

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Bakalářská práce
Zuzana Petrová

Uplatnění gotického románu v české próze první poloviny 20. století:
žánrové analogie a variace

The Employ of the Gothic Novel in Czech Prose of the First Half of
the 20th Century:
analogies and variations of the genre

Poděkování:

Ráda bych poděkovala Mgr. Blance Činátlové, Ph.D. za její podněty a rady týkající se podoby práce a za ochotu a vstřícnost při spolupráci.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. července 2013

.....

Zuzana Petrová

Abstrakt:

Práce se snaží postihnout žánr anglického gotického románu, který je jevem historickým, a dochází tak k jeho oživení vždy za určitých společensko-kulturních podmínek. Sledována je především jeho přítomnost v české próze první poloviny dvacátého století, a to v dílech Vítězslava Nezvala a Jiřího Karáska ze Lvovic. Kromě gotického románu, kterým se inspirovali oba autoři, se jejich díla nechala ovlivnit také poetikou surrealismu (Nezval) a dekadence (Karásek), v jejichž jménu spisovatelé tvořili. Ačkoliv je gotický román žánrem na pomezí umělecké a triviální literatury, vyskytuje se v literární tradici už stovky let a ovlivnil řadu dalších útvarů, v nichž žije dodnes.

Klíčová slova: anglický gotický román, česká literatura, 20. století, surrealismus, dekadence

Abstract:

The aim of this bachelor thesis is to define the genre of the English gothic novel, a historically-conditioned phenomenon, which is revived whenever a specific cultural and social situation occurs. The presence of the genre in the Czech prose of the first half of the twentieth century is traced and discovered in the works of Vítězslav Nezval and Jiří Karásek ze Lvovic. Along with the inspiration drawn from the gothic novel goes the literary background particular for each author – surrealism (Nezval) and decadence (Karásek). Despite the gothic novel balancing on the edge of the trivial, its position in the literary tradition has been stable for several hundreds of years. It has affected many other genres which have carried on its tradition until today.

Key words: English gothic novel, Czech literature, 20th century, surrealism, decadence

Obsah:

1. Limity a cíle práce.....	6
2. Vymezení pojmů.....	7-8
3. O žánru.....	9
3.1 Kulturní kontext vzniku.....	9
3.2 Estetická a literární východiska.....	10
3.3 Charakteristické prvky.....	11-15
3.4 Přijetí žánru, jeho problematičnost a úpadek.....	16
4. Další vývoj a proměny gotického románu.....	17-18
5. Gotický román v české literatuře.....	19
5.1 Nezvalova <i>Valérie a týden divů</i> : surrealistická hra s žánrem.....	19-29
5.2 Gotické prózy Jiřího Karáska ze Lvovic: dekadentnost gotiky a gotičnost dekadence.....	30-39
5.3 Gotický román v české literatuře – komparace.....	40-42
6. Závěr.....	43-44
Seznam použité literatury.....	45

1. Limity a cíle práce

Práce si klade za cíl definovat žánr gotického románu, vznikuvšího v Anglii osmnáctého století, určit okolnosti a podmínky jeho vzniku a stanovit místo tohoto literárního žánru v tradici evropské, potažmo světové literatury. Popsány budou nejen kulturní a společenská situace provázející vznik gotického románu, ale i estetické základy jeho zrod a podobu ovlivňující. Pozornost bude také věnována charakteristickým prvkům tohoto žánru, které budou demonstrovány na prvním díle tohoto útvaru vůbec. Předmětem zájmu bude i následný vývoj gotického románu, jednak v těsné reakci na jeho první výskyt, ale též z hlediska delšího časového úseku. Především pak bude pozorován jeho výskyt v české próze první poloviny dvacátého století.

