, a ačkoli to nebylo vůbec snadné, stejně tak jako u Byronova vypravěče, docílil alespoň toho, že si byl lord Ruthven vždy vědom jeho přítomnosti. Nedostupnost onoho zvláštního zjevu podněcovala Aubreyovu zvědavost. Připouštěl, že by se mohlo jednat o něco nadpřirozeného, ale jist si tím prozatím nebyl. Otevíral tak modus nejednoznačný.

Polidori od Byrona převzal i motiv cesty, během níž se Aubrey počal seznamovat s opravdovým charakterem lorda Ruthvena:

Jeho průvodce byl marnotratně štědrý – lenoch, tulák, žebrák – dostali z jeho rukou víc než dost, aby mohli utišit okamžitý nedostatek. Ctnostný, ničím neprovinivší chudák naproti tomu odešel často neuspokojen od jeho dveří, mnohdy byl dokonce s výsměchem vykáván. Hříšník, který klesal čím dál hlouběji do bahna neřesti, mohl počítat s jeho podporou. Jedné zvláštnosti na lordových dárcích si však jeho průvodce povšiml; zřejmě na nich spočívala

kletba, poněvadž příjemci byli jimi přivedeni na popraviště nebo upadli do nejhlubší, opovrženíhodné bídy.

(Polidori 1970: 12).

Byl velmi málomluvný a téměř nic o něm nevypovídal ani pohled jeho očí. Zachovával si tzv. poker face, jak bychom řekli dnes. Pouze v případě, že v hazardu vyhrával nad počestným člověkem, v očích se mu zablýskalo vzrušením. Pokud ale hrál s grázly, prohrával jmění dříve nabyté na poctivých lidech.

Oproti tajemnému a v pravdě mírumilovnému Darvellovi je lord Ruthven postavou démonickou. Jako by byl vyvržen samotným peklem na svět živých, aby hodným škodil a zlé podporoval v jejich neblahém konání. Stejně tak ponoukal a vábil ženy, což se Aubrey dozvídá z dopisu od poručníků, z něhož vyplývalo, že je lord Ruthven nadmíru nebezpečným společníkem, protože dovede člověka poblouznit až uhranout. Vůbec neodmítá ženy, pouze pod zástěrkou pěstování morální ctnosti pokouší tyto ženy a nabádá je ke hříchu. Ruthvenovo nevázané chování a pletichy Aubreye odradily od setrvávání v jeho blízkosti. Zájem o jeho osobu se proměnil v opovržení. Fonseca (©2011) tvrdí, že postava lorda Ruthvena zosobňuje dravou povahu zvířecí součásti lidské psychiky, která může být pojímána jako jistý erotický apel.

Poté, co se Aubrey odtrhl od lorda Ruthvena, zamířil do Řecku. V tomto okamžiku jsme obeznámeni s další postavou, dívkou, do níž se Aubrey zamiloval. Pohlížel na ni jako na něžnou, nevinnou, přenádhernou a oduševnělou bytost. Aubreyovo okouzlení Janthou neskýtalo svůj základ pouze v její krásné duši, jeho láska byla ovlivněná spíše fyzickým vzezřením: „Janthin lehký krok provázel Aubreyho často na jeho výzkumných toulkách a nezřídka odkryla tato nevinná bytost při honbě za motýlem všechny půvaby své nádherné postavy jeho žádostivému zraku.“ (Polidori 1970: 13). Setkáváme se tu s typickým vztahem z gotického románu, tedy vztahem dvou lidí, z nichž jeden je bohatý a vzdělaný z civilizovaného světa Anglie, dívka pak nevzdělaná, nuzná, žijící na exotickém místě v dalekých krajích. Ačkoli si získala Aubreyovo srdce, připadal mu onen kontrast mezi nimi směšný.

Tato povídka více než *Zlomek vyprávění* využívá ve své naraci lidovou víru v upíry, která byla v Řecku velmi silně zakořeněná. Janthe je právě takovou představitelkou, jež přijímá živoucí víru v upíry. Stává se vypravěčem druhého stupně, tedy intradiegetickým a vypráví Aubreyovi příběh o upírovi, jenž každý rok musel zabít jednu mladou ženu, aby prodloužil

svůj život. Ačkoli byl Aubrey vyděšen a fascinován shodnou podobností většiny znaků upíra popisovaných Janthou s lordem Ruthvenem, snažil se Janthino přesvědčení vyvrátit. Neustále v povídce přizívuje nejednoznačný modus.

Stejně tak ostatní athénské obyvatelstvo věřilo v existenci upírů. Aubrey plánoval vydat se na výlet. Místní lidé byli z jeho plánované cesty celí nesví: „[...] prosili ho snažně, aby se rozhodně nevracel za noci, poněvadž musí jet lesem, kam po západu slunce žádný Řek nevstoupí. Tam totiž provozují své noční orgie upíři a běda těm, kdo je při tom přistihne. Lidé se zhrozili, když se odvážil posmívat se síle nadpřirozených mocností, a proto mlčel“ (Polidori 1970: 14). Jejich obavy sdílela i Janthe. Následujícího dne si všiml, že jeho pokus zesměšnit víru obyvatel zapůsobila na jeho hostitele velmi negativně. Není se čemu divit. Místní obyvatelé nepochybovali o tom, že se jedná o pravdivé události, a mnozí z nich se označovali za přímé svědky. Zcela přijímali existenci přirozených a nadpřirozených entit, a tím i disjunktivní modus.

Nastíněná scéna Aubreyova výletu připomíná jeden z běžných motivů pohádky. Mladík se vydává do světa, ale je upozorněn, aby se nevracel přes začarovaný les po setmění. Toto upozornění je pak ještě jednou opakováno chlapcovou milou. Ale jak tomu tak bývá, Aubrey neuposlechl rady, nevšiml si, že den dospěl do svého závěru. Chvilí poté, co nasedl na koně, začala obrovská bouře, při níž se kuň splašil. Proměna prostředí nebyla předzvěstí ničeho dobrého a proroctví důvěřivých obyvatel se vyplnilo. Konkubínou krvežíznivého a zákeřného Ruthvena se v lesní chatrči stala Aubreyova milá Janthe. Jedná se o další důkaz d'ábelské Ruthvenovy povahy. Žádnou křivdu na sobě spáchanou nenechá bez odplaty tisícinásobně horší, než bylo samotné jeho příkoří. Za to, že ho Aubrey oloupil v Itálii o jeho potencionální oběť a zamezil mu v jeho krvavých hodech, zvolil si Ruthven za svou životní stravu Aubreyovou milovanou jako odplatu.

Aubrey byl neustále zaslepený. Nespojoval si Janthynu vraždu s lordem Ruthvenem, pouze ve svém podvědomí ano. Lord Ruthven se následně choval, jako by nic nestalo. Navštěvoval nemocného Aubreye, byl starostlivý a přátelský, prostě jako vyměněný. Postupně, jak se Aubrey uzdravoval, lord Ruthven se počínal chovat tak jako dříve. Byl úskočný, zákeřný, lstivý, svou družnost pouze předstíral za jediným účelem – ublížit Aubreyovi.

Aubreyova povaha se po otřesném zážitku změnila, začal se cítit lépe o samotě, přesto však nadále zůstával se svým společníkem. Při přestřelce s lupiči byl lord Ruthven zraněn. Jeden by se nad ním slitoval, ale lord Ruthven Aubreye nechutně klamal, aby mohl ukojit své

choutky po utrpení druhých. Stejně jako Darvell ve *Zlomku vyprávění* nutil lord Ruthven Aubrey složit přísahu, na níž mu navýsost záleželo:

„Přísahajte,“ zvolal umírající a prudce se vztyčil. „Přísahajte při všem, co je vám svaté, při všem, čeho se obáváte, že do roka a do dne nevyzradíte žádné živé bytosti jakýmkoli způsobem, co víte o mém zločinu a mé smrti, ať se stane co stane, ať spatříte cokoli.“ Zdálo se, že mu při těchto slovech vypadnou oči z důlků.

„Přísahám,“ zvolal Aubrey a lord Ruthven klesl umíraje na polštář a už více nedýchal.

(Polidori 1970: 19).

O povaze Darvellem požadované přísaze se nic nedozvídáme, zatímco lorda Ruthvena poháněla až nelidská zákeřnost a škodolibost, využil prostého lidského soucitu s umírajícím a Aubrey, ačkoli nebyl již tak důvěřivě slepý, přistoupil na Ruthvenovu ďábelskou hru.

Lupiči, kteří čekali na výkupné, slíbili Ruthvenovi, že ho vystaví po jeho smrti prvnímu měsíčnímu paprsku. Když se po něm následně Aubrey sháněl na místě jimi určeném, po těle nebylo ani stopy. Na rozdíl od Darvella nebylo jeho žití podmíněno kontaktem s rodnou půdou, ale magickým svitem měsíce. Aubrey si nicméně jeho zmizení vykládal přirozeně – „že lupiči pohřbili tělo, aby se zmocnili šatů“ (Polidori 1970: 19). Otázkou však zůstává, jestli Ruthven opravdu zemřel a tajuplný měsíc ho svým svitem uzdravil, anebo vůbec nezemřel a celé to byl jen jím utvořený klam, aby si mohl s Aubreyem hrát jako kočka s myší.

Vypravěč ze *Zlomku vyprávění* neměl možnost zjistit, že je Darvell nadpřirozenou entitou, Aubrey ale ano. Prozřel ve chvíli, kdy se věnoval pozůstalosti lorda Ruthvena. V chatrči, v níž zemřela Janthe, pozvedl Aubrey dýku nezvyklého tvaru. Když v pozůstalosti objevil bednu se zbraněmi, zjistil, že atypická dýka patří lordu Ruthvenovi. Medek (2007) v ní spatřuje rituální dýku, s níž byl lord Ruthven nějakým způsobem spjat. Z onoho opakujícího se motivu následně vyvozuje, že Ruthven oběti nekouše, čímž neguje zuby jako činný nástroj jeho útoku. Dovolujeme si s jeho názorem nesouhlasit, neboť pravděpodobně nebyl tak pečlivým čtenářem a vyvozoval závěry pouze z jedné zmínky, tedy že dýka byla od krve. Proti Medkovu konstatování nalézáme důkaz přímo v textu povídky: „[...] na šíji a prsou měla stopy krve – zde dokonce byly otisky zubů, jež otevřely žílu“ (Polidori 1970: 15).

Poslední postavou, jíž je v textu věnován širší prostor, je Aubreyova sestra. Slečna Aubreyová byla cudná, uvědomělá, nepříliš výrazná, spíše introvertní. Opět je vypíchnut zjev jejích očí:

„Její modré oči nebyly lehce měnivým zrcadlem lehkovážné mysli. Sídli v nich melancholický půvab, jehož původcem nebyla bolest, nýbrž hluboký cit, z něhož se dalo usuzovat na duši vědomou si vyšších cílů“ (Polidori 1970: 20). Vypravěč také upozorňuje na to, že její chůze byla vážná a přemýšlivá, žádné lehké skoky. Nejen chůze, ale celá její osoba byla vážná a zadumaná. V osamocení se nikdy neusmála. Byla pravým opakem rozpustilé Janthy. Brzy jí mělo být osmnáct let a při té příležitosti měla být uvedena do společnosti v doprovodu svého bratra jako jejího ochránce. Byla tedy prozatím nedotčenou pannou. Přese všechno ale neměla proti vábení lorda Ruthvena sebemenší šanci a ani Aubrey jako její ochránce jí nepomohl. Nemohl, byl svázán ukrutnou přísahou, nenalezl způsob jak ji prolomit. Lord Ruthven je stvořením, jež dosáhne všeho, co si zamane, jako by ani nebylo možné mu v jeho konání nějakým způsobem zamezit.

V povídce se nám ale objevuje jedna nesrovnalost ve chvíli, kdy se jako čtenáři dozvídáme o plánovaném sňatku slečny Aubreyové s hrabětem Marsdenem, za jehož jménem se skrývá lord Ruthven. Jelikož se Aubreyova sestra se svým budoucím chotěm pohybovali v naprosto stejných společenských kruzích jako dříve Aubrey s lordem Ruthvenem, jak je možné, že nikdo nepoznal, že Marden a Ruthven jsou jedna a táž osoba? Jedná se o jediný moment, kdy bychom mohli pochybovat o vypravěčově spolehlivosti.

Aubrey se snažil sestru varovat, ale jelikož ho přísaha omezovala, vyhlížel velmi podivínsky, jako by se pomátl na mysli. Ze své bezmocnosti propadal trudnomyslnosti a z jeho chování byly patrné známky duševní choroby. Propadl silné depresi a následně byl uzavřen ve svém pokoji pod lékařským dohledem jako ve vězení. Ve skrytu své duše bojoval, ale marně, nemohl nalézt řešení tak svízelné situace. Tížil ho strach ze ztráty dalšího milovaného člověka, ale nevěděl, jak mu zamezit, jelikož mu v tom bránila hrozná přísaha, jíž si emočně vynutil lord Ruthven. Aubreye jako jediné řešení napadla vražda, jíž by spáchal vlastní rukou. Záhy však tuto alternativu zamítl, protože „smrt nad ním nemá moc“ (Polidori 1970: 21). Nakonec ho jeho přísaha dostihla a na následky nevybouřeného vzteku zemřel.

Lord Ruthven je monstrem v rouše beránčím. Darvellova postava byla pouze tajemná a nečitelná, bez sebemenších náznaků toho, že by mohl cítit potěšení z utrpení druhých, byl svázán se svou rodnou zemí a jeho osud mu byl údělem. Naproti tomu tajemnost lorda Ruthvena se v povídce záhy počíná rozkrývat a mění se do podoby zákeřného démona, jenž pod maskou blízkého přítele a druha na cestách konal to, co mu bylo údělem a možná i trochu víc. Nebyl klasický upír džentlmen, jak bývá někdy uváděno. Svě ženské oběti sice dovedl dokonale svádět, věděl, jak se správný džentlmen má ve společnosti chovat, ale nebyla to jeho

opravdová tvář. Nejen že měl potěšení z toho, že je nucen sát mladým dívkám krev, což dokazuje jeho ďábelský smích jako průvodní element jeho hodů, ale těšilo ho škodit i obyčejným lidem a nejvíce tomu, kdo mu byl nejbliže. V tomto bodě si už nejsme tak jistí, že šlo o jeho prokletí, spíše se přikláníme k názoru, že rafinovaně pracoval se svými schopnostmi, aby uvrhl člověka do nejhlubší bezmoci a těžil pak z jeho nevýslovného zmaru a utrpení.

6.3 NECH MRTVÉ ODPOČÍVAT V POKOJI

Stejně jako v předchozí povídce nás s příběhem seznamuje vypravěč extra-heterodiegetický. Je vševědoucí, ničím si neprotiřečí a implikovaný autor sdílí jeho hodnoty. Tato povídka se od všech naprosto liší v jednom zásadním momentu. Upír se zde nevrací na svět ze své vlastní iniciativy nebo přičiněním Boha či ďábla, ale přivoláním pozůstalým milencem, resp. díky pomoci černé magie čaroděje na milencovo požádání. Je tedy jasné, že se tu fantastika pohybuje na rovině disjunktivního modu. Povídka začíná právě takovým patetickým voláním mrtvé, jež ve svém žalu pronáší milý zemřelý Walter, mocný pán v Burgundii:

Tož budeš věčně spát? Což se už nikdy neprobudíš, má milovaná? Navěky budeš odpočívat po své pozemské pouti, tak krátké? Ach, vrať se zpátky! A přines s sebou tu životodárnou jiskru naděje tomu, jehož existenci zahalily po tvém odchodu černočerné stíny. Nuže? Némá, navěky nemá? Tvůj přítel truchlí a ty nedbáš? Roní hořké slzy a ty spíš věčným spánkem a nevidíš jeho muka? Je zoufalý a ty už neotevřeš náruč a neposkytneš mu útěchu v jeho soužení? Řekni, což ti lépe sluší bledý rubáš než svatební závoj? Což je teplejší lože hřbitovní než naše lůžko manželské? Je snad přízrak smrti milejší tvému náručí než tvůj milý choť? Ach, vrať se, má milovaná, vrať se, abys znovu spočinula na nešťastníkově hrudi.

(Raupach 2010: 25–26).

S motivem volání milého nebo milé na mrtvého, aby povstal ze svého posmrtného lůžka, se často setkáváme zejm. v literatuře německé a pod vlivem její tradice i v poezii české. Vzpomeňme si například na Bürgerovu *Lenoru* nebo Erbenovu *Svatební košili*. Nejen některá literární pojetí jsou založena na tomto motivu, setkáváme se s ním často i ve folklorní tradici, přičemž nemusí být ale vždy vykonáno ono zavolání (např. Filinnion ze starověkého Řecka). Obecně se věřilo, že upír vstává z hrobu, aby trápil a utěšňoval své milé, a právě tento rodinný svazek upíra a oběti je zde zachován.

Brunhilda byla krásná, půvabem převyšující všechny ostatní. Vlasy měla černé jako havraní peří, postavu štíhlou a líce růžové jako červánky. Její oči byly prosvětlovány malými plamínky vzbuzujícími ve druhých radost a lásku. Prožívali spolu velmi vášnivou lásku do té doby, než zemřela. Walter však nesmutnil dlouho a oženil se s mladou šlechtičnou. Swanhilda byla také krásná, ačkoli naprosto jiným způsobem než Brunhilda. Jejich jména jsou příznačná. Slovo *brun* pochází z francouzštiny a znamená hnědá, tmavá nebo přímo brunetka, což v rámci lidové slovesnosti vzbuzovalo negativní konotace, zatímco slovo *swan* označuje v angličtině labuť, bílého tvora, představitele světla, čistoty a půvabu. Měla zlaté vlasy, byla bílá jako lilie a barvou v tváři překypovala jen ve chvílích citového pohnutí. Tělo měla souměrné, ale nečišela z něj živočišnost, stejně tak lesk v jejích očích spíše uklidňoval. Byla tedy pravým opakem divoké Brunhildy, jež vyvolávala vzrušení v tak bouřlivé Walterově povaze.

Ač se říká, že protiklady se přitahují, začalo Waltera soužití se Swanhildou později nudit, necítil se být šťastný i přes to, že mu porodila dvě děti a vedli spolu spokojený život. Začal znovu vzpomínat na Brunhildu a často odcházel v noci bédovat na Brunhildin hrob. Od této chvíle se příběh mění – vstupují do něj fantastické entity, až pohádkové.

Jednoho večera potkal na hřbitově čaroděje pěstujícího černou magii, jenž neměl pochopení pro jeho nářky. Z jejich rozhovoru vyplynulo, že je čaroděj schopný přivést Brunhildu z hrobu zpět do světa živých, ale snažil se Waltera varovat a odradit ho od tak bezbožného a nepřirozeného činu. Nejednalo se tedy o zlého čaroděje, jenž by měl potěšení z toho, že ostatním smrtelníkům tropí zákeřnosti. Sám se přiznává, že pro něj neexistuje dobro ani zlo. Čarodějové a čarodějnice byli považováni za osoby na okraji společnosti, často vyvržené ze světa lidí, žijící v ústraní a jako takovým jim byli připisovány různé nadpřirozené schopnosti. Čaroděj v naší povídce dovedl překlenout propast mezi světem živých a mrtvých.

Název povídky se v průběhu textu dynamizuje a stává se důrazným varováním: „Klid! Dobře se rozmysli a vrať se zítra o půlnoci na toto místo. Znova tě však varuji: Nech mrtvé odpočívat v pokoji!“ (Raupach 2010: 30). O půlnoci, v hodině duchů a tajuplných rozhodnutí, opět spěchal na hřbitov. Brunhildu ani tentokrát nezískal, starcova slova se opakovala – měl přijít následující noci – i s jeho varováním: „Nech mrtvé odpočívat v pokoji!“ (Raupach 2010: 31). Tuto zařikávací formuli stařík opakoval magicky i potřetí. I motiv tří varování je pohádkový – bývá počtem zkoušek, kterým je třeba se podrobit, aby celek naplnění byl uzavřen (Becker 2002).

Žádná varování ale na Waltera neplatila, byl divý až běsný. Čaroděj se i přesto snažil Waltera naposledy odradit a vyřkl pravidlo, jež bude Waltera svazovat již navždy: „Uvažuj moudře! Nesmíš ji opustit až do smrti, i kdyby tvé srdce ovládla hrůza a odpor. V tom případě bys měl jen jednu hroznou možnost“ (Raupach 2010: 31). Walter však přikládal starcovým slovům jen pramalý význam, ačkoli se mu později stala osudnými.

Čaroděj svou snahu vzdal, podrobil se Walterovu přání a začal s magickým obřadem. Za pronášení kouzelného zařikávání namaloval kolem hrobu kruh: „V tu chvíli se nad korunami stromů rozpoutala bouře. Sovy třepotaly křídly a hlubokým hlasem věstily nebezpečí. Hvězdy skryly své mdlé světlo, aby nebyly svědky toho bezbožného ďábelského představení. S dutým zvukem se z hrobu sesul kámen a uvolnil průchod té, která v tomto hrozném příbytku spočívala“ (Raupach 2010: 32). Prostředí jako opravdu vystříženě z hororu není předzvěstí ničeho dobrého. Bouře je obrazem proměny, obrazem zmrtvýchvstání. Sova je biblí považována za nečisté zvíře. Je také negativním obrazem duchovní temnoty, duchovní Walterovy slepoty. V Indii a v Egyptě na ni nahlíželi jako na ptáka mrtvých. Již od starověku až po současnost je její křik vnímán jako zlé znamení, jako předzvěst neštěstí a smrti (Becker 2002). Hvězdy jako symboly duchovního světla se ukryly v temnotě.

Scéna vyhlíží opravdu zruďně. Voňavé listy a kořeny, které čaroděj nasypal na zem, měly přilákat červy, symbol smrti, tmy a nízkosti (Becker, 2002), na jedno místo. Obřad pokračuje:

Ze země vyrazil prudký závan větru, rozprášil hlínu a obnažil přikrytou rakev. Na víko dopadly paprsky měsíčního svitu, s hrůzným zaskřípěním víko povolilo. Čaroděj na ně nalil krev z lidské lebky a přitom zvolal: „Napij se, spáči, teplého proudu, aby se ve tvé hrudi znovu rozbušilo srdce.“ Chvíli ještě poléval mrtvé tělo jakousi tajemnou tekutinou a potom vykřikl mocným hlasem: „Ano, tvé srdce bije novým přílivem života. Tvé oko je znovu otevřeno světlu. Nuže, povstaň z hrobu.“

(Raupach 2010: 32)

Lebka jako nádoba procesu proměny a v ní obsažená krev byly součástí přechodového rituálu, protože krev je považována za vstupní bránu nadpřirozených sil a bytostí do světa živých (Becker 2002).

Prve vypadala Brunhilda, neviditelnou silou vymrštěná z hrobu, jako přízrak. Čaroděj ji předal Walterovi s doporučením, že pokud by ho potřeboval, nalezne ho v horách na místě, kde se protínají tři cesty. Křižovatka bývá ve většině kultur považována za významné místo

setkání s transcendentními silami. Představuje také přechod od starého k novému, z jedné životní etapy do druhé (Becker 2002).

Setkáváme se tu se zásadním bodem – světlo Brunhildě nesmírně vadilo. Chodila ven jen za rozbřesku a za soumraku. Když zaslechla kokrhání, začala se třást. Lidé věřili, že první kohoutí zakokrhání má apotropaický účinek proti nočnímu zlu (Becker 2002). Byla stejně panovačná jako za svého života. Pokud u ní někdo vyvolal hněv, stávala se zlou a pohled jejích očí jako by v tu chvíli spaloval nebo drtil. Postupně je všechno služebnictvo opustilo až na pár stařešin. Byla živá, ale přesto chladná a bez citu. Její vášně dokázala rozlítit pouze jediná strava – krev, nejlépe mladá. Bezcitně nasávala z malých dětí, které lákala do svých pastí jako jezinka. Měla zvláštní fialkový dech, jímž svou oběť omámila a uvrhla do spánku, aby ji mohla nerušeně vysát. Děti postupně hrůzně strádaly, obličej jim žloutl, oči měly prosty lesku, ztrácely vlasy a sílu. Vyděšení rodiče se jim snažili pomoci bylinami, amulety i kouzly, ale nadarmo. Všichni, kteří neutekli, zemřeli. Zámek se stal děsivým a zpustlým místem. Brunhilda byla díky mladé krvi obdařena mladickou silnou vášní, díky níž ji Walter naprosto zbožňoval a byl zaslepený ke všem a všemu okolo.

Ve folkloru se objevovaly podobné postavy živící se krví malých dětí. Vyskytovaly se téměř na celém území Evropy a lišily se pouze svým pojmenováním. Takové bytosti se říkalo striga, strega v různých alternacích. Písemně je doložena již z latinského starověku. Maiello (2005) považuje za jeden z prvních písemných dokladů zmínku u Ovidia, jíž zmiňuje i Kryštof Harant z Polžic a Bezdruzic. V té době se nejednalo o strighe známé později z románských jazyků, ale o noční ptáky, kteří se strašným řevem lítali ke kolébkám, aby mohli sát krev dětí.

Ačkoli Brunhilda neustále opakovala, že spolu budou navěky, netoužila po tom, neměla v sobě ani kousek citu. Mnohem více prahla po Walterově krvi: „Až on bude v hrobě, najde si ona jinou oběť, aby se nasýtila zkázy, než jednou i ji pohltí navždy země, protože takový je zákon osudu, jemuž se všichni mrtví, kteří byli kouzly a čáry probuzeni z věčného spánku, musí podvolit“ (Raupach 2010: 43). Zde nám je vysvětlen nezvratný úděl stvoření násilně vyrvaných z útrob hrobu. Právě ono násilí je chápáno jako něco nepřirozeného. Z povídky vyznívá ponaučení, že člověk by se neměl v přeneseném významu pokoušet oživovat něco dávno zapomenutého, jinak bude potrestán.

Walterovo prozření bylo podmíněno zásahem z nadpřirozené sféry. Podivný pták v lese shodil na Waltera kouzelný růžový kořen, jenž dokázal prolomit omamné Brunhildino kouzlo. Pokud by v tuto chvíli nadpřirozená entita nezasáhla, Walter by se nikdy nedozvěděl

o zvrácenosti své milé. Brunhilda obhajuje své konání tím, že jako mrtvá byla nucená sát mladou krev, aby mohla splnit Walterovi potěšení. Pravděpodobně dokázala přežívat bez krvavé potravy, pokud ale byly z Walterovy strany požadovány důkazy Brunhildiny prudké vášně a citu vůbec, nedokázala je projevit bez životodárné tekutiny. Dává mu právem vše za vinu, jelikož ona se svou touhou nemohla bojovat, kdežto on sám ji povolal z hrobu kvůli své neukožené vilnosti.

Do této chvíle byl v soužití s upírem spokojený. Po jeho prozření však nastal obrat, nemohl s Brunhildou vydržet. Nebyl ale schopný prolomit kouzlo, jež je svazovalo, a každého dne se probudil vedle té, již se děsil a která se mu hnusila. V lese za bouřlivé a tajemné noci při úplňku, tedy ve velmi příznačném časoprostoru inspirovaném gotickým románem, si vzpomněl na čarodějova slova a běžel do hor, kde se setkávají tři cesty. Hora je zde pojímána jako místo tajemné, jako místo nadřazené světu, na němž pobývá čaroděj, jenž je právě prostředníkem mezi přirozenem a nadpřirozenem, přičemž sama jeho postava je založena právě na tomto střetu. Čaroděj připustil, že je pro Waltera možnost záchrany, čímž – jak později zjistíme – neměl na mysli záchranu jeho života, ale spasení.

Jak se Walter dozvídá od čaroděje, Brunhilda za úplňku ztrácí své nadpřirozené síly a stává se smrtelníkem. Na rozdíl od Aubreye mu byla seslána naděje, že dokáže s upírem bojovat. Musel ale nejprve podstoupit pokání – do příštího úplňku byl čarodějem ukryt v jeskyni ochráněné magickým kruhem. Zde byl vystaven svým vlastním úvahám podobně jako Máchův Vilém ve vězení. Brunhilda je v této chvíli vykreslena jako pokušitelka, která lákala Waltera ven z jeskyně, ten ale jejímu vábení nepodleh.

Když přišla osudná noc, při níž měl Walter Brunhildu zabít, čaroděj mu řekl, aby otevřel dveře i všechna okna, tak tedy udělal. Okna a dveře bývají jedním ze základních motivů představujících hranici. Zde jsou považovány za symbol brány vstupu a také odchodu, odchodu d'ábelské duše na onen svět. Tato zmínka je velmi důležitá, protože aby se mohla duše vrátit tam, kam patří, potřebuje mít otevřené domnělé hranice mezi dvěma světy.

Následně po svém činu musel Walter složit přísahu, že nebude na Brunhildu vzpomínat s láskou a pokud si na ni přeci jen bezděky vzpomene, myšlenky ihned zapudí a okřikne ji: „Buď navždy prokletá“ (Raupach 2010: 50). Jeho slib je na jiné rovině než slib vypravěče ze *Zlomku vyprávění* a Aubreye. Ti se zavázali nehovořit o upírovi, kdyžto Walter se zapřísahal na upíra ani nepomyslet. Po prvních byla přísaha vyžádána samotným upírem,

přičemž Aubreye svazovala nikoli pro jeho dobro, ale pro užitek upíra, zatímco Walter složil přísahu na radu čaroděje, bytosti, jež se mu snažila pomoci.

Ještě jednou Walter vzplanul láskou, tentokrát byl ale jeho objekt jakousi symbiózou Brunhildy a Swanhildy. Sám se ale o Brunhildě nezmiňuje a konstatuje, že byla tak podobná Swanhildě, jen vlasy měla hnědé a oči tmavé. Oblečena byla v černém loveckém, jela na černém koni a na ruce jí seděl havran, jenž bývá zlým znamením, nečistým zvířetem a může označovat smrt (Becker 2002). Tyto náznaky ho mohly varovat před vlastní záhubou, do níž se řítit. Ze své neutuchající vilnosti se neponaučil a stala se mu osudnou v té chvíli, kdy se s novou chotí odebral na manželské lože: „Avšak běda! Sotva jej sevřela ve své náruči, proměnila se v obrovského hada, který jej ovíjel a drtil, až jej udusil k smrti. Zámek ze všech stran vzplál vysokými plameny a po chvíli jej žár zcela pohltit. Když se jeho zdi zřítily s obrovským rachotem k zemi, zahřímal nad nimi silný hlas: „Nech mrtvé odpočívat v pokoji!““ (Raupach 2010: 54). Záhubou mu byla žena v podobě hada, bytost zákeřná, zlá a hříšná (Becker 2002). Než proběhla příšerná metamorfóza, jednalo se o ztělesnění Brunhildy, jež ho trestala za to, že ji vyrval z hrobu a následně opustil, ale také ztělesnění Swanhildy, která mu nemohla odpustit smrt jejich dětí. Přeci jen ho jeho hanebný čin dohnal, proklet, nikdy by již nenabyl klidu než na smrtelném loži.

7 DĚSIVÉ STÁŘÍ

Někteří upíři objevující se v literatuře nemusí být mladí ani krásní. Takové jsou babizny z následujících povídek, na nichž nejvíce nahání hrůzu právě jejich stáří. Stařena z povídky autorské dvojice Erckmann-Chatrion *Neviditelné oko aneb Hostinec U Tří oběšenců* z roku 1862 působí díky atmosféře povídky nadmíru hrozivě, až démonicky. Ze svých obětí vysává psychické síly a působením sugesce a hypnózy je dohání ke zdánlivé sebevraždě. V povídce *Hodná lady Ducaynová* Mary Elizabeth Braddonové z roku 1896 vystupuje v roli upíra stará lady, nebo spíše její doktor Parravicini, jenž prostřednictvím životní síly mladých dívek zajišťuje lady nesmrtelnost.

7.1 NEVIDITELNÉ OKO ANEB HOSTINEC U TŘÍ OBĚŠENCŮ

Hlavní postava příběhu, Kristián, je zároveň extra-homodiegetickým vypravěčem. Živil se jako malíř, což nám snižuje jeho objektivitu, jelikož jako takový musel mít silně vyvinutou představivost. Stejně jako Bella žil v nuzných poměrech. Tento fakt je ale nepřekvapující vzhledem k zažitému stereotypu malíř = chudoba. Na rozdíl od Belly však nebyl naivní a slepý ke svému okolí. Ačkoli se sám nestal obětí upírských intrik, díky své všímavosti prozřel a nejen to – přišel na způsob, jak s netvorem bojovat. Jedinou osobou, s níž se stýkal, byl Toubac, typicky vypočítavý, ale poctivý žid, jenž od něj vykupoval obrazy.

Povídka se odehrává v prostředí jedné ulice, na niž měl Kristián ze svého obydlí výborný výhled. Vypravěč je ze své pozice jakýmsi reflektorem dění, jako by neustále pozoroval, co se děje venku. Zásadní prostorovou entitou byl Hostinec U Tučného vola a také naprosto identický dům přímo naproti hostinci. Jeden rozdíl se tu však našel – v krčmě to vždy žilo, plno lidí se tam střídalo, zatímco naproti bylo ticho a nic než samota. V gotických románech bývaly hostince konvenčním prostředím pro tajemné události. Jejich návštěvníci zde byli často vystaveni zvrácené snaze zbavit je života. Nejinak tomu bylo i v tomto případě. Hosté ubytovaní v tzv. zeleném pokoji byli doháněni k sebevraždě silou, jež nepramenila z prostředí hostince, ale z protějšího domu.

Žila v něm stařena s nápadně vystouplou bradou, stejnou jako měla lady Ducaynová. Věnovala se domácím pracím, jako kterákoli hospodyňka, jen si u nich nezpívala, jak bývá zvykem. Na svůj věk byla v některých okamžicích nezvykle mrštná a rychlá, což před

okolním světem úzkostlivě tajila. Baba díky své nárazové čipernosti působí téměř démonicky, jako by staré tělo bylo pouhou schránkou skrývajícího raracha. Kristián měl z babice neskutečné obavy, jejichž oprávněnost mu přisvědčil Toubac: „Mistře Kristiáne, jestli si na vás ta stará čarodějnice zasedla, mějte se na pozoru! Ty její malé ostré, nápadně bílé zoubky nejsou v jejím věku přirozené. Navíc má uhrančivé oči. Děti před ní utíkají a Norimberští jí říkají po německu netopejka, Fledermauska“ (Erckmann-Chatrion 2010: 59). Stejně tak jako vypravěč soudíme, že má babice nějakou tajemnou intuici – možná dovede registrovat zraky, které na ní spočinou. Kromě pronikavě zelených očí, jimž je připisována zvláštní schopnost uhranout, se zde poprvé setkáváme s pozorností zaměřenou na nezvykle bílé a ostré zuby. Jelikož ale babice nebyla příživníkem hodujícím na krvi, jedná se pravděpodobně o znak vzešlý z místních pověr.

Kristián odstranil jednu břidlicovou tašku, čímž si vytvořil třetí oko pro okolní svět neviditelné – něco jako oko skryté kamery. Obraz babiznina obydlí zprostředkovaný Kristiánem působil ponuře. Její domov byl ošuntělý a tlející, stejně jako voda v její studni nebo uschlé květiny v květináčích za okny. Na toto pochmurné místo po většinu dne vůbec nesvítilo slunce, a když už tak v jeho paprscích poletoval prach. Jinak ale vše setrvalo v mrtvé apatii, naprosté nehybnosti a bezvětrí. Stařena inklinovala ke zvířectvu, jehož se běžný člověk bojí nebo alespoň štítí, o čemž nás přesvědčuje pavouk, jemuž se jako jedinému v babiznině obydlí dařilo a jenž byl tak obrovský díky mouchám servírovaných babicí, že ho viděl dokonce i Kristián ze své skrýše. Ostatní zvířectvo se domu vyhýbalo. Pavouk bývá nositelem protichůdných významů. Může však být mj. považován za symbol puzení (Becker 2002). Pavouk je tak paralelou stařeny, jež pudí nájemníky protějščího hostince tak, že je rovnou zardousí.

Babice si nevolila oběti podle nějakého svého vlastního vymezení. Všechny tři spojoval pouze onen zelený pokoj, v němž byli ubytováni. Posledním ze tří nešťastníků byl pastorův syn, student, jenž se vracel na univerzitu. U jeho vraždy-sebevraždy byl přítomen Kristián, jehož právě té noci probudilo třepotání křídel nočního motýla. Nejprve byl návštěvou rozněžněný, vzápětí ho ale z onoho lidského stavu rozjímání náhle probral děsivý obraz, jenž se mu naskytl pod ním – na tyči vývěsního štítu hostince se houpal oběšenec a babizna skrytá za svým oknem ho uspokojivě sledovala. Kristián se domníval, že se mu to celé jen zdálo, avšak zahlédl na tyči pohupující se konec provazu, což byl důkaz, jenž mu znemožnil provést naturalizaci nadpřirozeného. Motýl již od antiky představoval duši, jež nemůže být fyzickou smrtí zničena. Noční motýl je, jak známo, přitahován světlem, i přesto že v něm může uhořet.

Bývá symbolem „mystické, k oběti připravené, nesobecké lásky k božskému světlu“ (Becker 2002: 190). Symbolika je zde namístě, jelikož smrt tak čisté, mladé duše, jakou měl student, jenž byl pravděpodobně silně věřící, vezmeme-li v úvahu jeho původ, nemůže být definitivní. Podoba motýla má zde metafyzický nádech, představuje duši, jež touží po nebeském klidu.

Právě poté, co se Kristián dozvěděl od vetešníka o předcházejících dvou sebevraždách, prozřel: „To ta babizna, řekl jsem si, ta babizna je příčinou všeho. Ona jediná všechny zločiny zosnovala i je provedla. Ale jak? Uchýlila se k nějaké lsti, nebo se obrátila na neviditelné temné mocnosti?“ (Müller 2010: 64). Zde se nám objevuje modus nejednoznačný – ačkoli si je Kristián nyní zcela jist, že za tajemná úmrtí může babizna, není schopen rozsoudit, zda babizniny taktiky pocházejí z oblasti přirozené nebo nadpřirozené. V tom, že spatřil babici hledící se zalíbením na místo činu a že byl probuzen nočním motýlem, nespatřuje náhodu, ale považuje za svůj úděl, za své poslání přímo z nebes, že s babiznou musí bojovat.

Zajímavá je babiznina proměna ve chvíli, kdy se v inkriminovaném pokoji ubytoval nový host: „Fledermauska přeběhla po chodbě rychle jako blesk; nebyla to táž stařena: napřímila se, čelisti měla sevřené, pohled upřený, krk natažený dopředu; dělala dlouhé kroky; šedivé vlasy jí poletovaly po zádech“ (Müller 2010: 68). Jako by byla v transu nebo nějaké ztuhlosti vyvolané přítomností nového objektu. Těžko říct, jestli byl tento její stav vyvolán pouhým zavětřením nové oběti, anebo zda se jednalo o vedlejší příznaky působení jejich d'ábelských paranormálních sil. Stejně tak i chování lorda Ruthvena a Brunhildy se měnilo, když se snažili získat přízeň svých obětí. Ti ale usilovali o to vloudit se do jejich života, omráčit je a hodovat na nich, přičemž smrt byla jen pouhým průvodním projevem jejich choutek, zatímco babice nestála o žádnou společnost a smrt jí zvolených obětí byla jejím jediným cílem. Jako průvodní pak můžeme označit životní sílu obětí, která pravděpodobně v době jejich smrti přešla na babici, čímž by byla vysvětlena její nepřirozená čipernost.

Na rozdíl od Aubreye, jenž měl svůj boj s upírem ztížený o to, že se pohyboval v disjunktivním modu a s nadpřirozenými entitami je pro ty přirozené v takovém prostředí velmi nelehké bojovat nebo se jim bránit, přišel Kristián dokonce na to, jaký způsob útoku bude pravděpodobně na babici účinný. Poté, co ji zahlédl s podivným panákem oblečeným přesně jako nebohý student, prozřel dokonale:

Vzpomněl jsem si na propasti, které člověka neodolatelně přitahují; na studny, které museli zasypat, protože se tam lidé vrhali; na stromy, které bylo nutné porazit, aby se už na nich nikdo nepověsil; na napodobování způsobu sebevraždy, vraždy, krádeže, jako by šlo v určité

době o nějakou nákazu. Na bizarní naplňování pořekadla o tom, že příklady táhnou; zíváte, když vidíte někoho zívat, trpíte, když vedle vás někdo trpí, zabijete se, když se zabíjejí jiní...

(Müller 2010: 70).

Kristián obsah svých slov shrnuje jako hluboký přírodní zákon, čímž mu přiznává přirozenou hodnotu, jíž ale nedokáže sám svou myslí pochopit. Uznal, že to ani ke svému budoucímu jednání, k naplnění svého poslání nepotřebuje, a rozhodl se, že bude s babiznou bojovat jejími vlastními zbraněmi. V povídce se tak zrodil paranormální modus, proti němuž je postaveno konvenční prostředí gotických románů. Vezmeme-li v úvahu námi zúžený výběr povídek, *Neviditelné oko* můžeme označit za první případ upírské povídky, v níž byl tento typ modu užit bez souvislosti s krví jako objektem zájmu upíra, tak jak je tomu např. v povídce *Hodná lady* Ducaynová.