Zkoumána budou žánrově a časově odpovídající díla Jiřího Karáska ze Lvovic a *Valérie a týden divů* (1945) Vítězslava Nezvala. U prvního z autorů půjde o tato díla: *Gotická duše* (1900) a takzvané Romány tři mágů: *Román Manfreda Macmillena* (1907), *Scarabaeus* (1909) a *Ganymedes* (1925). Předně budou zkoumána první dvě díla z Karáskovy trilogie, neboť třetí část byla napsána s větším časovým odstupem a dokresluje tak pouze tendence nastoupivší v ranějších prózách. Co se týče nejstarší Karáskovy prózy, i té se bude rozbor věnovat pouze okrajově, jelikož představuje vzhledem k časovému vymezení materiálu hraniční dílo a může tak reflektovat dřívější trendy, které nejsou předmětem zájmu této práce.

Analýza vybraných děl bude komparativní metodou zjišťovat, které rysy původní varianty žánru jsou v novějších dílech přítomny a které nikoliv. Rovněž si bude všimnout, jak paralela s žánrem gotického románu obohacuje interpretaci těchto děl. Rozbor se bude také snažit postihnout, čím jsou podobnost s žánrem či naopak odklon od něj motivovány.

Analyzovaná díla vybraných českých autorů dojdou také vzájemného srovnání. Důraz bude kladen na nastínění rozdílů v poetice obou autorů a jejich přístupu k žánru a práci s tímto. Východiskem zde budou literární a umělecké tendence, které stály v pozadí vzniku jednotlivých próz a nevyhnutelně je tak ovlivnily.

V neposlední řadě práce poskytne zamyšlení se nad žánrem jako takovým, jeho vývojem, podobou a změnami, kterých došel během několika stovek let své existence. Prostor bude dán otázce popularity a životnosti tohoto žánru, jeho významu a vlivu na ostatní útvary a jeho přítomnosti v jiných – nejen literárních – dílech.

2. Vymezení pojmů

Než bude přistoupeno k samotnému vymezení žánru gotického románu, je třeba definovat některé základní pojmy a koncepty, s kterými zde bude zacházeno. Jedná se především o samo adjektivum *gotický*, které může být považováno za poněkud vágní označení. Jelikož termín pochází z Anglie, a jak uvádí *Encyklopedie literárních žánrů*, bývá doplněn přívlaskem *anglický* (Mocná a Peterka a kol. 2004: 219), bude ho v této práci užíváno v tom smyslu, v jakém se o něm hovoří v anglofonním diskurzu.

V tamějším pojetí se slovo *gotický* (*gothic*) původně vztahovalo ke Gótům, ranému germánskému kmeni, poté znamenalo „germánský“ a poté „středověký.“ *Gotická architektura* dnes značí ten středověký typ architektury, pro nějž je charakteristický vysoký lomený oblouk a klenba, opěrné oblouky a spletitá zákoutí a který se rozšířil po západní Evropě mezi dvanáctým a šestnáctým stoletím. *Gotický román* či *gotická romance* je potom typ beletristické prózy představený dílem Horace Walpolea *Otrantský zámek* (*The Castle of Otranto: A Gothic Story*, 1764) (Abrams 1999: 110).

Pro gotický román je stěžejní estetický koncept *vznešena* (*the sublime*), který byl představen v řeckém pojednání *O vznešenu* (*Peri Hypsús*), jehož autorství je připisováno Longinovi či Dionysiovi. Stran tohoto termínu bylo přihlédnuto k překladatelské tradici výše zmíněného pojednání (Pseudo-Longinus a Halicarnassensis 1931).

V gotickém románu se dále objevuje typ literární postavy, která má v anglické literatuře významnou úlohu a dlouhou tradici. Jedná se o zápornou postavu, pro niž se užívá termínu *villain* (Abrams 1999: 110). V této práci bude užíváno ekvivalentu *padouch*, který uplatňuje na příklad Martin Hilský v rozbořech shakespearovských postav tohoto charakteru (Hilský 2010).