Kristiánem zmíněná teorie o sklonu napodobovat neplatila pouze na nebohé babizniny oběti, ale také na ni samou. Kristián si v jejím přestrojení hodil oprátku kolem krku a dalšími promyšlenými machinacemi docílil toho, že se babizna zabila stejným způsobem jako její oběti. Stařena tušila, co bude následovat, a věděla, že se blíží její konec, nemohla s tím však nic dělat, jelikož byla na své zbraně krátká. Kristián zhasl světlo, přehodil smyčku na jím připraveného panáka, jenž byl také oděn do podoby stařeny, a vyhodil jej z okna. Babice byla zcela hypnotizovaná svým obrazem, přičemž nemohla ničím zabránit tomu, aby ho slepě nenásledovala a neutvořila tak jakýsi odraz zrcadla. Kristián jejich souboj hodnotí takto: „Nemůžu říct, že ta scéna byla děsivá. Ne, bylo to víc. Hotové šílenství, blouznění, třeštění! Souboj dvou vůlí, dvou inteligencí, dvou duší, z nichž jedna hodlala nemilosrdně zničit tu druhou, ale já jsem měl v tomhle střetu výhodu. Na mé straně bojovali i oběti!“ (Müller 2010: 74). Poprvé se zde setkáváme se silou lidské vůle. Tento motiv byl později hlouběji rozvinut Arthurem Conanem Doylem.

Ačkoli nám z textu vychází jako zjevné to, že Kristián proti Fledermause nastoupil s jejími vlastními zbraněmi, existuje také možnost využití tzv. zpětného odrazu. Nakonečný (1997) definuje podstatu zpětného odrazu jako vybití astrální energie, která se důsledkem nějaké překážky nebo chybné procedury vrací nazpět k tomu, kdo jí uskupil do formy dynamického útvaru, resp. bytosti, a má na svého stvořitele stejné účinky, jako měla mít u objektu, proti němuž byla původně směřována. I babizna se ve svém konání setkala s překážkou, a to takovou, že se jí stala osudnou.

Je zajímavé, jak se v této povídce střetává paranormální s vírou v Boha. Obojí je pro lidskou bytost nepochopitelné, ale každé na jiné úrovni. Tím, že Kristián Fledermausku porazil, posouvá Kristián paranormální modus ještě na jinou rovinu – síly, jimiž působil, stále nechápe a neumí je vysvětlit, ale dovedl s nimi manipulovat, čímž dokazuje, že tyto schopnosti nejsou jen pro vyvolené, ale že se je dovede naučit při dobrých predispozicích možná každý. Anebo měl Kristián pravdu a jednalo se o jeho poslání, jež bylo pohlídáno nějakými silami z vyšších sfér, jak silou Boha, tak silami třech oběšenců, jejichž prostřednictvím se dovedl upířici postavit a vyhrát.

7.2 HODNÁ LADY DUCAYNOVÁ

O více jak třicet let později napsala anglická spisovatelka Mary Elizabeth Braddonová povídku s upírem velmi podobným Fledermausce, ale v mnoha aspektech také odlišným. V povídce je dodržena rovina módního paranormálního modu, ale jako by autorka cítila potřebu vrátit se zpět a propojit paranormální aktivity s krví jako zdrojem dlouhověkosti.

Zde se na rozdíl od předchozí povídky setkáváme s extra-heterodiegetickým vypravěčem, o jehož objektivitě nemáme pochybnosti. Představuje nám hlavní postavu Bellu, jež je stejně mladým a svěžím stvořením jako vypravěč ze *Zlomku vyprávění* a Polidoriho Aubrey. Na rozdíl od nich je ale nevzdělaná a pochází z chudých poměrů. Stejně intenzivní vztah, jaký měl Aubrey se svou sestrou, udržovala Bella se svou matkou, jež pro ni znamenala nejmilejšího člověka. Upír, s nímž se zde setkáváme, necítí potřebu škodit víc, než je nezbytné, a tak se Belliny rodiny nijak nedotýká.

Bella je charakterizována jako výřečná a upovídaná, nespoutaně energická a veselá. Projevovala se často teatrálně jako nedospělé dítě. Několikrát zdůrazňovaná Bellina vitální povaha byla jediným požadavkem na společnici staré dámy, k níž se Bella dostala do služby. Vztah upíra a jeho trpitele se nám tu proměňuje, nejedná se o přátele, milence nebo druhy, jež jsou postaveni na stejné hierarchické úrovni, ale o submisivní vztah mladé nezkušené služebné a staré bohaté paní. Bellina submise je založena na opozicích mládí X stáří, nezkušenost X protřelost a nemajetnost X movitost. Jediné, v čem měla Bella opravdu navíc oproti lady Ducaynové, byla její životní síla.

Bella zaslepena krásným prostředím Itálie, kde s lady Ducaynovou trávily zimu, a rozradostněna tak snadnou a dobře placenou službou, v níž má dostatek volného času,

popisovala lady Ducaynovou velmi přívětivě: „Skoro mi přijde, jako by lady Ducaynová byla moje podivínská babička, jež mi zničehonic vstoupila do života a zaplavila mne svou laskavostí a bohatstvím“ (Braddonová 2010: 14). I přes svou laskavost a štědrost vzbuzovala lady Ducaynová v Belle až nepopsatelnou hrůzu svým nelahodícím vzhledem, na rozdíl od Darvella a lorda Ruthvena, kteří podněcovali fantazie druhých tajuplností své povahy. Lady Ducaynová byla drobnou sešlou postavičkou s vrásčitou tváří. Její tělesná schránka byla tak stará, že se zdálo, jako by její obličej tvořily pouze jasné černé oči a špičatá brada. V kontrastu ke svému děsivému až odpudivému ztělesnění stáří chodila oděna v hermelínu, v nejjemnějších krajkách nebo jiných drahých látkách a ověšená lesklými šperky a dýmanty.

Podobně nevzhledně až podivně působí také osobní lékař lady Ducaynové Parravicini, „muž neurčitého věku, s obličejem, který mnohem víc připomínal voskovou masku než lidskou tvář“ (Braddonová 2010: 17). Bellina kamarádka Lotta ho nazývá mužem se žlutou tváří. Barevný kolorit využitý v povídce je paralelou ke stáří, k vyprchávání života a k pouhému přežívání. Nejen doktorova žlutá tvář, ale také prostředí – nevlídné říjnové odpoledne, kdy vzduchem prostupovala jakási šed', Bella zahlédla staromódní, žlutý kočár tažený dvěma šedými koňmi, v němž poprvé zahlédla lady Ducaynovou – evokuje nezdravý vzhled, opotřebovanost, ošuntělost a atmosféru strachu a zvláštního pocitu mrazení, asi jako když malé dítě vejde do domu velmi staré osoby a spatří zašlý nábytek a ucítí zvláštní těžký vzduch, jenž dýchá ze všeho kolem něj. Sirově žlutá barva je obecně považována za zlou až d'ábelskou, šedá je pak barvou meziprostorů, v lidovém smýšlení je barvou obcházejících duchů a mrtvých (Becker 2002). Služba doktora Parraviciniho u lady Ducaynové byla opravdu d'ábelská. Stařenu již dlouho obcházela smrt, ale byla schopná prostřednictvím jeho schopností lidský zánik oddálit.

Fyzický a psychický Bellin stav se postupně proměnil. Na jejím těle se objevily podivné skvrny, jež považovala s podporou doktora Parraviciniho za komáří kousnutí. Pronásledoval ji také prazvláštní, nepříjemný sen, při němž ji přepadaly podivné pocity. S motivem snu se setkáváme také u Brunhildiných obětí, které ale při tomto snění měly díky Brunhildinému fialkovému dechu vidiny a pocity nadpozemsky krásné. Bella si přese všechno nepřiznala, že je nemocná, natož aby dospěla té správné příčiny svého zhoršeného stavu. Alespoň připustila, že se necítí tak dobře jako dříve a že není tak silná. Motiv bledé tváře se nám tu obrací z konatele na oběť. Veškeré příznaky přičítala bolesti z odloučení od matky, špatnému okolnímu vzduchu nebo podobným přirozeným příčinám. Její nelogická vysvětlení

čtenáře iritují, přímo dokonce rozčilují, a to asi takovým způsobem, jako když někoho přesvědčujete, aby navštívil lékaře, a on vás místo toho ujišťuje, že „to bude dobrý“.

Bella svými promluvami působí naivně, někdy až hloupě. Jako příklad můžeme uvést situaci, kdy se jí Frederico Stafford, bratr Belliny přítelkyně Lotty a jako lékař jediný představitel střízlivého uvažování v povídce, snaží přesvědčit, že ranky na jejím těle nejsou od komářích kousnutí. Jedná se o typickou nevědomou oběť upíra, jejíž slepota je mnohem silnější než ta Aubreyova, intenzivnější a nezvratná. Jediný, kdo prozřel, byl právě Frederico. Poté, co spatřil obličej lady Ducaynové, polila ho hrůza z jejího výrazu, v němž se značila přežitá smrt. Odhalil také to, že Belliny ranky byly způsobeny úmyslnými řezy skalpelem a její podivné sny pak byly vyvolány chloroformem, jenž jí byl ve spánku podáván, aby ji mohl lékař Parravicini pouštět žilou.

Zajímavé je, že Bella vlastně celou dobu nevěděla – a díky své naivitě ani netušila – co je lady Ducaynová zač. Slepě ji označovala jako velmi hodnou a štedrou. Až na Fredericovo konstatování, že její zranění nepocházejí od komářích kousnutí, se on ani jeho sestra Lotta nesnažili Bellu jakýmkoli způsobem přesvědčovat o zkaženosti lady Ducaynové a jejího lékaře. I poté, co Bella opustila služby lady Ducaynové, považovala ji díky hodnotnému odškodnění za štedrou a drahou stařenku. Štedrá asi byla, ale za jakou cenu. Možná by se více hodilo vypočítává. Za horentní sumu očekávala Fredericovo mlčení a za obrovský plat životabudič, chodící lidskou transfúzi. Prvně se setkáváme s tím, že upírova oběť neměla po celou dobu ani tušení, že jí je. Prozření jako zásadní zlom ve vztahu upíra a jeho oběti nenastává, stejně tak jako v první povídce *Zlomek vyprávění*, v níž ale vypravěč kvůli nedokončenosti povídky prozřít ani šanci neměl.

Postava lady Ducaynové nám klasického folklorního upíra nepřipomíná absolutně ničím, spíše nás v souvislosti s ní napadají pověry obestřené kolem osobnosti Alžběty Bathoryové, o níž kolovala legenda, že se koupe v krvi panen, aby si zachovala krásu i mládí. Co prováděl lékař lady Ducaynové s krví mladé Belly, nevíme, ale jelikož se lady Ducaynová svěřila Fredericovi, že i ji doktor Parravicini při svých experimentech ohrožoval na životě, o nevinnou koupel se nejspíše nejednalo.

Podíváme-li se Belliným pohledem, neuplatnil se v této povídce žádný z fantazijních modů. Belle nepřipadaly příznaky ztráty svého zdraví nikterak nadpřirozené. Vždy našla zcela přirozené vysvětlení jako komáry, stesk po domově, lenivost aj. Neměla ani tušení, že je na ní pácháno bezpráví. Prizmatem Belly se tedy nejedná o příběh založený

na fantastice. Zcela jinak nazíral na věc Frederico. Jako lékař dovedl správně číst indicie a spojit si zhoršující se Bellin stav s konáním přestárlé paní a jejího lékaře, jenž šel doslova přes mrtvoly, jen aby své paní, která ho tučně platila, zajistil svými experimentálními metodami o několik let žití, nebo spíše přežívání, déle. Skrze Fredericovu postavu k nám prostupuje paranormální modus. Jako mladý, studující lékař byl obeznámený s různými možnými moderními technikami, které ještě možná donedávna byly považovány za šarlatánství. Proto byl schopný dovtípit se, že doktor Parravicini využíval takovýchto metod za účelem zcela paranormálním. Touha po nesmrtelnosti – nebo alespoň po prodloužení života – tu byla od nepaměti. Je také možné, že nějakým způsobem lze takový „elixír života“ vytvořit, ale prozatím je to pouhá fikce.

8 VRAŽEDNÁ KRÁSA

V dnešní době je již zažitým stereotypem, že správný upír by měl být oslnivě krásný, což není považováno za pouhou průvodní vlastnost, ale za zásadní konstitutivní prvek sloužící k uhrnutí nebohé lidské oběti. *Carmilla* ze stejnojmenné novely od Sheridan Le Fanu z roku 1872 svou nadpozemskou krásou ohromuje všechny přítomné. Za objekt svého zájmu si ale nevybírá muže, jak bychom předpokládali. Dráždí čtenáře lesbickým zacílením svých choutek. V povídce Elizy Lynn Lintonové *Osud madam Cabanelové* z roku 1880 vystupuje v roli upíra přenádherná žena odlišující se od všech ostatních svým původem. Jelikož obyvatelům vesnice, do níž se přistěhovala, připadá její vzhled nezvyklý až exotický, považují ji za krvežíznivého tvora – ale neprávem. Slečna Northcottová z povídky s názvem *John Barrington Cowles* z roku 1886 od Arthura Conana Doyle je klasickou představitelkou ženy-vamp, nebo také femme fatale. Setkání s ní je pro potencionální milence osudové. Nejsou to pouze její psychické síly, jimiž své oběti ničí, ale až poté, když s nimi sdílí své tajemství, jež zůstává v povídce nevyřčeno, je dohání k šílenství.

8.1 CARMILLA

Z předmluvy se dozvídáme, že se jedná o příběh z třetí ruky, který zaznamenal doktor Hesselius přímo od zdroje, od extra-homodiegetické vypravěčky novely Laury. K rukopisu se ale dostal někdo další, jenž jej zveřejňuje. O jeho existenci nevíme nic bližšího, pouze nás jako čtenáře upozorňuje, že vynechal veškeré doktorovy poznámky a nechává příběh ve stavu, v jakém ho doktorovi vyprávěla hlavní aktérka, čímž o něco posiluje svou chabou důvěryhodnost. Je možné, že doktor Hesselius je tím lékařem, jenž byl povolán na popud generála Spielsdorfa ze Štýrského Hradce, aby léčil jeho neteř Bertu, nebo se může jednat o rodinného lékaře, jenž se v textu novely dvakrát vyskytuje a jemuž se Laura svěřila se svými neduhy. Jejich jména ale v samotném textu novely nenalezneme.

S proprii je to v novele celkově zajímavé. Není nic zvláštního, že plochá postava, jakou je lékař, nebyla v rámci textu pojmenovaná, což ani není nutné. Zajímavější ale je, že i jméno hlavní hrdinky se dozvídáme až poté, co nám byla prezentována poměrně značná část příběhu, zatímco jména jejího otce se nedočkáme vůbec. Při vyslovení jména hlavní postavy nás napadá možné intertextuální spojení s Laurou z Petrarcových sonetů, v nichž je lyrický subjekt do Laury velmi zamilován, ale jehož touha nebyla naplněna stejně tak, jako v případě

zvrácené Carmilliny lásky k Lauře. Nejzajímavějším propriem je ale právě to Carmillino, jež je několikrát transformováno, přičemž je ale výběr písmen, z nichž je jméno sestaveno, konečný. Mění se pouze jejich pořadí v seskupení. Jedná se tedy o jakési anagramy původního jména Mircalla, s nímž je upírka pevně svázána stejně tak jako se svým rodem, z něhož pochází.

V novele prostupuje silný vliv gotického románu. Děj se odehrává na zámku ve Štýrsku, k němuž patřila přilehlá kaple. Zámek ležel na samotě a od světa byl spojen padacím mostem, za nímž se rozprostíral les. Nejbližší vesnicí, avšak neobydlenou, byly ruiny s náhrobky vyhynulého rodu Karnsteinů. Zdá se, že Carmilla byla spjata s místem, na němž byla pohřbená, a to mj. proto, že byla nucená, stejně tak jako její neliterární předchůdci, denně po nějakou dobu dlít v hrobě. S touto nutností jsme se v rámci literárních upírů ještě nesetkali – pomineme-li Darvella, jenž byl se svou zemí svázán, ale ne denním intervalem. Carmillino pole působnosti se omezovalo pouze na přilehlé okolí, což potvrzují upírem zvolené oběti, jež bydlely právě v okolí Karnsteinských zřícenin. Naprosto identicky bývá řádění upíra omezeno jen na jednu vesnici i v případech vyvěrajících z folklorní tradice, v nichž je zároveň zaznamenáno upírovo zacílení na jeho nejbližší, popř. pouze rodinu. I Carmilla byla s Laurou spojena pokrevně. Karnsteinové byli totiž rodem Lauřiny matky, a jak poznenáhlu zjistili, také rodem Carmilliným. Sama sebe nazývala jejich dávným a prastarým potomkem. Naproti tomu lord Ruthven nebyl ve svém poli působení absolutně ničím omezen, nebyl svazován žádným místem ani svým rodem.

První setkání s upírkou bylo doprovázeno zvláštním, tajemným prostředím. Postup patetického triku, jenž harmonizuje přírodní scénérii s prezentovanou událostí, utváří spojení s gotickým románem. V prostředí byl vykreslen houstnoucí hvozd, šedé, břecht'anem pokryté skaliny a všeprostupující tenká vrstva mlhy, jež vypadala jako kouř. To vše dohromady utvářelo jakýsi zádumčivý ráz krajiny. Nejvýraznější prvek té noci byl měsíc, jenž působil podivným a přitažlivým vlivem. Máme před sebou prostor jako stvořený pro setkání přirozených entit s nadpřirozenými. U lorda Ruthvena a u Brunhildy bylo prostředí, doprovázející Ruthvenovy orgie v lese a Brunhildino zmrtvýchvstání, naprosto jiné – děsivé, nevlídné, příroda i nebe se bouřily proti těmto hanebným činům, zatímco zde je nám představen prostor tajemný, ale přesto klidný, tichý a harmonický. Obraz této krajiny koresponduje Carmilliným charakterem. Nejednalo se o d'áblovo stvoření nebo o necitelnou mrtvolu, vyvrhele vyrvaného z božího klidu, ale o oběť, jejíž osud jí byl prokletím, a jehož

zároveň přijímala s pokorou, jako by se jednalo o něco přirozeného. Je tedy prezentována jako součást přírody, proto Carmillina přítomnost nevyvolává přírodní hněv.

Tak jako ve všeobecném smýšlení 19. století se zde střetává víra v Boha s přírodními zákonitostmi. Slova Lauřina otce, že všichni jsou v rukou božích, vznítla v Carmille silné opovržení: „Stvořitel! Příroda!“ řekla mladá dáma, odpovídajíc nám a ušlechtilému otci. „A tato choroba, která napadla zemi, je přirozená. Příroda. Všechny věci přicházejí od Přírody – že? Všechno na nebi, na zemi a pod zemí se děje a žije, jak káže Příroda? Domnívám se tak.“ (Le Fanu 2011: 323). Její smýšlení reprezentuje myšlenky osvícenství, jako by k nám promlouval Voltaire. Následně nás Carmilla intertextuálním spojením odkazuje na francouzského matematika, přírodovědce a osvícenského spisovatele Buffona. Laura ji nikdy nespatriila modlit se a i samotné projevy náboženství, jakým je pohřební obřad, v ní vzbuzovaly odpor.

Jak se dozvídáme od Laury a také z vyprávění generála Spielsdorfa, Carmilla není solitérem. Při vstupu na scénu je vždy doprovázena svou domnělou matkou, hezkou a vysokou dámou s bledším obličejem a velitelským vzezřením. Její služebnictvo přítomné v Lauřině případě vyhlíželo zlověstně a jejich tváře byly podivně hubené, temné a truchlivé. Zvláštní je postava černošky v turbanu sedící v jejich kočáru a působící zákeřným a škodolibým dojmem. Svým zjevem se naprosto vymyká zdejšímu fikčnímu světu a představuje exotický element, předzvěst zla z dalekých krajin. Generál Spielsdorf se však setkal pouze se sluhou Carmilliny matky, jehož hodnotí jako velmi elegantního a také smrtelně bledého. Jediné, co setkání upírů se smrtelníky odlišovalo, bylo právě jejich ántre, následné události byly naprosto totožné – dáma vyjádřila politování nad tím, že je nucena odcestovat v neodkladné záležitosti a nemůže vzít svou dceru, jež se ještě plně nezotavila ze své churavosti, s sebou. Lauřin otec i generál Spielsdorf zareagovali tak, jak si vyžadovala jejich čest, a přijali Carmillu jako hosta, aby trávila čas ve společnosti jejich osamělé dcery a neteře. Generál s odstupem hodnotí jednání této prazvláštní společnosti jako předem sjednané do nejmenších detailů. Podobně jako doktor Parravicini napomáhal lady Ducaynové s prodlužováním jejího mrzkého bytí, tak Carmillina matka a její společníci pomáhali Carmille, aby se vetřela do přízně své nové oběti a jejich nejbližších.

Od generála se také dozvídáme, že ho starší dáma naprosto šokovala tím, kolik podrobností z jeho života věděla. Žena skrytá za škraboškou svou identitu ale neprozradila, nechtěla ji odhalit za žádnou cenu, čímž v nás vzbuzuje podezření, že ji generál musel znát osobně nebo alespoň ze snů, tak jako Laura Carmillu. Má tato zmínka tedy znamenat, že upíři své

oběti sledovali celý jejich život? Nebo pouze uměli odkrývat tajemství mysli? Sám generál se přiznává, že na některé ženy zmíněné okamžiky již dávno zapomněl. Stejně tak i Laura byla na transcendentální rovině propojena s Carmillou. Vypráví o svém snu z dětství, v němž se spolu setkaly, zároveň i Carmilla je při prvním setkání zaskočena z toho, že Lauru potkala ve snu. Je ale pravděpodobnější, že své rozpaky pouze předstírala, jak nám vychází z jejich dalšího snového propojení. Laura spatřila u nohou postele přízrak v podobě černé kočky, jenž jí způsobil bodavou bolest. Ta, jak říká, ji probudila, snaží se tedy o naturalizaci nadpřirozeného, ačkoli následně zobrazený výjev je na úplně stejné fikční rovině jako návštěva krvežíznivé pumy či něčeho jí podobného. Spatřila ženu, která poté prošla dveřmi, jež byly zamčené. Carmilla přesvědčuje Lauru, že měla naprosto tentýž noční děsivý zážitek, ale snaží se jí tím jen uchlácholit narušené nervy, protože není možné, aby upírka byla obtěžována upírem. S největší pravděpodobností se jednalo o samotnou Carmillu.

Ještě jednou se prostřednictvím Lauřina mlhavého a nekonečně dlouhého snění setkáváme se zvláštní společností. Vzpomínala si na to, že se ocitla na nějakém tmavém místě, kde hovořila s lidmi, které neviděla: „A zejména jsem se upamatovávala na jeden jasný a nízký ženský hlas, který mluvil pomalu, jakoby zdáli, a budil ve mně vždy též pocit nevýslovné vážnosti a strachu. Někdy jsem měla pocit, jako by mě lehce hladila jakási ruka na skrání a šíji. Někdy mi připadalo, jako by mne líbaly vřelé rty, a to tím déle a tím horoucněji, čím více se blížily k mému hrdlu, ale tam se laskání ustálilo“ (Le Fanu 2011: 338). Poté se začala zalykat, jako by ji někdo rdousil a upadla do bezvědomí. Je možné, že Carmilla nebyla jediným upírem, jenž Lauru navštěvoval. Hluboký hlas vyvolávající strach a vážnost mohl patřit domnělé Carmillině matce. Buď se na Lauře během noci krmila celá nemrtvá společnost, anebo pouze Carmilla, přičemž ostatní Lauru pomalu vítali mezi sebe. Z Carmilliných slov totiž několikrát vyplynulo, že mohou spolu s Laurou žít navěky. Záleží ale na její volbě, koho v upíra promění a koho ne, což koresponduje i s časovým úsekem, při němž trápila své oběti. Obyčejné ženy z přilehlé vesnice byly zpravidla mrtvy během dvou až tří dnů, kdežto Lauřino soužení trvalo bezmála tři týdny. S motivem nesmrtelnosti přecházející z upíra na svou oběť se v rámci upírské literatury setkáváme poprvé, ačkoli lidové pověry pracovaly s tím, že jeden z možných způsobů, jak se člověk může proměnit v upíra je ten, že se nejprve stane objektem jeho hodování.

Tyto Lauřiny podivné sny byly průvodním znakem jejího soužení Carmillou. Pociťovala při nich jakési zvláštní chladné, ale příjemné mrazení. Kromě toho Lauru přepadala celodenní malátnost a silná únava, byla smutná, ale přitom jí byl tento smutek příjemný a nepřála si, aby

odešel. Počala dokonce uvažovat i o smrti, ani tato vidina nebyla z její strany nevíтанá. Přesto se však necítila být nemocná, pouze slabší než dříve, stejně jako Bella z povídky *Hodná lady Ducaynová*. Obě měly pocit, že svou dřívější sílu budou schopné znovu nabýt.

A jaká vlastně byla Carmilla? Překrásná mladá štíhlá dívka s něžným hlasem, černýma očima, nesmírně hustými a dlouhými vlasy temně hnědé barvy se zlatavým nádechem, tedy nadpozemsky spanilá. Vzhledově jsou si dívky v naprostém protikladu, obě nádherné, ale přesto jiné. Carmilla popisovala svou hostitelku jako „krásnou mladou dámu se zlatými vlasy a velkýma modrýma očima a rty“ (Le Fanu 2011: 313). Se stejným protikladem vzhledu milé, hodné lidské bytosti a d'ábelského upíra se setkáváme u postav Swanhildy a Brunhildy, které nebyly spojeny přátelstvím jako Laura s Carmillou, ale vazbou na jednoho osudového muže.

Carmillinu povahu bychom mohli označit za silně melancholickou, občas jejím obličejem pronikal smutný výraz, výraz jakési zasněnosti a apatie. Jindy byla zase veselá a plná života. Její pohyby byly malátné, ačkoli nic nenasvědčovalo tomu, že by trpěla nějakou nemocí. Stejně jako lord Ruthven dovedla být až nezvykle mrštná a ve svém stisku oplývala ochromující nadpozemskou silou, obojí je nám však zobrazeno téměř až v samotném závěru povídky. Spávala pravidelně nejméně do jedné hodiny odpolední, přičemž se není čemu divit, když v noci byl několikrát spatřen pod jejími okny přízrak, jenž se procházel alejí a jímž byla téměř s jistotou sama Carmilla. Pohyb na světle ji fyzicky vysiloval, stejně jako Walterovu Brunhildu. Zřejmě prvně se zde setkáváme s charakteristickou upíří nechutí k jídlu. Carmilla jen občas pila šálek čokolády, a to asi pouze proto, aby nebudila takové podezření. Překvapivě se projevovala velmi bázlivě. Její strach byl ale založen pouze na entitách z přirozeného světa, jakými jsou např. lupiči. I Laura se přiznává, že od Carmilly přebrala zvyk zamykat se zevnitř na noc proti případným lupičům. Co se ale týkalo entit nadpřirozených, snažila se Carmilla setřást z Laury obavy a nalézt přirozené vysvětlení. Je zvláštní, jak si Carmilla neustále hraje až na příliš bázlivou, ačkoli ona je ta, jíž by se všichni měli bát nejvíce.

Stejně tak jako všichni upíři byla zahalena v oblaku tajemství. Laura o ní věděla jen tři věci, že se jmenuje Carmilla, pochází ze starobylého rodu a její bydliště je směrem na západ. Otec i generál Spielsdorf byli upozorněni prostřednictvím Carmillininy matky, aby se o její osobě nepokoušeli nic vyzvědět, jelikož se jim nezadaří. Carmillina tajuplnost vzbuzovala v Lauře zvědavost, jíž nedokázala pro své mládí přemoci. Jednoho dne se od ní přeci jen něco dozvěděla – nemůže nikomu vyprávět svůj příběh, jelikož je vázána hroznou přísahou. Motiv přísahy se nám zde obrací. Aubrey na popud upíra složil přísahu, jež ho vehnala do vlastní

záhuby. Walter pak složil přísahu na radu čaroděje, jenž mu chtěl pomoci, avšak ani dodržování toho, co jej svazovalo, nestačilo na to, aby byl jeho život ušetřen. Zatímco zde se setkáváme s přísahou, jež musela být vyslovena samotným upírem a která svazovala odkrytí jeho identity. Carmillino mlčení tak přímo souviselo s jejím osudným přežíváním v podobě upíra.

Výjimečně trpěla projevy jakýchsi záchvatů, při nichž se mračila, pobledla a setrvala v jakési křeči, jako by s něčím bojovala. U takových Carmilliných stavů byla Laura přítomna dvakrát a v obou případech onu Carmillinu proměnu přičítala jejímu chabému zdraví, ale je zřejmé, že se do těchto stavů dostávala v situacích, kdy ji nějaký podnět nepříčetně rozlítl. Poprvé došlo ke Carmillině záchvatu, právě když kolem nich procházel pohřební průvod, jenž zpíval náboženské písně. Podruhé se tak stalo, když je navštívil pocestný prodejce, jenž Carmille nabídl své zubařské služby, protože si povšiml, že má velmi ostrý, dlouhý, tenký a zašpičatělý zub jako zub ryby. Se stereotypem zvláštního upířského chrupu jsme se setkali již v povídce francouzské dvojice spisovatelů Erckmann-Chatrian, avšak naprosto prvně se tento motiv ve spojení s upírem objevuje v seriálu vydávaném na pokračování mezi léty 1845–1847 s názvem *Varney the Vampire or The Feast of Blood*.²

Postava šarlatánského kramáře, od něhož si obě dívky zakoupily kouzelný amulet proti upírům, je velmi zvláštní. Tento pocestný byl opravdu prapodivnou a karikaturní figurkou. Jednalo se o hrbáče s ostrými, hubenými rysy, jemuž dělal společníka vychrtlý pes. Ten se ale zastavil již na zdvihacím mostě, začal táhle výt a nechtěl postoupit dál ani o krok, z čehož můžeme soudit, že v rámci daného fikčního světa – stejně jako ve folkloru – jsou zvířata schopna vycítit upířovu přítomnost. V novele se setkáváme ještě s jednou podobnou postavou ve chvíli, kdy se Lauřin otec a generál pokouší nalézt hrob hraběnky Mircally. Je jí baron Vordenburg, zapálený samouk a badatel v oblasti vampyrologie, jenž celý svůj život zasvětil tomuto oboru. Jeho zjev byl velmi podivný, díky čemuž ho Laura nazvala fantastickým pánem. Také působil karikaturním dojmem, ale byl figurkou trochu jiného typu než hrbáč, jenž sice prokázal značnou pozorovací schopnost, ale jeho praktiky v boji s upíry pocházely z pouhé lidové pověřivosti a nebyly účinné, zatímco baron nás svými schopnostmi a hlavně znalostmi přesvědčil, že je tím nejpovolanejším v boji s upíry. Byl typickým zapálencem, jenž inspiroval Brama Stokera k vytvoření postavy Abrahama Van Helsinga. Ačkoli Curran (2008) uvádí za prvního spisovatele, který použil postavu lovce upírů, Brama Stokera, což jsme

² Viz RYMER, James Malcolm (2012): *Upír Varney* alebo *Krvavá hostina*, in *Na počiatku bol Upír* (Bratislava: Európa), s. 77.

přesvědčivě vyvrátili, hovoří o původu tohoto druhu postavy z folkloru východoevropských cikánů, kteří věřili, že ke každému člověku, z něhož se později stane strigoi, se narodil ještě jeden člověk, jenž ho dovede přemoci.

Tato postava ale nebyla to jediné, co Stokera při psaní románu *Dracula* ovlivnilo a co čtenáře *Carmilly* nejvíce dráždí. Ryze původní je způsob zobrazení silného přátelství mezi Laurou a upírkou, které volně přecházelo v milostný vztah se sexuálním podtextem. Na rozdíl od Brunhildy byla Carmilla schopna projevu silného citu i prudké vášně, a to nejen proto, že se živila mladou krví. Důvěrné přátelství s Laurou pojímá jako osudové a předurčené. Na svou oběť působila nevysvětlitelnou silou, jež měla za následek její rozporuplné pocity – byla ke Carmille silně přitahována a zároveň ji na ní něco odpuzovalo, přesto si ji však zcela získala. Jejich velmi znepokojující milostný vztah nebyl z obou stran stejně intenzivní. Laura pociťovala po Carmilliných podivně vřelých obětích úbytek svých sil. Carmilliny projevy přemrštěné lásky se střídaly s naprosto všedními okamžiky, při nichž Laura v Carmilliných očích pozorovala jakýsi zádumčivý žár. Laura zvala tyto Carmilliny přítulné stavy ztřeštěnostmi, uváděly ji do rozpaků a děsily ji. Ve chvílích, kdy Carmilla vycítila onu Lauřinu nelibost, ochladla a ztrácela svou sílu, jako by z ní vyprchával život. Čím více však strádala Laura, tím častěji přicházely ony Carmilliny stavy, při nichž oplývala až nepřírozenou láskou a náklonností. Carmilliny láskyplné a rozněžněné projevy byly spojením a paralelou touhy po vysátí posledního zbytku života ze své oběti – tím jediným by byl jejich vztah naplněn. Laura se naproti tomu zmítala mezi pocity vzrušení a zhnusení, jelikož v ní vidina milostného vztahu budila touhu, zároveň však sexuální projevy, a tím spíše homosexuální, byly v této době pro mladou dívku z hlediska konvencí naprosto nepřijatelné.

Ačkoli je Carmilla typickým upírem literárním, nalézáme v novele spoustu odkazů na tradiční lidovou slovesnost. U palácového sídla Karnsteinů se Laura, její otec a generál dozvídají od dřevorubce, že vesnice je opuštěná kvůli řádění upírů. Jeho vyprávění se v mnohém shoduje se starými příběhy a pověrami o upírech a boji s nimi. Vesničané prý upíry zneškodnili stětím hlavy, kulem nebo upálením. Mezi lidmi běžně panovala představa, že upíři se bojí všeho, co se týká náboženství. Stejně tak i mezi kroky, jež podnikl otec pro Lauřinu ochranu, měl zásadní úlohu kněz, jenž vykonal jisté obřady a poté držel s otcem stráž před jejím pokojem. Komentář průběhu skoncování s Carmillou Laura převzala přímo ze správy císařské komise. Jednalo se o fiktivní záznam formálního soudního řízení, jenž se naprosto identicky shoduje s oficiálními zprávami zaznamenanými v literatuře zabývající se pojetím vampyrismu ve folkloru. Celá závěrečná kapitola je jakousi sumarizací upírských

vlastností a jejich činů, tak jak je známe z děl zabývajících se tímto fenoménem, s nimiž byl očividně seznámen i sám autor. Dozvídáme se tak v samotném závěru, jak se vlastně Carmilla stala upírem – byla obětí takového démona, jenž se v upíra proměnil proto, že spáchal sebevraždu. Carmilla je tedy vyobrazena jako oběť, jež trpěla za svůj nezvratný osud, o nějž se sama nijak nepříčinila.

V průběhu novely se z pohledu Laury nejvíce setkáváme s nejednoznačným modelem, v některých okamžicích připouští možné nadpřirozené řešení, třeba v případě jejího snu, kdy obrovskou černou kočku a ženu stojící u postele nazývá přízraky. Následně se ale snaží nadpřirozené naturalizovat. Nejvíce v naturalizaci nadpřirozeného ale vynikal Lauřin otec, jenž byl mužem střízlivého uvažování. Nejen že se snažil Lauře i Carmille podávat naprosto přirozená vysvětlení, jakými jsou například sny nebo náměsíčnost, ale sám si možná nadpřirozená vysvětlení vůbec nepřipouštěl. Nejvíce senzibilní nám z textu paradoxně vychází postava lékaře, jenž jako první (tedy po generálu Spielsdorfovi) přijal disjunktivní modus, čímž si nejprve u Lauřina otce vysloužil vtípkování o své osobě. Následně po lékařově doložení nezvratného důkazu po řádném upíra na Lauřině těle ve formě modré modřinky, otec nadpřirozenou oblast přijímá. Lékař jako představitel důstojného povolání vyžadujícího bystrou mysl se ale pohybuje na hranici modu disjunktivního a dokonce paranormálního, což dokládají jeho slova: „Němž život a smrt jsou tajemné stavy a víme málo o původu obou“ (Le Fanu 2011: 325). Naproti tomu lékař pečující o Aubreye byl k přijetí možného nadpřirozena skeptický. Aubreyovo chování si vykládal jeho pomateností. V rámci jednoho typu postav se nám tu tak střetává paranormální s racionalitou.

Lauřina zaslepenost a netečnost k náznakům, mimochodem velmi podobná té Bellině z povídky *Hodná lady Ducaynová*, trvala nejdéle. Stejně jako lady Ducaynová byla hodná a štedrá vůči Belle, tak i Carmilla budovala s Laurou velmi silné pouto. Laura indicie, jež směřovaly k osobě Carmilly, nechtěla vidět, a to dokonce i poté, co se z úst generála Spielsdorfa dozvěděla vše o činnosti Millarcy shodující se naprosto ve všem s Carmillou a co se jí tedy dostalo téměř neprůstředelného důkazu, disjunktivní modus nepřijala a dokonce projevovala potěšení, že slyší hlas Carmilly u vchodu do kaple. Jejich citový vztah byl zřejmě silnější než zdravé uvažování, a ačkoli se Laura po vyslechnutí generálova příběhu Carmilly obávala, neustala ani ve své vřelé náklonnosti. Až poté, co se generál pokusil na Carmillu zaútočit a sama spatřila její brutální proměnu, přijala bez pochyb disjunktivní modus, jenž na ní zanechal následky po zbytek života: „Trvalo dlouho, než zmizel děs z nedávných událostí. A do dneška se v mé paměti vrací obraz Carmilly v střídavých proměnách: jednou

je to hravá, malátná a krásná dívka, po druhé svíjející se nepřítel, kterého jsem viděla v kapli; a často v svém snění vyskočím, představujíc si, že slyším lehký krok Carmillin u dveří salonu“ (Le Fanu 2011: 381). Lauřina závěrečná slova naprosto celistvě vystihují Carmillinu komplikovanou povahu.

8.2 OSUD MADAM CABANELOVÉ

Tato povídka ukazuje, co může způsobit přílišná pověřivost a nevědomost. Děj se odehrává v malé bretaňské vesničce, v níž žili nevzdělaní, prostí a pověřiví lidé, kteří neznali vědu ani žádný jiný pokrok. Věnovali se zemědělství a kromě toho pravidelně chodili do kostela. Panu farářovi věřili vše, co řekl, „a všechno neznámé nepokládali za úžasné, nýbrž si to spojovali s ďáblem“ (Lintonová 2010: 93). Máme tu tedy co dočinění s prototypem zachovaného kousku světa, takového, jaký byl např. v 17. a 18. století na některých místech Evropy, kde přetrvávala silná víra v upíry a vše, co si tamní obyvatelé nedokázali vysvětlit, bylo divné a nadpřirozené.

Jediným trochu osvíceným člověkem v oné zaostalé vesničce byl pan Jules Cabanel. Jelikož vystupoval jako veřejný funkcionář, jezdil občas do Paříže a byl tedy ve spojení se světem. Jednoho dne si pan Cabanel přivezl mladou a velmi překrásnou manželku Fanny Cabanelovou, jejímž původním domovem byla Anglie.

Její nádherná kyprá, vysoká postava a jasná pleť byly dostatečnými příčinami toho, aby místní obyvatelé začali madam podezírat z upírství, jelikož jejich kraj byl právě zasažen smrtelnou chorobou, což si potřebovali náležitě odůvodnit a paní Cabanelová se jim k tomu dokonale hodila. Pobožní a pověřiví vesničané nemohli pochopit ani to, proč se paní Cabanelová tak často a ráda prochází po hřbitově, ačkoli se jednalo o nejhezčí místo ve vesnici. Tím víc k ní pocíťovali nesympatie od té chvíle, kdy si povšimli, že nezná modlitby a opačně se křížuje, což nejspíš bylo způsobeno tím, že nepocházela z Francie. Říkali jí „la beauté du diable“ (Lintonová 2010: 94). Onen zvlášť negativní zájem mohla vyvolat jen v takové zapadlé více plné pověr.

Objektivní extra-heterodiegetický vypravěč ale nezapomíná vždy vše uvést na pravou míru: „Žádná neobvyklá tajemství neukrývala a příběh jejího života byl vcelku obyčejný, byť svým způsobem poněkud smutný. Byla to prostě sirota a guvernantka, velice mladá a nesmírně chudá, její zaměstnavatelé se s ní pohádali, a tak ji zanechali v Paříži napospas osudu,

samotnou a takřka bez peněz, a tak se jí tady svatba s panem Julesem Cabalem zdála jako ta nejlepší věc, co pro sebe může udělat“ (Lintonová 2010: 15). Jako čtenáři vypravěčovi plně důvěřujeme a proto ihned od počátku povídky soudíme, že zde nebude řeč o ničem fantastickém.

Jak je známo, každé stádo má svého vůdce – a i z těchto pověřivých vesničanů se projevovali jako aktivní zejména dva. Ostatní je pak jen slepě následovali. Prvním byl Martin Briolic, starý hrobník, jehož vesničané považovali za velmi moudrého, co se tedy lidových pověr týče. V zásadě se ale vlastně jednalo o rozsévače pověřivého ďáblova semene, jenž se považoval za svědka zjevení bílých paní, rarášků a skřítků, věděl vše o počasí, hvězdách, otevírání pokladů a oplýval i dalšími mystickými schopnostmi. Druhou ponoukající osobou v této záležitosti byla Adéla, hospodyně a bývalá milenka Julese Cabanela, s nímž měla nemanželské dítě. V její povaze bychom nenašli nic moc dobrého, byla pyšná, odtažitá a zcela přesvědčená o své vlastní důležitosti. Ihned zaujala k madam Cabanelové negativní postoj, a to kvůli vyvolané žárlivosti a závisti. Ten byl následně přiziven podivnou nemocí jejího „synovce“. Tato dvojice byla paradoxně s přesvědčením o své neomylnosti mnohem nebezpečnější než domnělý upír. Z povídky tak vyznívá poselství, že to, čeho se obáváme, často za obavy vůbec nestojí a že lidské vlastnosti dokáží být někdy horší a zhoubnější než sám ďábel.