Poněkud problematickým je případ anglického termínu *romance*. Tento se objevuje v textech pojednávajících o gotickém románu i přímo v názvu jednoho z nich – díla Ann Radcliffové *A Sicilian Romance*. Jak v překladu této knihy (Radcliffová 1970), tak na jiných místech¹ bylo českými překladateli užito termínu *román*, což se může zdát vzhledem k tradici termínu *novel* v anglické literární teorii nelogické či nepřesné. Hodrová k této problematice ovšem uvádí: „Mnohost genetických modelů románu popírá diskontinuitní a monogenetické teorie, pro které je mimo jiné typická představa o románu

¹ Emanuel a Taťána Tilschovi tohoto termínu v překladu předmluvy k druhému vydání *Otrantského zámku*, kde Walpole o tomto žánru hovoří, rovněž použili (Walpole 1970: 23).

jako veskrze skutečným žánru. Středověký román se v nich obvykle pomíjí, neuznává se jeho románovost a hledají se pro něj jiná žánrová označení (např. „romance“ v anglické teorii).“ (Hodrová 1989: 14). Navzdory problematičnosti tohoto označení se bude tato práce držet tradice českých překladů a české literární teorie a bude na daných místech užívat termínu *román*.

3. O žánru

3.1 Kulturní kontext vzniku

Jak bylo řečeno výše, gotický román vznikl v Anglii v druhé polovině osmnáctého století a jeho podobu a genezi je tak třeba nahlížet nejen v literárních, ale i kulturně-spoolečenských souvislostech daného místa a doby. Jak tvrdí Botting, během osmnáctého století došlo v Anglii k mnohým změnám, jejichž hlavními znaky byly urbanizace, industrializace a revoluce a které zpřetrhaly vazby poutající jednotlivce ke společensky uspořádanému světu (Botting 1996: 23). Gotická díla tak mohou být nahlížena jako následek strachu z těchto změn či jako pokus o vyrovnání se s jejich nepředvídatelností.

Žánr takto reaguje na osvícenský racionalismus, který vytlačil náboženství jakožto autoritativní nástroj k vysvětlení a pojetí vesmíru a vztahů mezi jednotlivci a přirozeným, nadpřirozeným a společenským světem. Botting dále zdůrazňuje, že se rovněž jedná o pokus vysvětlit, co osvícenství zanechalo nevysvětlené, o snahu rekonstruovat tajemství, jež už rozum začal ničit, oživit minulost a historii, které nabízely neměnnost a jednotu (Botting 1996: 23).

Byla tak vytvořena národní minulost, která byla odlišná od kultivovanosti, rozumovosti a vyžralosti doby osvícenství. Tato minulost byla nazvána *gotickou*, což byl obecný a hanlivý pojem pro středověk, evokující představy barbarských zvyků a praktik, pověřivosti, nevzdělanosti, přemrštěných vidin a bezprostřední divokosti. Projevy gotické minulosti – budovy, zříceniny, písně a romance – byly považovány za výtvořecy necivilizovaných, až dětinských myslí (Botting 1996: 22).

Z výše uvedeného hlediska byla však tato minulost prostorem pro boj mezi osvícenskými silami pokroku a konzervativnějšími snahami o zachování kontinuity. Minulost byla zobrazována buď jako barbarská v kontrastu s osvícenskou přítomností, anebo jako historie poskytující anglické kultuře kontinuitu a stabilitu. Jak minulost, tak přítomnost závisely na způsobech zobrazení (Botting 1996: 23).

3.2 Estetická a literární východiska

Jelikož gotický román vznikl v reakci na racionalismus doby osvícenství, přesahovaly v něm imaginace a emocionální působivost rozum. Díla projevovala nadbytek imaginativního záchvatu nezkroceného rozumem a neomezeného pro osmnácté století typickým požadavkem jednoduchosti, realismu a pravděpodobnosti. Tato bezmeznost stejně tak jako nadužívání ornamentů v gotickém slohu byly součástí úniku ze striktně neoklasicistních estetických pravidel, které trvaly na jasnosti a symetrii (Botting 1996: 25).