Jak se zdraví vesničanů zhoršovalo, tak madam Cabanelová díky svému nynějšímu pohodlnému životu kvetla do krásy. Koumavý Briolic přišel na způsob, jakým se s upírem vypořádat, a sdělil ho Adéle: „Víte o té staré jámě na kraji lesa? O té staré jámě, kde rejdí skřítkové a bílé paní tam zaškrtní každého, kdo se k nim ve svitu měsíce přiblíží? Možná že se stejně zachovají i k oné anglické dámě, kdo ví?“ (Lintonová 2010: 97). Zajímavé je, že ačkoli byli velmi pověřiví, nenapadlo je na madam Cabanelovou praktikovat běžně známé metody užívané proti upírům ve folklorním prostředí. Raději zvolili ke své obraně prostředky pocházející z nadpřirozené oblasti, což by vlastně vůbec nebylo špatné řešení, pokud by je tedy nadpřirozená entita v rámci fikčního světa ohrožovala. Kdyby se taková možnost naskytla např. Aubrey z Polidoriho *Upíra*, možná by měl více šancí proti ďábelskému lordu Ruthvenovi uspět.

Shodou neblahých okolností se vesničané rozhodli k činu právě ve chvíli, kdy paní Cabanelová utěšovala Adélina chlapce:

Seděla tam s dítětem na klíně, utěšovala je tichou, pomalou ukolébavkou a zdálo se jí, že záchvat jeho bolesti již pominul a vypadalo to, že dítě spí. Ještě předtím se ale v tom záchvatu kouslo do rtu i jazyka a nyní mu z úst vytékala krev. Byl to hezký chlapeček a sužován svou smrtelnou nemocí vyvolával u člověka upřímné politování. Fanny se k němu sklonila a políbila ho na bledou tvář – a krev, jež mu ulpívala na rtech, se přenesla na její vlastní rty.

(Lintonová 2010: 101).

Scéna je ale následně přítomnými vesničany vyličená naprosto jinak:

„Pohlédněte na ni!“ zvolala [Adéla], chytila Fanny za rameno a nadzvedla jí bradu, „přistižena při činu! Přátelé, jen se podívejte na mé dítě, mrtvé, mrtvé v jejím náručí, a ona má na rtech jeho krev! Copak ještě potřebujete další důkazy? Je to prostě upír, a tyto neklamné indicie to nade všechnu pochybnost dokazují!“

„Ano! Ano!“ zařval dav chraplavě. „Je to upír – bytost prokletá Bohem a nepřítel lidí, do jámy s ní! Musí nyní sama zemřít, zrovna jako ona sama přivodila smrt ostatním!“

(Lintonová 2010: 101–102).

Vševědoucí vypravěč nám zprostředkovaně nabízí možnost porovnat jednu a tutéž situaci vyobrazenou z jeho objektivního vševědoucího pohledu a ze zkresleného pohledu vesničanů. V této chvíli máme k dispozici dokonce tři úhly pohledů. Paní Cabanelová projevovala naprosté nepochopení s jejich obviněním vůči ní vzneseným. Předsudky ze strany vesničanů jí připadaly malicherné a dětinské. Jako zcestovalá žena městského typu si nedovedla představit, jak až moc jsou pověry v myšlení vesničanů zakořeněné a k jakým nelidským činům je dovedou dohnat.

Tyto dvě ukázky dokazují, jak nebezpečně může přehnaná pověřivost ovládat mysl člověka a jak může být zdravý úsudek potlačen působením davové hysterie. Z pohledu vesničanů je v povídce uplatněn disjunktivní modus, neoprávněně, avšak přesto je základním konstituentem fantastična povídky, v níž ale fantastično vlastně vůbec neexistuje. Všichni, tedy kromě zatvrzelého Briolice a Adély, která se sama zabila skokem do oné prokleté jámy, počali mít pochybnosti, jestli přeci jen udělali správně. Jednalo se o jakési prozření naopak. V typické upířské literatuře dochází k takovému zjištění hlavní postavy, že je v kontaktu s nadpřirozenou entitou, kdežto zde lidé prozřeli v tom, že se o postavu z nadpřirozené oblasti nejedná.

8.3 JOHN BARRINGTON COWLES

V povídkách Artura Conana Doylea se nám plně otevírá nový způsob zobrazení upíra, tak jak byl předestřen již o více jak dvacet let dříve v povídce *Neviditelné oko aneb Hostinec U Tří oběšenců*. Tuto povídku můžeme v rámci upírské literatury považovat za průkopnickou, protože jako první nám na rovině paranormálního modu zprostředkovává naprosto jinou upírskou potravu. Poukazuje, jak silná a nebezpečná může být lidská vůle. Tento motiv přejal a bravurně rozpracoval Doyle ve svých povídkách.

Arthur Conan Doyle se o spiritismus začal zajímat ve druhé polovině 80. let a věnoval se jeho studiu po zbytek svého života. V jeho poslední čtvrtině dokonce opustil svou literární kariéru a šířil poselství spiritualismu po celém světě. V roce 1926 publikoval na vlastní náklady dvousvazkové dílo *The History of Spiritualism* (Dinieško 2016). Je těžké odpovědět na otázku, jak mohl Doyle, tvůrce postavy silně racionálního detektiva, tolik tíhnout k něčemu tak odlišnému. Paradoxně viktoriánský spiritismus vznikl naprosto přirozeně na základě racionalismu a ztráty náboženské víry. Jednalo se o zvláštní spojení vědy a evoluční metafyziky, která se na přelomu 19. století těšila nebyvalému zájmu (Dinieško 2013).

První povídka Arthura Conana Doylea, jíž se budeme věnovat, je od jeho ostatních trochu odlišná. Ačkoli upírka disponuje obrovskou silou vůle, můžeme v ní z části spatřovat klasický typ upírů obestřených nějakým osudovým tajemstvím. Zároveň je také nadpozemsky krásná, což její sílu jen umocňuje – to ale nemůžeme říct o Octaviovi Gasterovi a slečně Penclosové, jimž budeme věnovat až následující kapitolu.

Můžeme mylně nabývat dojem, že tento typ literárního upíra nečerpá z upíra folklorního absolutně v ničem. Není to ale pravda. Máme k dispozici písemné doklady o zvláštních německých upírech zvaných Nachzehrer. Ti jsou známí tím, že ve svých hrobech žvýkají vše, na co přijdou. Nachzehrerovo přežvýkávání údajně způsobovalo úbytek sil lidí žijících v určité vzdálenosti od hrobu (Maiello 2005). Podobným úbytkem sil trpěly i oběti vydané napospas obrovské vůli našich upírů.

Existují také teorie zastávající názor, že postava psychického upíra není jen fiktivním literárním konstruktem, ale že se jedná o postavy skutečné, žijící mezi námi. V publikaci s názvem *Upíři žijí* se setkáváme se dvěma druhy psychických upírů – nezáměrnými a záměrnými. Nezáměrný typ bývá většinou neodhalený, sami si nejsou vědomy toho, že se živí na psychické energii jiných lidí. Ve většině případů bývá takový upír člověk

nemocný, oslabený, jenž potřebuje k překonání své nemoci dodatečnou energii. Ačkoli nezáměrnými psychickými upíry bývají spíše starší lidé, může jimi být vesměs kdokoli. Jsou svému okolí nebezpeční v tom, že ani jejich oběť si nemusí být vědoma toho, že jí jsou. O to víc jsou ale nebezpeční upíři záměrní, kteří vědomě čerpají psychickou energii z jiných lidí. Někdy je jejich konání organizované skupinovým vedením. V dalším kroku přecházejí k astrální sebezprojekci a přiživují se silou spící oběti. Poté, co zemřou, využívají tuto načerpanou energii k tomu, aby udrželi naživu svá astrální těla (Konstantinos 1998). Ačkoli se autor snaží svá tvrzení zakládat na empirických faktech, zůstáváme vůči jeho teorii skeptičtí, i když jsme schopní připustit existenci některých osob, které bychom na základě v publikaci uvedených argumentů mohly za nezáměrné psychické upíry považovat.

V této Doylově povídce se k příběhu dostáváme prostřednictvím pohledu pana Armitage, tedy extra-homodiegetického vypravěče, přítele upířské oběti Johna Barringtona Cowlese. Ihned v úvodu jsme seznámeni se smrtí jeho milovaného přítele, vyjadřuje však své pochybnosti ohledně jejích záhadných okolností. Snaží se nás jako čtenáře přesvědčit o své alespoň dostačující spolehlivosti, když zdůrazňuje, že jeho vyprávění bude pouhým jasným a stručným popisem, přičemž závěry z něj vyvozené ponechává na čtenáři. Promluva vypravěče nám jako čtenářům prozrazuje, že na rozdíl od předchozí povídky *Osud madam Cabanelové* se můžeme těšit na fantastické nebo přinejmenším záhadné události.

Promluvy vypravěče jsou tedy prezentovány v ich-formě, sám se jako jedna z postav vyprávěných událostí zúčastnil z bezprostřední blízkosti. Mohlo by nás ale napadnout, že nemusí být zcela objektivní, a to proto, že vypravěče a hlavní postavu spojovalo silné přátelství, z čehož můžeme usuzovat, že se smrt hlavního hrdiny vypravěče velmi dotkla, a jelikož události vypráví ex-post, může být jejich vylíčení zkresleno vypravěčovým žalem nad ztrátou svého nejlepšího přítele. V průběhu povídky ale tomuto vysvětlení nic nenasvědčuje. Objektivitu slovům vypravěče dodává jeho nátura, jeho vnitřní založení. Dozvídáme se, že studoval lékařství, čímž upozorňuje na to, že je založen exaktně, nikoli volnomyšlenkářsky. Během líčení příběhu rozebírá své emocionální a rozumové pochody, objektivně analyzuje své vnitřní stavy, čímž si u nás jako čtenářů také vydobývá důvěryhodnost, protože je schopen jasného uvažování a nezaujatého vyhodnocování.

Postava pana Armitage nám v rámci textu něčím připomíná mladého lékaře Frederica z *Hodné lady Ducaynové*. Oba jsou přítelem oběti, oba muži schopní střízlivého uvažování, oba se snažili ochránit jim blízké osoby, ale s jedním zásadním rozdílem – upírka v povídce

John Barrington Cowles disponuje tak obrovskou silou, že by se nikomu nepovedlo její oběť uchránit, ani kdyby sebevíc chtěl.

John Barrington Cowles je zde vypravěčem vyličen jako muž osamělý, bez užších vazeb na rodinu (jedinou blízkou osobou mu byl právě pan Armitage). Jako mladý, vysoký, štíhlý a výjimečně pohledný budil zájem mnoha žen. Navzdory těmto výhodám vedl osamělý život, lnul k umění v jakékoli formě, pilně četl a byl předním studentem. Výraz měl zasněný, někdy až apatický. Pokud ho ale téma hovoru zaujalo, dokázal hovořit velmi výřečně, čímž si posluchače okamžitě získal. Stejně tak Aubrey jako sirotek měl ve své blízkosti jedinou blízkou osobu, svou sestru. Také byl čerstvým absolventem a věnoval se umění. I přesto že patřil mezi vyhledávanou partii, neprojevoval o ženy zájem. Sám se sice nestal objektem krvežíznivých choutek upíra, ale byl obětí jeho psychických machinací. Povahově jsou si obě nastíněné postavy velmi blízké s tím rozdílem, že Aubrey okouzila upírova budoucí oběť, zatímco Cowlese uhranula přímo upírka.

Popis vzhledu oné upírky je nám prezentován vypravěčem. Dle jeho slov se jednalo o nesmírně krásnou ženu s klasicky dokonalou tváří, jakou ještě nikdy nespáčil. Čelo měla široké, nízké a bílé, lemované jemnými kadeřemi, rovný, ostře řezaný nos, rty postupně se ztenčující, spodní čelist s bradou krásně zaoblené i dostatečně vyvinuté, slibující neobyčejnou sílu charakteru, zkrátka klasický řecký typ. Nejzajímavější měla ale oči, v nichž se značila proměnlivost nálad, ocelová tvrdost, naproti tomu ženská měkkost, síla velet, pronikavá intenzita, jež dovedla náhle roztát ve výraz ženské slabosti. Vzrůstem byla spíše malá, což na základě její dokonalé postavy a sebejisté chůze nebylo znatelné. Jmenovala se slečna Kate Northcottová, ale jinak je její identita zahalena tajemstvím. Nikdo neví, odkud pochází. Díky jejímu vzhledu se ale můžeme domnívat, že její kořeny sahají do Řecka – prizmatem folklorních záznamů – do samotné upírské líhně.

Při prvním setkání Johna se slečnou Northcottovou stačilo pouze to, aby se jejich pohledy střetly, a John byl ženou zjevně omámen okamžitě. Přiznal se, že jej ještě žádná takto neuchvátila, což nezpůsobila pouhá krása jejího obličeje, jenž byl dokonalý, ale i její charakter či intelekt, jímž byla tato krása korunovaná. Zvážíme-li, že John zde hovoří o charakteru a intelektu, aniž by s ženou prohodil jediné slovo nebo byl hlubším pozorovatelem jejího chování či projevů, přijde nám takovýto úsudek nerelevantní. Je ale možné, že žena působila jistou silou, jež ve druhých evokovala tyto silné vlastnosti. Vypravěč přisuzoval emocionální povahu Johnovy promluvy lásce na první pohled. Jak příznačný je právě tento první pohled, jímž se spojili lidé sobě doposud naprosto cizí. V tomto případě

snad ani nemůžeme uvažovat o tom, že by si obě strany byly z hlediska jeho intenzity rovni. Už v samém zárodku interakce těchto dvou postav je ta tajemná neznámá v přesile. Na základě budoucích událostí je zřejmé, že žena Johna nějakým způsobem uhranula, jak by řekli naši předci, zkrátka ho lapila do svých sítí.

Vypravěč se pokoušel zjistit nějaké informace o strýci slečny Northcottové, s níž ji pojila neobyčejná podoba. Vzpomněl si na známého svého otce, jistého plukovníka, od něž se dozvěděl, že byl samotářský smrtelník, nemilosrdný, chladnokrevný a proto neoblíbený. Propagoval zvláštní teorie o síle lidské vůle na hmotu, pročež mu byl připisován uhrančivý pohled a byl označován za uctíváče d'ábla. Shledáváme u něj tedy jisté podobnosti se slečnou Northcottovou, a to nejen vnější.

O tom, že byl strýc slečny Northcottové smrtelník, by se dalo pochybovat. Pokud přeci jen ano, disponoval pravděpodobně vzácnými schopnostmi. Soudíme-li, že měl uhrančivý pohled, je možné, že stejně tak Kate dokázala uhranout Johna a jemu předešlé jediným pohledem? Jelikož o Johnovi od vypravěče víme, že se o ženy nikdy nezajímal, jeho nynější pobláznění nasvědčuje tomu, že nebylo zcela přirozené nebo bez příčiny. Podobný úsudek na celou záležitost má i vypravěč: „Dokázal bych uvěřit tomu, že oči té mladé dámy by byly schopny – když v sobě měly ten chladný šedý třpyt, kterého jsem si jednou nebo dvakrát všiml – jakéhokoli zla, jehož kdy nějaké lidské oko docílilo“ (Doyle 2012a: 30). Šedá někdy bývá označována za barvu zprostředkování (Becker 2002), v našem případě zprostředkování působení sil slečny Northcottové na svou oběť.

Epizoda o příjezdu známého média a hypnotizéra Messingera výjimečné schopnosti tohoto druhu u slečny Northcottové dokazuje. Vypravěč byl svědkem toho, že na Johna působila jakási síla prostřednictvím Messingerových zvláštních očí, s níž ale, zdálo se, John bojoval. Když vypravěč zahlédl tvář slečny Northcottové, zjistil, že upřeně hledí na hypnotizéra s výrazem obrovské soustředěné síly v obličeji. Hypnotizér ve svém počínání s vyčerpaným výkřikem ustal s odůvodněním, že proti němu působí vůle mnohem silnější, než je ta jeho. Přestože měl doktor Messinger pověst největší autority v oblasti zvláštních pseudověd, živočišného magnetismu a elektrobiologie, byla jeho velmi silná vůle přemožena vůlí ještě silnější. Opravdu by tedy nebylo jednoduché Johna Barringtona Cowlese uchránit. Upírka je nám tu tak představena jako bytost s naprosto bezmeznou mocí, již nic na světě pravděpodobně nedokáže přemoci.

John Barrington Cowles ale nebyl jedinou obětí krásné slečny Northcottové, jak se z textu dozvídáme. Vždy se jednalo o velmi atraktivního a inteligentního mladého muže. Prvně byla zasnoubená s Williamem Prescottem, jenž zemřel jak jinak než za záhadných okolností. Jako důvod jeho úmrtí bylo uvedeno dočasné pominutí smyslů. Jelikož byl ve chvíli, kdy do Cowlesova života vstoupila slečna Northcottová, již mrtvý, nic bližšího o něm nezjistíme.

O druhé oběti už toho ale víme víc. Jednalo se o studenta práv Archibalda Reevese, elegantního a pohledného blondáka. Vypravěč byl nemile překvapen jeho proměnou z jednoho z nejelegantnějších mužů fakulty na napuchlou trosku. Byl řádně podnapilý, což zvdalo vypravěčovi oprávnění domnívat se, že se mu dlouhá doba zhýralosti podepsala na nervech a mozku. Nejen jeho pošramocené nervy ale mohly za to, že vidí ženu u nohou postele, jak ho neustále svýma velkýma očima pozoruje, vysává z něj všechnu sílu a mužnost a kvůli tomu tak pije. Pití tak nebylo příčinou jeho vidin, ale důsledek. Jeho osud je přímým předobrazem a paralelou Cowlesova osudu. Čtenář je tak připravován na pravděpodobné závěry, tedy na to, jaký konec bude mít Cowles, pokud zůstane pod ďábelským vlivem jejich společné osudové ženy. Zároveň zde platí jakási přímá úměrnost – čím více je něco ve fikčním světě opakováno, tím více se to stává pravdou – a nemusí se nutně jednat o lež, jak je prezentováno všeobecně známým rčením.

Historie se začíná opakovat právě poté, co si Kate a John stanovili datum svatby. Stejně tak jako u prvního snoubence Prescottta i druhého Reevese předcházel svatbě osudný rozhovor s Kate. O tom, jaké byl povahy, se v povídce nic neříká. Jednalo se každopádně o rozhovor spojený s prozřením, jehož hrůznost oběť nedokázala unést. Paralela osudů snoubenců je potvrzena ve chvíli, kdy se John vrací z návštěvy od své milenky. Vypravěč popisuje proměnu Johnova vzhledu, jež svědčila zejména o jeho špatném psychickém stavu. Vypadal zkrátka, jako by z něj někdo vysál život, jako by prošel obrovským šokem, jenž podnítil následné onemocnění těla.

Dalším důležitým průvodním příznakem, jenž spojuje dva adepty na manžela – v souvislosti s Prescottem nám daný jev zůstává skryt – je kladný vztah k alkoholu vyvolaný jako důsledek rozhovoru s Kate. Zřejmě si konzumací alkoholu chtěli otupit rozjitřenou mysl, anebo vzpružit vyčerpané tělo. Sám vypravěč se podivuje nad tím, jak do sebe John nalil půl sklenice brandy, aniž by si do ní přilil vodu, ačkoli vždy býval, co se týče alkoholu, velmi střídavý.

Armitage se snažil z Cowlese dostat, co se vlastně stalo, ale příliš se mu to nezadařilo. Dozvěděl se pouze, že je slečna Northcottová „Zlý démon, co vystupuje z hrobu! Upíří duše skrytá za nádhernou tvář!“ (Doyle 2012a: 36). Cowlesova sdílnost tímto končí a pouze Armitage informuje: „Řekl jsem víc, než jsem měl. Příliš jsem ji miloval, abych mohl mluvit o tom, jaká je ve skutečnosti. Příliš ji miluji i teď“ (Doyle 2012a: 36). Co se opravdu stalo, zůstává nevyřčeno a zdá se, že z nějakého nepochopitelného důvodu ani nemůže být. Jedná se o něco tak strašlivého, co nemůže být vysloveno, protože by poté následoval krutý trest, někomu by hrozilo nebezpečí, anebo nemůže být tajemství odhaleno z úhlu pohledů všech snoubenců, kteří jsou upírkou očarováni a přespříliš ji milují – nebo si to alespoň myslí – na to, aby světu sdělili, jaká strašlivá zrůda vlastně je? Na tyto otázky v textu odpověď bohužel nenalezneme. Pro čtenáře zůstává podivné chování dívky a jejích obětí nevysvětlitelnou záhadou, hluchým a tajemným místem, jež silně podněcuje představivost.

Jediná možná cesta, jak se dobrat povahy tajemství spojeného s Kate, je ukryta v intertextuálním odkazu: „Četl si někdy o vlkodlacích?“ zeptal se. Odpověděl jsem, že ano. ‚Existuje jeden příběh,‘ pronesl zamyšleně, ‚v jedné z Marryatových knih, o krásné ženě, která v noci získává podobu vlka a požívá své vlastní děti. Říkám si, jak asi Marryat na ten nápad přišel?‘“ (Doyle 2012a: 36). Existenci podobných postav nám potvrzují záznamy lidové slovesnosti např. z Francie, kde ženy mohly nabýt podoby vlkodlaka nebo na něm pouze přijet a následně ubližovat malým dětem. Také v italském folkloru se setkáváme s čarodějnicí, již označovali *la strega*. Ta byla schopná brát na sebe podobu nejrůznějších zvířat a poté vysávat dětem v kolébkách krev (Maiello 2005).

Upírka projevovala stejně jako lord Ruthven radost nad utrpením svých obětí. Ve chvíli, kdy pan Armitage sdělil slečně Northcottové, že Reeves umírá, zřetelně spatřil, jak se smála. Zdá se, že dokonce oplývá jistou formou sadismu, jehož choutky si vybíjela nejen na svém psovi. Stejně tak jako Carmilla byla v kontaktu i s jinými druhy své rasy, ani slečna Northcottová nebyla sama. Na rozdíl od Carmilly se nepokoušela vetřít do domácnosti své oběti, ale obě ženy, slečna Northcottová a její teta Mertonová, dokonce žily spolu. Těžko ale rozsoudit, zda paní Mertonová byla pouhým smrtelníkem nebo slabším druhem slečny Northcottové. Možná že by upírka permanentní blízkost své oběti uvítala, ale jelikož žádná z nich nesnesla její hrůzné tajemství do té míry, aby byla schopná se s ní dle konvencí oženit, nikdy se jí to nepodařilo.

S panem Armitagem hovořila paní Mertonová tichým a bojácným hlasem. Je patrné, že slečna Northcottová nepraktikovala své sadistické choutky pouze na svého psa, ale i na ni. Vážným

tónem žádala Armitage, aby s ní nemluvil, protože „ona“ – čímž označila svou neteř – to nemá ráda a teta by pak kvůli tomu trpěla. S tím koresponduje i velmi podivný vzhled paní Mertonové. Jejím charakteristickým rysem byla naprostá absence barvy a nevýraznost. Vlasy měla sněhobílé, stejně tak bledou tvář, bezkrvé rty, oči světle modré a šaty z šedé látky. Na jejím vzhledu bylo něco smutného a skličujícího a za jejím podivným výrazem stál silný a přemáhaný strach.

Je zjevné, že paní Mertonová není ve společném soužití s Kate šťastná, spíše naopak. Zdá se, že z takového života nenachází žádný prospěch, tedy pokud se tomu vůbec dá říkat život. Na základě jejího vzhledu nás napadá, jestli není možné, že je již dávno po smrti – nebo na jejím pokraji – a je nyní poháněna nějakou tajemnou silou Kate. Jestli tomu tak opravdu je, se bohužel nedozvíme. Každopádně je tato symbióza zvláštní i z druhé strany. Proč slečna Kate žije se svou starou tetou, přičemž ji očividně trápí, možná i týrá? Ve vztahu Carmilly se svou matkou byla dominantnější právě její matka, tak jak by to u dospívajícího děvčete mělo správně být, v soužití slečny Northcottové a její tety se ale naopak starší a váženější osoba stává tou submisivní.

Zdá se, že oběti slečny Northcottové jsou s ní pevně svázány podobně jako paní Mertonová, a to i poté, co se dozvedí její proklaté tajemství. Jak tomu bývá, Cowles po otřesném zážitku strádal na mysli i na těle. I jeho chování bylo proměnlivé – někdy výstřední, popudlivé, podezřívavé jindy zase bezstarostné a veselé – ale nikdy už nebyl jako dřív. Stejně tak jako v případě Carmilly, zvolili na churavé nervy jako posttraumatickou rekonvalescenci změnu prostředí. Vliv slečny Northcottové ale není omezen vzdáleností, jak tomu bylo u Fledermausky, a není před ní úniku. V podobě jakéhosi přízraku vstupuje na scénu, přičemž Cowles rezignovaně konstatuje: „Říkala mi, že si pro mě přijde a drží slovo.“ (Doyle 2012a: 38). Podvoluje se svému osudu, jako by ani neměl na výběr. Patetický klam vytvořený prostředím divoké přírody zahalené v oblak děsivé noci, do níž vstupuje přízrak, připomíná gotické narativy. Ačkoli by se mohlo zdát, že přízrak byl výplodem Johnovy fantazie nebo že se jednalo o pouhou hru světla a stínu, i vypravěč potvrzuje, jak v mihotavém světle dokázal rozpoznat cosi neurčitého před Johnem, nějakou blikající siluetu, jíž se mu nedařilo chytit a která ho vedla stále dál a dál, až spadl z propasti dolů.

Poslední nadpřirozenou událostí obsaženou v povídce je ženský smích, který zaslechl vypravěč s místními rybáři, když hledali Johna. Připouští ale, že by se klidně mohlo jednat o křik nějakého mořského ptáka. Snaží se nalézt přirozené vysvětlení, aby čtenáře přesvědčil o své důvěryhodnosti a o tom, že nepropadá lehce nějakým neprokázaným představám. Přesto

že sám přiznává přízraku slečny Northcottové fikční existenci, oblast nadpřirozeného není autentifikována zcela, ale není ani deautentifikována. Použitá narativní strategie v tomto případě vytváří neurčitost, jež je pro nás jako čtenáře neřešitelná. Vypravěčovo neustálé váhání poukazuje v takových okamžicích na nejednoznačný modus, ačkoli je koncentrace paranormálního modu v povídce zcela v přesile. Ve chvíli, kdy vypravěč přiznává slečně Northcottové pro něj neznámé a nevysvětlitelné síly, je paranormální modus plně rozvinut. Povídka je fiktivní vzpomínkou na přítele, ale také poselstvím, jež má varovat lidi před takovými nebezpečnými individui.

9 NEVZHLEDNÍ NÁPADNÍCI

Není pravidlem, že upír musí oplývat nadpozemskou krásou a přitažlivostí, ba naopak. Ti, jimž „Pánbůh“ příliš nenadělil, bývají mnohdy zákeřnější a jejich zobrazení mnohem působivější díky pomyslné křivdě, jež je na nich páchána. Nesmrtelnost nebo dlouhověkost není u těchto ošklivých upírů podmínkou. V následujících dvou povídkách budeme mít co dočinění se stvůrami, jež své paranormální schopnosti využívají k odplatě za svou uraženou ješitnost. Editoři antologie *Upírské příběhy*, Robert Eighteen-Bisang a Martin H. Greenbreg, tvrdí, že Octavius Gaster z Doylova *Vítězného výstřelu* z roku 1883 je postava založená na primitivním motivu, kdy „upíru podobní čarodějové získávají nesmrtelnost prostřednictvím pravidelného obětování lidí (obvykle mladých žen a často panen) d'áblu“ (Doyle 2012c: 75). Pokud by se jednalo o Polidoryho lorda Ruthvena, neměli bychom nic proti, ale v případě Octavia Gastera nám toto propojení motivů přijde zcela arbitrární. Nikde v povídce se nehovoří o tom, že by se Gasterovy útoky na ženy opakovaly, natož aby sloužily prodlužování jeho mrzké existence. V povídce *Parazit* z roku 1894 se však jistě náznaky objevují. Upírka prahne po projevech citu, i neupřímných, vymožených prostřednictvím vlastních sil, a to, jak naznačuje povídka, opakovaně. Medek (2007) zastává názor, že pro 19. století bylo v rámci upírské literatury pití krve všechno, čímž tedy naprosto opomíjí upíry psychické. Jak bychom tedy vysvětlily postavy Fledermausky, Gastera a slečny Penclosové, v jejichž případě se s krví jako objektem jejich zájmu nesetkáváme? Neměli bychom je považovat za literární upíry, ačkoli dokonce nalézáme jejich předobraz i mezi upíry folklorními? Medkovo zjevné přehlížení jiných literárních upírů než těch krvežíznivých považujeme za zásadní nedostatek a za jeho přezíravost k literárním důkazům.

9.1 VÍTĚZNÝ VÝSTŘEL

Povídka *Vítězný výstřel* začíná fiktivním novinovým inzerátem, jehož prostřednictvím extrahomodiegetická vypravěčka, slečna Underwoodová varuje veřejnost před nebezpečným mužem, Octaviem Gasterem. Zároveň nás nepřímou informuje o úmrtí svého milého. Stejně tak jako v předešlé povídce jsme již od počátku obeznámeni se samotným závěrem – s důsledkem, jemuž předcházely všechny události, jež teprve budou retrospektivně vyprávěny s ročním odstupem – záhadnou smrtí jedné z hlavních postav. Jak z výše zmíněného vyplývá, důraz je kladen na proces vyprávění, nikoli na jeho výsledek. Hned od začátku jsme

seznámení s tím, že zemřel vypravěččin snoubenec, a dokonce můžeme předpokládat, že s jeho úmrtím bude mít co dočinění právě muž z inzerátu. Jelikož se ale nejedná o zážitek bezprostřední a vypravěččin pohled je zjevně velmi subjektivní, jsme, co se týče její důvěryhodnosti, obezřetní. Jedná se o naprosto stejného vypravěče, jakým byl pan Armitage z Johna Barringtona Cowlese, jenž čtenáře přesvědčuje o své důvěryhodnosti uvedením mnoha argumentů, proč právě on je tím nejpovolanějším k tomu, aby podal svědectví světu, jímž chce nějakým způsobem ovlivnit smýšlení veřejnosti.

Prvně se setkáváme se střetem oprávněnosti k vyprávění a dobových konvencí, jenž je tu explicitně vysloven. Vypravěčka se nám přiznává, že si je vědoma snížené váhy svého svědectví zapříčiněného skutečností, že je žena. Dnes už je pro nás takováto poznámka kuriozitou, ale v době viktoriánské Anglie panovaly naprosto odlišné poměry. Žena bývala pouhým poslušným nástrojem svého muže k jeho uspokojení. Ten měl povinnost ženu zabezpečit a poskytovat jí případnou ochranu. I otázka majetkových poměrů je otevřena, když vypravěčka hovoří o svém předpokládaném sňatku s Charleym. Oba byli dostatečně bohatí na to, aby jejich svazku nic nebránilo. Podobně se těchto společenských zásad dotýká i Aubrey. Připadá mu směšné, že právě on, tak bohatý a vznešeného původu, se zrovna zamiloval do nuzné a nevzdělané dívky.

Stejně tak jako většina námi prezentovaných povídek, ani tato nezapře své kořeny vycházející z gotického románu. Děj se odehrává ve městě Roborough v příjemném hrabství Devon obklopeném rozlehlými a pustými darkmoorovskými vřesovišti, jejichž scenérie je v povídce vykreslena až k obzoru, v němž „červeně zářila ve světle zapadajícího slunce, s výjimkou míst, kde na šarlatovém pozadí výrazně vystupoval obrys té či oné rozeklané skály“ (Doyle 2012c: 45). Tato romantická atmosféra dotvořuje idylu dvou zamilovaných mladých lidí, do jejichž života vstoupí třetí osoba s podivnými schopnostmi, která se stane sokem v lásce, zahořkne a začne toužit po odplatě. Běžným motivem v gotických románech, na němž nezřídka kdy spočívá celý příběh, je milostný trojúhelník – žena, jíž se dvoří nepřitažlivý až odpudivý muž, je zamilována do muže mladého a pohledného. Jediným rozdílem je, že v gotickém románu jejich svazku něco stojí v cestě, např. nemajetnost vyvoleného nápadníka, co by platilo u Aubreye. V tomto případě však jejich spojení nic nebrání, kromě nápadníkovy soka. Ve chvíli, kdy žena v rámci gotických narativů odmítne odporného uchazeče, je jím následně odvečena na nějaké místo vypadající jako vězení. Později shledáme, že velmi podobné vyústění skýtá i tento příběh.

Octavius Gaster byl cizinec, jenž sám sebe představil jako džentlmena ze Švédska. Pokud někteří krvežízniví upíři, jako např. Carmilla, byli svázáni se svou rodnou zemí, u psychických upírů již takovéto pouto nehledejme – přicházejí totiž jako zlo z cizích a dalekých krajů. Vstup postavy Gastera je dramatinován tajuplnou a děsivou noční scénérií. Jeho vychrtlá hranatá postava působila opravdu nevábně a strašidelně. Měl dlouhý, hubený a příšerně bledý obličej, jehož bezbarvost dolad'ovala jasně zelená kravata a černý plášť. Tvář mu hyzdila špatně zahojená jizva tvořící u koutku úst ošklivý záhyb. Dodávala jeho vzezření dojem zkřiveného charakteru, což bylo patrné zejména, když se usmál. Vypravěčka jeho vzhled dokonce připodobnila k netopýrovi zvláštního druhu, jenž saje krev. Že by se jednalo o předobraz samotného hraběte Draculy? Opomeneme-li tedy jizvu v obličejí a zelenou kravatu.

Stejně tak jako Carmilla i Gaster parazitoval v cizí domácnosti. Jelikož si po stránce společenské vedl velmi dobře, rychle se začlenil. Carmilla všechny okouzila svým dokonalým a krásným vzhledem, u Gastera zapůsobení tohoto druhu nepřicházelo v úvahu. Každý byl ale v údivu z rozsahu a pestrosti jeho znalostí. Četl knihy pojednávající o dávných dobách, kdy mysl byla silnější než hmota, vyzdvihoval sílu instinktu jako neomylnou entitu, avšak nejen jeho znalosti byly pozoruhodné. Jako intradiegetický vypravěč nás seznamuje s ještě pozoruhodnějším zážitkem, při němž byli s přítelem v ohrožení života, uvěznění na moři bez potravy. Příklad hladu pozřel své vlastní uši a zemřel, zatímco Gaster jen díky své silné vůli přežil. Vylíčení této drastické scény působí velmi naturalisticky. Zajímavější poznatek ale je, že Gaster musel disponovat neobyčejnou vůlí, když se dokázal oprostít od pocitu hladu. Ostatní se k jeho názorovým výstřednostem stavěli poměrně skepticky a pobaveně. Zjevně nebyli připraveni na to, aby přijali paranormální hypotézy, jež pro ně v tuto chvíli představovaly oblast nadpřirozena.

Gaster neumí pracovat pouze se svou vlastní vůlí, dokáže jako slečna Northcottová silně ovládat i vůli ostatních. Objektem jeho působení se stal nesmírně divoký bulldog jednoho člena společnosti, jenž se jako mávnutím kouzelného proutku proměnil v mírumilovné a poslušné stvoření, přestože měl na Gastera vždy předtím dokonalou averzi. Pes v podobě stvoření citlivého na upíry se nám objevuje již v případě Carmilly. Zde má pravděpodobně dokládat Gasterova slova, že zvířecí instinkt je neomylný. Gasterova vůle může tedy působit i na jiné tvory, těžko zvladatelné. Tento motiv se objevil již v povídce *John Barrington Cowles*, v níž ale jako zásadní impuls pro týrání psa byly „lidské“ sadistické sklony. Těžko říct, zda tomu tak bylo i u Gastera. Spíše se zdá, že usiloval o to, aby všechny přítomné

ohromil a předvedl to, jak je nebezpečný. Dokázal také, že je schopný vnuknout své oběti prostřednictvím sugesce nějaký čin, pes totiž následně svého pána kousl, což se ještě nikdy předtím nestalo. Po onom incidentu přeci jen cítil ze své dobře odvedené práce zadostiučinění a potlačoval škodolibý smích. Rostoucí pochybnosti slečny Underwoodové o tom, že Gaster disponuje nemyslitelnou silou, signalizují vstup nejednoznačného modu do fikčního světa.

Gaster nám potvrzuje svou ďábelskou škodolibost ještě v jednom případě. Vypravěčka byla svědkem toho, jak si četl jakýsi ústřížek novin, jenž byl pro něj zdrojem nevýslovné zábavy. Vypravěčka ale komentuje, že „v tom jeho veselí však bylo cosi hrozivého, protože ač se jeho tělo svíjelo smíchem, ze rtů mu nevycházel žádný zvuk“ (Doyle 2012c: 58). Tento projev emocí se zdá být až nelidským nebo pološíleným a působí navýsost hrůzně ve spojení s následným ohledáním novinového ústřížku vypravěčkou a jejím zjištěním, že informace v něm obsažené nejsou ani trochu humorné, spíše naopak.

Rozsah jeho negativních vlastností ale tímto ještě nebyl vyčerpán. Naproti tomu slečna Underwoodová je vyobrazena jako něžná, laskavá, empatická, šlechtná a velmi zásadová žena. Že Gaster slečnu Underwoodovou slídivě pozoroval, to by nebylo to nejhorší. Jednalo se ale především o bytost lstivou a zákeřnou. Oklamal Charleyho a sám zamířil do chatičky, kde slečna Underwoodová čekala a v níž jí neomaleně a bez skrupulí vyznal lásku. Její prvotní strach se změnil v rozhořčení. Bála se jeho vyzábělé, bledé tváře, jeho zvláštního chování, jeho dlouhých paží podobajících se „chapadlům nějakého jedovatého hmyzu“ (Doyle 2012c: 62), které ji svíraly jako ocelové mříže a při jejichž stisku jí odcházely síly. Po následné menší potyčce s Charleym nakonec s ďábelským výbuchem smíchu skočil za zeď zahrady a utekl. Tím si je Gaster nadobro zneprátelil a oni jeho.

Při tomto Gasterově netaktním dvoření vyplývá na povrch jedna jeho výjimečná schopnost, jež ho výrazně odlišuje od všech námi představených upírů: „Copak vás pomyslení na slávu, bohatství a moc, na víc, než si dokážete představit, nedokáže vyprostit z vaší prvé panenské zamilovanosti? **Poleťte** [zvýraznila M. M.] se mnou, Charlotte, a tohle všechno, a ještě víc, bude vaše! Pojd'te!“ (Doyle 2012c: 62). Lord Ruthven se dovedl velmi rychle pohybovat, Carmilla byla mrštná a Fledermauska na svůj věk nezvykle čiperná, létat z nich ale nedokázal ani jeden, a jelikož Gaster nebyl přízrakem, naprosto v rámci upírské literatury předběhl dobu.

Jeho vábení poukázáním na svou movitost nám může připadat jako mámení pekelné, jako by rád svou oběť uvrhl do hříchu, nicméně v rámci celého textu, zejm. pak na základě Gasterových následných reakcí, se ale přikláníme k názoru, že slečnu Underwoodovou

opravdu miloval, anebo k ní alespoň choval silný cit, jehož byl schopen. Gasterova postava se tak stává záhadnou a rozporuplnou. Vedle nadpřirozené dovednosti létání je nám do protikladu postavena ryze lidská schopnost citu. Jedná se ale o jeho jiný druh, než nalézáme u Carmilly, jež k Lauře již od počátku prahla zejména nesmírnou touhou. Gaster se v láskyplných projevech choval zdrženlivě, nesměle, jako by svou obět' nechtěl vyplašit. Až když se vyjádřil explicitně a slečna Underwoodová neměla pochopení pro jeho cit, jeho smutek – vyvolávající u čtenáře lítost – se náhle změnil v jízlivost a uraženou ješitnost, jež se stala nebezpečnou, až smrtící.

Divoká Gasterova zákeřnost je nám plně zobrazena až v závěrečné epizodě. Charley si povšiml jeho přítomnosti na střeleckém turnaji v Roborough. Poté co je zpozoroval a jeho nenávislná křeč se změnila ve výraz triumfu, slečna Underwoodová začala mít neblahou předtuchu něčeho zlého. Ačkoli měla dojem, že se Gasterovy rty rychle pohybují, snažila si své obavy vyvrátit přirozeným vysvětlením. Náhle se Gasterův vzhled proměnil, díval se maximálně soustředěným pohledem, zuby měl zaťaté, potil se na obličeji a v koutcích úst se mu začala tvořit pěna jako nějakému divému zvířeti. Vypravěčka se i v této chvíli snažila nalézt nějaké racionální vysvětlení, i když ji to již činilo značné obtíže, protože její obavy nabíraly na obrátkách. My ale tušíme, že prazvláštní proměna jeho vzhledu byla vyvolaná nikoli duševní chorobou, jak tvrdila vypravěčka, ale urputným snažením jeho mysli vytvořit intenzivní ovlivňující sílu, jež působila prostřednictvím jeho očí – ostatně jak lze také usuzovat z následujících událostí.

Charley začal mít náhlé halucinace, že někdo stojí mezi terčem a jeho osobou přímo v palební linii – byl to on sám. Gaster pracoval s podobnými prostředky jako Fledermauska. Nepotřeboval ale ke svému zvrácenému chování žádného panáka, postačil si se svými schopnostmi vyvolání obrazu, jenž byl ale viditelný jen pro jeho obět', přičemž v tuto chvíli šlo o samotného Charleyho. Nejednalo se ale o pouhý obraz, jenž by měl za úkol Charleyho zastrašit. Jednalo se o jeho alterego a ve chvíli, kdy vystřelil po terči, zabil sám sebe. Stejně jako Fledermauska své oběti, tak i Gaster donutil Charleyho k sebevraždě. Konečně se nám odkrývá skrytý význam názvu povídky – díky Charleyho střele družstvo místních vyhrálo, zatímco pro Charleyho se o vítězný výstřel opravdu nejednalo.

Po tomto otřesném zážitku přijímá slečna Underwoodová paranormální modus, již si je totiž naprosto jistá, že za jejich tragédií stál Gaster. Snaží se proto čtenáře před tímto tvorem varovat. Její prozření jí ale nebylo nic platné, protože jak se dozvídáme v samotném závěru z vloženého dodatku napsaném matkou slečny Underwoodové, dva týdny po sepsání tohoto

vyprávění slečna Underwoodová nadobro zmizela. Vše nasvědčuje tomu, že Gaster splnil svou výhrůžku, že se teď vypořádá i s ní, a pravděpodobně dosáhl svého. Na rozdíl od Fledermausky se zde nesetkáváme s žádným navrženým způsobem, jak s upírem tohoto druhu bojovat.

Prostřednictvím matky slečny Underwoodové zjišťujeme, že Gaster velmi málo mrkal. Tato nenápadná poznámka vyvolává otázku, jestli je za tím něco víc, že se po fyzické stránce Gaster v tomto případě nechová tak jak většina. Má to nějaký hlubší smysl? Potřebuje snad s ostatními lidmi udržovat neustálý oční kontakt, aby jimi mohl manipulovat? Stejně tak lord Ruthven byl nucen mířit pohled přímo do očí svých ženských obětí, aby je mohl okouzlit a uhranout. Díval-li se pouze na jejich tvář, neměl jeho pohled žádný účinek. I slečna Underwoodová si povšimla prapodivného způsobu, jímž se na ni Gaster díval: „V těch chvílích jeho oči ztrácely svůj obvyklý ocelový výraz a měkly v něco, co by se skoro dalo nazvat laskavým. Jako by mne zvláštním způsobem ovlivňovaly, protože kdykoli se na mne Švéd podíval, dokázala jsem, aniž bych na něj pohlédla, rozpoznat, že je na mne jeho zrak upřený“ (Doyle 2012c: 55). Jeho oči tedy dokonce disponovaly takovou silou, že byly pro jeho objekt citelné.

V celé povídce – a vlastně ve všech zde analyzovaných textech – je motiv očí zcela zásadní. V té chvíli, kdy vypravěčka na Gastera uhodila, že k němu necítí nic než odpor a pohrdání, které právě změnil v jednoznačnou nenávist, přiblížil k ní svůj obličej a ona se před jeho skelnýma očima přikrčila. Sklo, materiál užitý jako přívlastek ve spojení s očima může evokovat spoustu výkladů: skelné oči jako průhledné, jimiž je vidět do nitra člověka; skelné oči jako bezbarvé; skelné oči jako lesknoucí se nějakým pohnutím mysli; skelné oči jako zlověstné a jiskřivé; skelné oči jako z ledového kamene ad. Když Charley Gastera uhodil, útočník dodává: „A nedívej se na mě tak. Snad si nemyslíš, že mne ty tvoje falešné triky vystraší?“ (Doyle 2012c: 64). Měl tím snad na mysli nějaký zvláštní výraz v Gasterových očích, jenž si vykládal jako falešné triky? O kousek dále čteme: „Octavius Gaster stál proti němu, zkoumal ho se skousnutými rty a zlověstným výrazem v očích“ (Doyle 2012c: 64). Až nyní je výraz Gasterových očí plně pojmenován. Téma očí se navrácí i těsně po Gasterově odchodu: „Charley,“ řekla jsem a pevně se držela paže mého milého. „Mám strach, že jsi mu nějak ublížil. Viděl jsi ten výraz v jeho očích těsně před tím, co přeskočil zeď?“ „Pche!“ odvětil Charley. „Všichni tihle cizinci se dovedou mračit a na druhého se zlověstně dívat, ale nikdy z toho nic moc není.““ (Doyle 2012c: 65). Žena je zde představena jako senzibilnější bytost, která náznaky přečtené v Gasterových očích nebere na lehkou váhu, zatímco Charley

jako pravý anglický džentlmen a muž tvrdého jádra se výhrůžkou v Gasterových očích nenechá rozhodit. Říká se, že oči jsou bránou do duše. Je ale také možné, že duše, nebo spíše mysl, může prostřednictvím očí – prostřednictvím této brány – působit na jinou mysl, jejímž vchodem jsou oči člověka, kterému tato ovlivněná mysl patří, tak jak nám v případě Gastera i lorda Ruthvena bylo prokázáno.

Hovoří se zde ale ještě o jiném druhu očí, o jejich ocelovém výrazu. Motiv oceli a kovu je zde obecně často aplikován. Vzpomeňme si například na Gasterův kovový hlas, jímž přikazoval psovi, aby přišel, anebo na jeho ruce, jejichž stisk slečně Underwoodové připadal jako sevření ocelových mříží. Ocel a kov v nás vyvolávají představu tvrdosti, neoblomnosti, nedostupnosti, obraz něčeho chladného, odosobněného, neschopného citu. Avšak i takovou nejtvrďší ocel lze zahříváním na vysoký stupeň zušlechtit, stejně tak jako ocelový výraz v Gasterových očích taje při pohledu na jeho milovanou.

9.2 PARAZIT

Opět se zde setkáváme s lidským vampýrem. I v povídce *Parazit* je záporná postava psychickým cizopasníkem, stejně jako slečna Northcottová z *Johna Barringtona Cowlese* nebo Octavius Gaster z *Vítězného výstřelu*, i když každý svým vlastním způsobem. Ze svých obětí nesají krev jako klasičtí upíři, ale vybírají si osoby, jež kypí zdravím, a vysávají z nich svým vlivem životní sílu a energii. Snaží se svou vůlí přinutit oběť dělat to, co oni chtějí. Je zjevné, že Doyle byl při psaní svých povídek inspirován popularizátory vědy, kteří vycházeli z Darwinovy teorie přirozeného výběru, jejich představou existence vyvinutějšího druhu, než je ten lidský, a hrozbou nadvlády tohoto druhu nad člověkem. Upíři v povídkách Arthura Conana Doylea prahnou po lásce a usilují o ni právě prostřednictvím svých donucovacích schopností. Těžko soudit, zda jsou tato stvoření vůbec schopna takového citu, anebo jestli se jedná o jiný skrytý zájem se sexuálním podtextem. Je ale zřejmé, že je blaží pocit moci, kterou nad svými oběťmi mají.

V povídce *John Barrington Cowles* byla stejnojmenná hlavní postava zcela lapena do sítě slečny Northcottové. Ačkoli Cowles býval vždy k ženám odměřený, věnoval se jen umění a studiu, bezmezně se do vampýrky zamiloval. Jistě k tomu dopomohla její nadpozemská krása, ale ta by sama o sobě na tak svědomitého studenta a vůči ženám velmi zdrženlivého muže nestačila. Tyranka ke sprádnání svých plánů jistě využívala nějaké nadpozemské síly. Stejně tak tomu bylo i ve druhé povídce *Vítězný výstřel*, v níž se Gaster, divný člověk

nevábného vzhledu, pokoušel naklonit si na svou stranu snoubenku někoho jiného. Zajímavé je, že ačkoli byl iniciátorem opravdu prazvláštních událostí, jeho mysl byla na vynucení si lásky slečny Underwoodové krátká. Z posledního odstavce povídky napsaného dívčinou matkou ale plyne jiný závěr. Slečna byla spatřena, jak za doprovodu muže podobného Gasterovi nastupuje do vlaku. Jen stěží si můžeme představit, že by po všech předešlých událostech odcestovala s tímto zjevem ze své vlastní vůle. Gaster neměl na to vynutit si lásku, ale dokázal svou vůlí – živočišným magnetismem, hypnózou nebo jinými paranormálními schopnostmi – ovládnout dívčino tělo a potlačit její mysl.

Jako čtenáři jsme na vážkách, zda se ve všech třech případech jedná opravdu o lidské upíry. Největší rozporuplnost je znatelná u slečny Northcottové. Nikdo ji nezná, nikdo nic neví o její minulosti, odkud pochází a jak dlouho už „žije“. Závěrečná scéna u nás vyvolává nejsilnější pochybnosti o tom, zda je slečna Northcottová smrtelníkem. V podobě přízraku se zjevuje Johnu Barringtonu Cowlesovi a donutí ho spáchat sebevraždu. Zdá se, že přízrak nebyl jen výplodem Johnovy fantazie. I vypravěč mu přiznává fikční existenci, svou výpověď ale modalizuje. Přízrak jako nadpřirozená bytost nepodléhá fyzikálním zákonům, není omezená vzdáleností ani prostředkem přepravy. Na konci příběhu se tedy dotýkáme modu disjunktivního, jenž je transformován v modus nejednoznačný – v případě zvláštního děsivého zvuku, jenž připomínal ženský smích – ačkoli v celé povídce převažoval modus paranormální.

Stejně tak v případě Octavia Gastera nejsme zcela přesvědčeni, s jakým typem upíra máme co dočinění. Kromě svých paranormálních schopností, které tyto tři Doylevy upíry spojují, objevují se v textu i některé momenty, jež si nemůžeme odůvodnit paranormálně. Jedním z nich je například záhada, jakým způsobem zmizely Gasterovy věci z jeho pokoje poté, co doslova v mžiku přskočil zahradní zeď. Vypravěčka ponechává status tohoto motivu neurčený, podporuje tak jak přirozené, tak nadpřirozené vysvětlení. Sama je nepřesvědčena a také nepřesvědčující. Jelikož jsme se ale z textu dozvěděli, že Gaster umí létat, záhada je tak vyřešena. Schopnost létání jako takovou ale nemůžeme zahrnout do roviny paranormálního modu, jako schopnost nadpřirozená bývá základním konstituentem oblasti modu disjunktivního. Nejsme tedy schopni posoudit, zda jsou Gaster a slečna Northcottová smrtelníci, kdežto u upírky z povídky *Parazit* se nám dostává velmi důvěryhodného důkazu.

Vypravěč z *Johna Barringtona Cowlese* zřejmě neokusil hrůzyplné paranormální síly upírů přímo na vlastní kůži. Vyloučíme-li ho jako fyzickou oběť našich „siložiznivých“ moderních nestvůr, zbyde nám naživu pravděpodobně pouze Austin Gilroy z povídky *Parazit*, zatímco

slečna Underwoodová přinejmenším zmizela a John Barrington Cowles d'ábelským silám padl za oběť. Vypravěčka *Vítězného výstřelu* zapisovala své zážitky s odstupem jednoho roku a poté, co strávila několik týdnů v léčebně pro psychicky choré. Pan Armitage byl jediný pouhým svědkem, jehož bychom označili jako téměř nepředpojatého, pokud by ale nebyl nejlepším přítelem oběti, Johna, k němuž ho pojil velmi osobní vztah a o jehož zdraví a život si dělal obavy. Slečna Underwoodová i vypravěč z *Johna Barringtona Cowlese* zapisují své paranormální zážitky až dodatečně, kdežto vypravěč, Austin Gilroy, si vedl deník. Vyprávění pana Gilroye tak vychází jako nejvíce autentické, důvěryhodné a dodatečně nezkráslené. Jako jediný byl od své uzurpátorky osvobozen, o což se však sám nezasloužil. Zachránila ho až její smrt.

Tímto zákeřným stvořením byla slečna Penclosová. Jako jediná z Doyllových upírů se svými paranormálními schopnostmi netajila a snažila se vysokoškolského profesora Gilroye, jenž své smýšlení zcela neoblomně zakládal na faktech, o existenci oněch schopností přesvědčit. Čím víc si prostřednictvím pokusů, jež spolu prováděli, získávala Gilroyovu důvěru, tím víc si Gilroye podmaňovala. Vliv slečny Penclosové na Gilroye se vyhrocuje až do té míry, že si Gilroy přestává být jist tím, že je pánem své mysli i tělesné schránky. Můžeme se domnívat, že si slečna Penclosová vybrala za oběť Gilroye pouze z toho důvodu, že potřebovala vysávat něčí energii. V průběhu vyprávění ale zjišťujeme, že má upírka i postranní úmysly, které by se mohly nazvat láskou, nebo lépe zvrácenou posedlostí. Její vůle je tak silná, že dokáže při vyčerpávajícím se soustředění donutit Gilroye, aby jí lásku na krátkou chvíli opětoval. Ten se ale snaží vlivu upířice bránit stůj co stůj, a to nejen proto, že je zasnoubený, ale zejména z toho důvodu, že se mu slečna Penclosová vyloženě hnusí. Není pro něj ženou, bezbrannou lidskou bytostí, ale otravným parazitem.

Gilroy je tedy člověk zcela oddaný exaktní vědě, materialista, ačkoli jeho založení bylo od přírody silně psychické. Před tím, než propadl vědě, byl totiž nervózním, citlivým chlapcem, snílkem a – jak říká – náměsíčník plný dojmů a intuicí. Právě díky své vrozené povaze se později prokázal jako dobré médium. Dle Nakonečného jsou médii obvykle lidé silně psychicky poznamenaní. Často mívají nějaké psychopatické projevy, bývají citově labilní, introvertní a melancholického založení (Nakonečný 1997).

I to, že si Gilroy vede deník, přisuzuje své nátuře – rád si zapisuje dojmy, dokud jsou čerstvé. Právě forma fiktivního deníku je dobře zvoleným nástrojem pro zaznamenání vnitřních myšlenkových pochodů hlavní postavy, které jsou pro povídku příznačné a tvoří základní

konstituent, jenž reflektuje postupný nárůst strachu ze slečny Penclosové a bezmocnost hlavní postavy.

Jako pravý opak Gilroyovy postavy je zde vykreslen jeho přítel, profesor Wilson, psycholog, jenž se věnuje experimentům nejasných, mystických a neurčitých záležitostí, často se stýká s různými hypnotizéry, jasnovidci a provádí pravidelné seance. Právě v jeho domě docházelo po Gilroyově přijetí paranormálního modu k experimentům, při nichž se Gilroy nejprve dobrovolně podroboval vlivu slečny Penclosové za účelem vědeckého poznání. Poté, co Gilroy díky důkazu, který mu poskytla slečna Penclosová, připouští existenci paranormálních jevů, se čím dál tím víc utvrzuje, že je nutné změnit svůj názor, své uvažování. Ukazuje, že jeho oddanost vědě je větší než jeho důslednost.: „Muset vzít zpět svá někdejší slova je největší oběť, jakou od nás pravda vyžaduje“ (Doyle 2012b: 92). Spatřujeme zde názorovou proměnu, celkovou změnu životních hodnot a smýšlení.

Již prvotní Gilroyův popis slečny Penclosové je velmi znepokojující:

Těžko bych si dokázal představit někoho, kdo by méně odpovídal mé představě o člověku z Karibiku. Dotyčná byla malým, křehkým stvořením, kterému bylo hodně přes čtyřicet. Řekl bych, že měla bledý, vyzáblý obličej a vlasy velmi světlého odstínu kaštanové barvy. Celkově působila nevýrazně a její chování bylo samotářské. Ve skupině jakýchkoli deseti žen by byla tou poslední, kterou bych si vybral. Oči byly jejím nejpozoruhodnějším a jsem nucen konstatovat, že také nejméně příjemným rysem. Co do barvy byly šedé – anebo šedé s nádechem zelené. Upoutal mě však jejich výraz. Jednoznačně v nich byla jakási úskočnost. Nevím ale, jestli úskočnost je to správné slovo. Možná bych měl říct, že byly spíše divoké? Když jsem o tom chvíli přemýšlel, napadlo mne, že lépe by to vyjádřil výraz oči kočičí. Berle opřená o zed' mi říkala to, co bylo bolestně zjevné ve chvíli, kdy dotyčná vstala: jednu nohu měla zchromlou.

(Doyle 2012b: 81).

Vzhled slečny Penclosové u nás nejprve vyvolává lítost jak zmíněným handicapem, tak jejím celkovým dojmem chudinky a šedé myši. Celá její osoba působí nevábne, až odpudivě. Jediné, co je na ní výrazné – nebo spíše zajímavé – jsou oči. Stejně tak jako v předchozích povídkách je na ně kladen důraz, na jejich úskočnost, divokost. Vypadají jako oči kočky, což v rámci fikčního světa nevyovídá o zrovna dobrých vlastnostech.

Vzhled slečny Penclosové se ale markantně proměňuje ve chvíli, kdy působí svými paranormálními schopnostmi:

Už se nezdála malá nebo nedůležitá. Dvacet let z jejího věku bylo náhle pryč. Oči jí zářily, do jejích nezdravě vyhlížejících lící se vlilo trochu barvy a celá její postava jakoby se roztáhla. Připomínala mi apatického chlapce s netečnými očima, do nějž náhle vjede energie a život, když dostane úkol, o němž je přesvědčen, že ho dokonale zvládne. Pohlédla na Agathu způsobem, který se mi z hloubi duše protivil – byl to pohled, kterým se římská císařovna možná dívala na nějakého klečícího otroka.

(Doyle 2012b: 83)

Převážná část její proměny byla založena na očích, na jejím pohledu. Je tedy naprosto nepochybné, že jsou jedním z nejdůležitějších článků pro praktikování paranormálních činností, jak bylo doloženo již v předchozích povídkách. Jsou jakýmsi médiem-přenašečem distribuujícím působící energii. U slečny Northcottové ani u Gastera nebylo patrné, že by během praktikování paranormálních schopností na své oběti nějak omládli nebo zkrásněli, mimochodem u slečny Northcottové tomu ani nebylo zapotřebí. Pouze Fledermauska díky svým tajuplným piklím dosahovala hbitosti nebývalé u tak staré osoby, jakou nepochybně byla. Slečna Penclosová ale nabývala celkové proměny svého vzhledu, z čehož je patrné, že sílu vysátou ze svých obětí přenášela na sebe. Gilroy dokonce během toho, co byl objektem experimentů, přiznává svou negativní proměnu. Zhubl, byl nervózní, bledý, ztrhaný a s výraznými kruhy pod očima, čehož si povšimli i ostatní. Zatímco ve chvíli, kdy byla slečna Penclosová nemocná a její vůle tak byla oslabena, měnila se v bytost podobnou vyčerpanému Gilroyovi.

Stejně tak je z ukázky patrné zadostiučinění slečny Penclosové z nadvlády, jakou měla nad jinými osobami, což se nám ukazuje i v případě jejího postupně sílícího vlivu na Gilroye, resp. ve chvíli, kdy přese všechnu Gilroyovu snahu zabránit další své účasti na experimentech se Gilroy objeví před Wilsonovým domem: „Skoro si nevzpomínám, o čem jsme mluvili, ale pamatuji si, že slečna P. rozverně zavrtěla vrškem berle, pokárala mne, že jdu pozdě, obvinila z toho, že o naše experimenty ztrácím zájem“ (Doyle 2012b: 97). Situace působí dosti bizarně a čtenář pociťuje jisté zhnusení, které vyvolávají zejm. odkazy na postižení slečny Penclosové. Celá její osoba je něčím odpudivá a slídívá jako odporný hmyz. Berla ale nemusí být vnímána jako pouhý důkaz jejího postižení a odkaz na její slabé místo, může naopak

symbolizovat moc, již nad světem má. Nyní už si ani Gilroy nevykládá tyto incidenty jako svou slabost nebo sílu zvyku, ale dochází k závěru, že ho ta žena má ve své moci.

Sama ho ale předem upozornila na to, jak velkou silou dovede disponovat. Dověděl se, že v případě zvolení dobrého média je možné mít nad ním naprostou kontrolu. Aniž by využila sugesce, dokáže médium přimět, aby udělalo cokoli. Pokud bude síla působit intenzivně, nebude médium nic tušit, pokud ale bude intenzita působení slabší, bude si médium vědomo toho, co dělá, nebude tomu však schopné zabránit. Médium přitom neztratí svou vůli, jen ji přemůže vůle silnější. Slečna Penclosová také přiznává, že i její intenzita vůle závisí na její síle a zdraví. Jelikož se Gilroy prokázal jako výborné, snadno ovlivnitelné médium, stal se obětí oné strašlivé síly.

Nebyl ale jedinou obětí slečny Penclosové, o níž se z textu dozvídáme. Charles Sandler, Gilroyův kolega z univerzity, se mu přiznal, že sám byl podroben jejím experimentům, a vzhledem k jeho nepříjemnému dojmu, který na něm toto počínání zanechalo, Gilroye varoval, avšak bez odezvy. Později, když si byl Gilroy vědomý zvýšeného zájmu slečny Penclosové o jeho osobu, spatřoval v Sandlerovi jedinou naději. Doufal, že mu sdělí způsob, jak s upírkou bojovat, dozvěděl se ale jen to, že musel vzdorovat podobným slovům a pohledům ze strany slečny Penclosové jako on. Byl mezi nimi ale jeden zásadní rozdíl. Sandler byl flegmatické povahy, proto nad ním slečna Penclosová nenabyla takového vlivu jako u Gilroye. Oba se ale snažila získat jako objekt své milostné touhy.

Nejprve, i přes patrné náznaky, byl Gilroy vůči vztahu, jaký se začal mezi ním a slečnou Penclosovou tvořit, naprosto netečný. Při jedné z jejich seancí ale prozřel: „Ta její rozzářenost, když jsem přišel, a sklíčenost, když jsem odcházel, naléhání, že bych měl chodit častěji, výraz jejích očí, tón jejího hlasu [...]“ (Doyle 2012b: 94). Jak sám Gilroy řekl, vytvořila si k němu silnou náklonost, již si Gilroy nejprve snažil vysvětlit pouze její vroucí povahou. Začala ale využívat svých sil k tomu, aby si Gilroyovy projevy lásky vynutila. V těchto chvílích dokonce i Gilroy pocítoval, že je ovládán jakousi nerozumnou vášní vyvolanou primitivním zvířecím instinktem, jenž v něm slečna Penclosová pravděpodobně probudila. Snažil se s mocí, již nad ním měla, bojovat, ale marně. Když už si myslel, že nad ní vyhrál, dozvěděl se, že je nemocná. Nejhůře na Gilroyovu psychiku působila právě tato deziluze a zmar. Věřil si, že zvládne s netvorem bojovat sám, zatímco jeho relativního vítězství bylo dosaženo tím, že netvor byl oslaben nemocí.

V následující ukázce paranormální modus nevystupuje jen jako hlavní skrytý konstrukční prvek, ale je již zcela obnažen a rozvinut Gilroyovými slovy: „Ne, je to jen přírodní síla, co ta žena užívá, a společnost o ní zatím nic neví. Pouhý fakt, že sílí a slábne s fyzickými silami té ženy, dokládá, že zcela podléhá fyzickým zákonům. Kdybych měl čas, mohl bych jí přijít na kloub a dostat se k protilátce. Člověk ale nemůže krotit tygra, když je v jeho spárech. Může se jen pokusit z jeho sevření vyprostit“ (Doyle 2012b: 101–102). Motiv tygra je zde příznačný a následně se nám v textu zjevuje ještě jednou, když si nemocná slečna Penclosová vynutila Gilroyovu přítomnost. Ležela na pohovce a byla přikrytá něčím, co připomínalo tygří kůži. Tygr bývá považován za symbol síly a divokosti (Becker 2002) – zde je zjevně užit v negativním slova smyslu. Jelikož je jedním z nejsilnějších dravců, evokuje obraz nebezpečné moci nekontrolovaných sil založených pudově. Ve chvílích, kdy převaha vůle slečny Penclosové slábla, vzbuzovalo její předešlé chování v Gilroyovi agresivitu: „Moje duše byla naplněna nenávistí tak zvířecí, jaký charakter měla láska, na niž byla tato nenávist reakcí. Byla to divoká, vražedná vášeň vzbouřivšího se nevolníka. Dokázal bych uchopit berlu opřenou o stěnu a rozbít jí s ní obličej“ (Doyle 2012b: 105). Poukázáním na divokost a zvířecost naprosto koresponduje s živočišnými silami, o nichž je řeč.

Slečna Penclosová nedokázala ustát Gilroyovo odmítnutí a stala se z ní – stejně jako z Gastera – zákeřná a pomstychtivá osoba, která pro výhrůžky a jejich naplnění nešla daleko. Fyzický a zejména psychický Gilroyův stav se nadále zhoršoval. Pociťoval naprostou bezmoc, jež byla podmiňovaná tím, že se nemůže nikomu svěřit. Byl obětí nevýslovného permanentního strachu, co a kdy slečna Penclosová prostřednictvím něj podnikne, jaké strašné skutky má v úmyslu provést. Jevy, které již považoval za součást přírody, nazval ve své bezmocnosti černou magií. Jedná se jen o přenesené pojmenování, jelikož paranormální schopnosti slečny Penclosové jsou nyní používány k navýsost hanebným účelům.

Teror ze strany slečny Penclosové gradoval v několika stupních. Nejprve její síly způsobují pouhé ponížení, zesměšnění a degradaci člověka. Ovlivnění Gilroyovy osoby ale postupně nabývá na intenzitě a nejapný žert volně přechází v nebezpečí spočívající v nevědomě spáchaném trestném činu, Gilroyově pokusu o bankovní loupež. Slečna Penclosová svou oběť dohání až k uvažování o krajních řešeních – Gilroy přemýšlí o sebevraždě a nakonec dokonce o vraždě tyranky. V tu chvíli, kdy se slečna chystá dosáhnout vrcholu svého zlověstného díla prostřednictvím znetvoření Gilroyovy milé kyselinou sírovou Gilroyovou rukou, dojde ke spasení v podobě úmrtí upírky. Svůj hanebný čin tak nestihla dokonat.

ZÁVĚR

Zjistili jsme, že postava literárního upíra vychází z jeho folklorního pojetí mnohem více, než to na první pohled vypadá. Povídka *Osud madam Cabanelové* je naprosto celá založená na pouhé pověřivosti a nevědomosti obyvatel fikčního světa, ale i v ostatních literárních textech je svázanost s folklorní tradicí více než zjevná. Vliv lidové slovesnosti je v rámci upírské literatury potvrzen např. obrovskou silou, jíž někteří z literárních upírů disponují, svázaností se svou rodnou zemí a nutností odpočívat stanovený čas ve svém hrobě, upírovým zacílením na své nejbližší, zčernáním Darwellova obličejce po jeho skonu, apotropaickém účinku kohoutího zakokrhání, vírou v sílu amuletu, specifickým zacílením krvavých choutek upíra na malé děti aj.

Lidové pověry pracovaly s tím, že jeden z možných způsobů, jak se člověk může proměnit v upíra je ten, že se nejprve stane objektem jeho hodování. Tímto způsobem se upírem stala Carmilla, která je jediná z našich upírů, o níž víme, jak přišla ke svému prokletí. Záznam formálního soudního řízení zprostředkovaný Laurou i celá závěrečná kapitola Carmilly jsou tvořeny téměř jen odkazy na tradiční lidovou slovesnost. Dokonce i postava záhadného barona Vordenburga z Carmilly nebo jeho budoucího nástupníka Abrahama Van Helsinga vyvěrá z folkloru východoevropských cikánů, kteří věřili, že pokud se narodí člověk, jenž se v budoucnosti promění v upíra, narodí se ve stejné chvíli ještě jiný člověk, jenž ho později dovede přemoci.

Naproti tomu postava lady Ducaynové nám klasického folklorního upíra nepřipomíná vesměs ničím, spíše nás v souvislosti s ní napadají pověry obestřené kolem osobnosti Alžběty Bathoryové. To, že někteří folklorní upíři prahli po krvi, jsme dostatečně prokázali na počátku své práce. I když ale vyloučíme tuto jednu z nejtypičtějších vlastností upíra, tedy jeho krvežíznivost, jež je v některých pozdějších dílech transformována do paranormálních schopností vysávat lidskou sílu, vychází tento druhotný způsob získávání potravy z německé lidové slovesnosti. U slečny Northcottové a lady Ducaynové jsou tyto paranormální schopnosti dokonce s krví propojeny.

Nesmíme také opomenout vzájemnou provázanost evropské upírské literatury s tradicí gotického románu, jejíž přítomnost je zřejmá především tam, kde vystupuje do popředí prostředí. Veškeré hrady, zříceniny, hřbitovy nás odkazují k této původní tradici. Novela *Carmilla* a povídka *Nech mrtvé odpočívat v pokoji* jsou dobrými reprezentanty toho, jak lze

navodit pocit strachu a tajemna pouhým postupem patetického triku, jenž harmonizuje přírodní scénérii s prezentovanou událostí. Povídka *Vítězný výstřel* je postavená na milostném trojúhelníku v podobě, v jaké bývá prezentován v gotických narativech. Do života dvou zamilovaných mladých lidí vstoupí třetí osoba s podivnými schopnostmi, jež se stane sokem v lásce, zahořkne a začne toužit po odplatě. V povídce *Neviditelné oko anebo Hostinec U Tří oběšenců* se nám dokonce propojuje paranormální modus s hostincem jako konvenčním prostředím pro tajemné události.

Typologii navrženou Nancy H. Traillovou považujeme za zcela funkční. Je ale naprosto nezbytné při aplikování jednotlivých modů odlišovat různé nositele perspektivy v rámci fikčního světa. Každá z postav nahlíží na odkazy k entitám z nadpřirozené oblasti svým vlastním způsobem, jenž může být ovlivněn jejich individuálním charakterem, vzděláním, zkušenostmi a také prostředím, v němž žijí a v němž se pohybují.

Doložili jsme, že jsou jednotlivé mody vzájemně prostupitelné a v rámci jednoho textu zpravidla dochází k jejich střídání. Výjimky ale potvrzují pravidlo, což platí i v tomto případě. Například v povídce *Nech mrtvé odpočívat v pokoji* jsou si postavy nadpřirozené oblasti vědomy od počátku povídky a fantastika se tak po celou dobu pohybuje na rovině disjunktivního modu. Ve zbylé upířské literatuře dochází zpravidla k jakési gradaci, jejíž rychlost a intenzita se liší právě od postavy k postavě. Nejprve se nám prolíná nejednoznačný modus s pokusy naturalizovat nadpřirozené. Po zásadním zlomu, jímž bývá prozření postavy, se nám plně rozvíjí modus disjunktivní. K tomuto obratu dochází poté, co postava obdrží adekvátní a pro ni přesvědčivé důkazy o tom, že má co dočinění s nadpřirozenými entitami. Zajímavá je v tomto ohledu povídka *Osud madam Cabanelové*, v níž je z pohledu vesničanů uplatněn disjunktivní modus, neoprávněně, avšak přesto je základním konstituentem fantastična povídky, v níž ale fantastično vlastně vůbec neexistuje. Místní obyvatelé prožívají jakési prozření naopak, jelikož většina z nich dochází k závěru, že se o postavu z nadpřirozené oblasti nejedná. Naopak u hlavní postavy povídky *Hodná lady Ducaynová*, Belly, k prozření vůbec nedochází. Jejím prizmatem se nejedná o příběh založený na fantastice, a tak z její perspektivy nebyl v povídce uplatněn žádný z modů.

V ani jednom z analyzovaných textů se nám neobjevuje naturalizace nadpřirozeného v tom smyslu, v jakém ji rozlišila Traillová. Setkáváme se s ní totiž pouze prostřednictvím dílčího deautentifikování nadpřirozeného během příběhu, nikoli v jeho samotném závěru, čímž máme na mysli vysvětlení některé z nadpřirozených událostí např. snem, jako to bylo v případě Laury, nebo jiným přirozeným vysvětlením, přičemž na konci příběhu je již plně rozvinut

disjunktivní nebo paranormální modus. Jediný náznak naturalizace nadpřirozeného ve smyslu Traillové a zároveň také odpovídající Todorově kategorii vysvětleného nadpřirozeného se nám objevuje v povídce *Vítězný výstřel*. Na konci textu se totiž dozvídáme, že hlavní postava, slečna Underwoodová, byla následkem prožitých událostí hospitalizována v léčebně a až následně po tomto pobytu s odstupem sepsala ony tíživé zážitky, jež jí do bláznince přivedly. Nemáme ale proč pochybovat o důvěryhodnosti slečny Underwoodové jako extra-homodiegetické vypravěčky, protože její hodnoty jsou implikovaným autorem sdíleny.

Paranormální modus, jehož vznik Traillová datuje do poloviny 19. století v souvislosti se změnami, jimiž se dané období vyznačuje, je naproti tomu v upířské literatuře zcela rozvinut. A nejen to. Je především základním mezníkem jedné z nejzásadnějších proměn postavy upíra jako takové. Jedná se o metamorfózu z krvežiznivého stvoření na upíra bažícího po moci a využívajícího svých paranormálních schopností k tomu, aby vysával ze svých obětí jejich energii či životní sílu, chcete-li. Fledermauska sice nesplňuje všechny zmíněné aspekty, ale přesto můžeme povídku *Neviditelné oko aneb Hostinec U Tří oběšenců* považovat v rámci upířské literatury za průkopnickou, protože jako první nám na rovině paranormálního modu zprostředkovává pohled na naprosto odlišnou upířskou potravu. Někteří z těchto upírů dovedou být i cituplní, pokud se ale záležitosti neodvíjí dle jejich představ, pocítí oběť sílu jejich vůle a nebezpečí v ní ukryté. Tento motiv byl následně bravurně rozvinut v povídkách Arthura Conana Doylea, jenž postavou slečny Penclosové stvořil skrze své ovlivnění spiritismem upíra zcela lidského a smrtelného.

Jako naprosto nerelevantní pro upířskou literaturu 19. století shledáváme modus fantazijní. Traillová ho klasifikuje jako podtyp modu disjunktivního. Musíme ale upozornit na to, že je mezi nimi velmi tenká hranice. Traillová uvádí jako příklad uplatnění tohoto typu modu *Gulliverovy cesty* Jonathana Swifta a můžeme souhlasit s tím, že se jedná o nejlepšího reprezentanta. Dalším dobrým příkladem by mohla být Alenčina snová pasáž z *Alenky v říši divů* Lewise Carrolla, avšak nejmarkantněji je tento typ modu zastoupen v dnes populárním žánru fantazy.

Závěrem bychom dodali, že jsme v upířské literatuře našli spousty motivů se symbolickými významy, ale jako ten nejdůležitější spatřujeme motiv očí, jenž je pro upíry zcela zásadní, a to nejen pro ty psychické pohybující se na rovině paranormálního modu, ale téměř pro všechny. Neznamená to, že by měli zbystrěný jeden z pěti lidských smyslů, spíše jim oči otevírají prostor k působení jejich sil a oči oběti pak tento impuls přijímají a skrze ně je oběť zasažena. Zvláštní schopnost upířských očí se tedy objevovala dávno před vznikem

paranormálního modu. Nejedná se však o nepřesnou dataci vzniku paranormálního modu Trillovou, ale jde o posun významu motivu z jedné sémantické oblasti do jiné. V rámci modu disjunktivního se jednalo o nadpřirozenou upírovu schopnost, kdežto v modu paranormálním je to schopnost přirozená, ale přesto unikátní, neprobádaná a mnohými za nadpřirozenou považovaná.

SEZNAM LITERATURY

PRAMENY

BRADDONOVÁ, Mary Elizabeth (2010): Hodná lady Ducaynová, in Otto Penzler (ed.): *Z upířích archivů: kniha II.*, přel. Adam Růžek a kol. (Plzeň: Plejáda), s. 7–31.

BYRON, George Gordon (2010): Zlomek vyprávění, in Ondřej Müller (ed.): *Upíři, démoni & spol.*, přel. Zdeněk Beran a kol. (Praha: Plus), s. 17–24.

DOYLE, Arthur Conan (2012a): John Barrington Cowles, in A. C. Doyle: *Upířské příběhy*, Eds. Robert Eighteen-Bisang a Martin H. Greenberg, přel. Stanislav Pavlíček (Praha: Brána), s. 17–40.

DOYLE, Arthur Conan (2012b): Parazit, in A. C. Doyle: *Upířské příběhy*, Eds. Robert Eighteen-Bisang a Martin H. Greenberg, přel. Stanislav Pavlíček (Praha: Brána), s. 77–120.

DOYLE, Arthur Conan (2012c): Vítězný výstřel, in A. C. Doyle: *Upířské příběhy*, Eds. Robert Eighteen-Bisang a Martin H. Greenberg, přel. Stanislav Pavlíček (Praha: Brána), s. 42–75.

ERCKMANN-CHATRIAN (2010): Neviditelné oko aneb Hostinec U Tři oběšenců, in Ondřej Müller (ed.): *Upíři, démoni & spol.*, přel. Zdeněk Beran a kol. (Praha: Plus), s. 55–75.

LE FANU, Joseph Sheridan (2011): Carmilla, in J. S. Le Fanu: *V temném zrcadle*, přel. František Bommer (Praha: VOLVOX GLOBATOR), s. 293–381.

LINTONOVÁ, Eliza Lynn (2010): Osud madam Cabanelové, in Otto Penzler (ed.): *Z upířích archivů: kniha II.*, přel. Adam Růžek a kol. (Plzeň: Plejáda), s. 93–105.

POLIDORI, John William (1970): Upír, in Tomáš Korbař (ed.): *Rej upírů*, přel. Jaroslav Hulák a kol. (Praha: Lidové nakladatelství), s. 10–23.

RAUPACH, Ernst (2010): Nech mrtvé odpočívat v pokoji, in Ondřej Müller (ed.): *Upíři, démoni & spol.*, přel. Zdeněk Beran a kol. (Praha: Plus), s. 25–54.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

ANTONÍN, Luboš (2003): *Bestiář: bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy* (Praha: Půdorys), s. 175–204.

BECKER, Udo (2002): *Slovník symbolů*, přel. Petr Patočka (Praha: Portál), 351 s.

BRACCINI, Tommaso (2014): *Před Draculou: archeologie upíra*, přel. Tereza Siegllová a kol. (Praha: Argo), 265 s.

CURRAN, Bob (2008): *Upíři: obsáhlá příručka o bytostech, které se plíží nocí*, přel. Iva Havlíčková (Praha: Dobrovský), 186 s.

DAVIES, Douglas J. (2007): *Stručné dějiny smrti*, přel. Mai Fathi Havrdová (Praha: VOLVOX GLOBATOR), 186 s.

DINIEJKO, Andrzej (2016): *Sir Arthur Conan Doyle: A Biographical Introduction*, [online], [cit. 2018-03-18]. Dostupné z: <http://www.victorianweb.org/authors/doyle/bio.html>

DINIEJKO, Andrzej (2013): *Sir Arthur Conan Doyle and Victorian Spiritualism*, [online], [cit. 2018-03-18]. Dostupné z: <http://www.victorianweb.org/victorian/authors/doyle/spiritualism.html>

FONSECA, Tony (©2011): *Sexuality in Vampire Fiction*, [online], [cit. 2018-03-20].

Dostupné z:

http://kathyfreeman.weebly.com/uploads/5/4/9/1/54914679/sexuality_in_vampire_fiction.pdf

HARANT z Polžic a Bezdržic, Kryštof (1854): *Cesta z království českého do Benátek, odtud do země svaté, země judské a dále do Egypta, a potom na horu Oreb, Sinai a Sv. Kateřiny v pusté Arabii*, díl 1. (Praha: České museum), 294 s. Dostupné též z:

<http://kramerius.nkp.cz/kramerius/handle/ABA001/183758>

KABLITZ, Andreas (2006): Pozitivismus, in Ansgar Nünning, Jirí Holý a Jirí Trávníček (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy* (Brno: Host), s. 625–627.

KONSTANTINOS (1998): *Upíři žijí: okultní pravda*, přel. Pavel Hub (Praha: VOLVOX GLOBATOR), 147 s.

- KOZÁK, Jaromír (2006): *Dom Calmet a jeho Pojednání o upírech: moderní studie starého unikátního díla* (Olomouc: FONTÁNA), 222 s.
- KUPCOVÁ, Helena (2004): Gotický román, in Dagmar Mocná, Josef Peterka a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha; Litomyšl: Paseka), s. 219–224.
- LINHART, Patrik (2013): *Vyprávění nočních hubeňourů: čítanka světového frenetismu: horor, dobrodružství, erotika* (Praha: Pulchra), 624 s.
- LIŠKA, Vladimír (2011): *Upíři a vlkodlaci v českých zemích* (Praha: XYZ), 187 s.
- LUCKHURST, Roger (2014): *The Victorian Supernatural*, [online], [cit. 2018-02-18].
Dostupné z: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-victorian-supernatural>
- MAIELLO, Giuseppe (2005): *Vampyrismus v kulturních dějinách Evropy* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), 189 s.
- MEDEK, Leonard (2007): Aristokraté noci: literární evoluce druhu, in *Pevnost*, č. 7. s. 56–59.
- MÜLLER, Ondřej (2010): Bodnutí úvodem, in O. Müller (ed.): *Upíři, démoni & spol.* (Praha: Plus), s. 7–14.
- NAKONEČNÝ, Milan (1997): *Lexikon magie, 2., rozšířené vydání* (Praha: Ivo Železný), 372 s.
- RAPPORT, Michael (2011): *Evropa devatenáctého století.*, přel. Katarína Bendíková a kol. (Praha: Vyšehrad), 436 s.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová (Brno: Host), 168 s.
- SURKAMP, Carola (2006): Teorie možných světů, in Ansgar Nünning, Jiří Holý a Jiří Trávníček (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy* (Brno: Host), s. 800–801.
- TARANENKOVÁ, Ivana a Michal JAREŠ (2011): *Strach a hrůza: podoby hororového žánru* (Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV), 192 s.
- TRAILLOVÁ, Nancy H. (2011): *Možné světy fantastiky: vznik paranormální fikce*, přel. Lubomír Doležel (Praha: Academia), 228 s.

TRÁVNÍČEK, Jiří (2006): Dějiny látek a motivů/tematologie, in Ansgar Nünning, Jiří Holý a Jiří Trávníček (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy* (Brno: Host), s. 122–126.

ZAPF, Hubert (2006): Mímesis, in Ansgar Nünning, Jiří Holý a Jiří Trávníček (eds.): *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy* (Brno: Host), s. 515.