Estetika, z níž gotický román vycházel, byla – jak bylo řečeno výše – založena na pocitech a emocích a souvisela s konceptem vznešena, který byl v Anglii osmnáctého století hojně rozšířen (Botting 1996: 3). V původním pojetí bylo vznešeno kvalitou, jež se mohla vyskytovat jak v poezii, tak próze a jejímž účinkem bylo na rozdíl od rétoriky nikoliv posluchače či čtenáře přesvědčit, ale narušit jejich vnitřní vyrovnanost a jistotu, uvést je do jakéhosi stavu vytržení, který je zcela pohltní a ovládne (Abrams 1999: 308). Gotický román využil jen části tohoto konceptu – texty se snažily vzbudit v čtenářích pocity (příjemného) strachu, úžasu, a jejich prostřednictvím pak nejasný pocit ohromnosti, která přesahuje lidské chápání (Botting 1996: 24).

V anglické literární tradici můžeme najít několik útvarů, jež připravily půdu pro vznik zde rozebíraného žánru. Byly to především středověké romány, příběhy magických příhod a exotických dobrodružství, čerpající ze středověkých zvyků a pověr. Dále hřbitovní poezie, která zdůrazňovala pomíjivost lidského života a vyvolala zájem o zříceniny, kobky a ponuré přitmy jako hranice otvírající se posmrtnému životu plnému nekonečné blaženosti. V neposlední řadě je gotický román dlužen novodobému románu v řadě jeho podob (Botting 1996: 45).

Sám autor prvního gotického románu Horace Walpole píše v druhé předmluvě ke svému dílu, že se jedná o „pokus o sloučení dvou typů románu, starého a moderního“² (Walpole 1970: 23). V důsledku toho mluví Botting o tomto žánru jako o hybridu, jehož konzistence spočívá v umístění příběhu, prostředcích a událostech (Botting 1996: 45). Tyto je možné považovat za charakteristické prvky žánru, a proto budou nyní podrobeny detailnějším popisu.

² Starým románem je myšlen román středověký (v *AJ romance*), moderním pak ten žánr, pro nějž se postupem času ustálil termín *novel* (Kilgour 1997: 6). Hodrová tyto dva typy románu nazývá „středověký feudální román-smyšlenka“ a „buržoazní román-skutečnost“, přičemž gotický román řadí k románu-smyšlence (Hodrová 1989: 9; 15).

3.3 Charakteristické prvky

Umístění příběhu úzce souvisí s konceptem vznešena, který byl rozebrán výše. K navození zmíněných pocitů totiž velmi dobře sloužila středověká architektura. Hlavním místem gotických zápletek tedy byl hrad či zámek, který byl spojen s dalšími středověkými stavbami – opatstvími, kostely a především hřbitovy. Tyto odkazovaly zpět do feudální minulosti spojované s barbarstvím, pověrami a strachem. Středověká architektura signalizovala prostorové a časové oddělení minulosti a jejích hodnot od těch dnešních (Botting 1996: 44).

K typickému dějišti gotických románů odkazuje první dílo tohoto žánru – *Otrantský zámek* – již svým názvem. Právě v zámku otrantského knížete Manfréda se příběh odehrává, ale objevují se i další lokace. Jedna z hrdinek prchá ze zámku podzemní chodbou vedoucí ze zámeckých sklepení do nedalekého kostela. V něm se také nachází hrobka jednoho z dávných majitelů zámku, u níž dojde k závěru románu k vraždě. Tajná chodba a kostel s hrobkou a přilehlým klášterem jsou rovněž charakteristickými místy.

Kromě středověkých staveb patřila do literárního prostoru gotického románu divoká krajina – pustá, nepřátelská a plná nebezpečí. V osmnáctém století to byly divoké hornaté oblasti a temné lesy, později však moderní město spojilo přírodní a architektonické části gotické velkoleposti a divokosti (Botting 1996: 2). V *Otrantském zámku* takovou scenerii rovněž nalezneme. Na východ od zámku se nachází „pásmo skal a v nich vymleté bludiště jeskyň [...], v nichž kdysi vyhledávali útulek poustevníci a o kterých se nyní v širokém okolí povídalo, že jsou příbytkem zlých duchů.“ (Walpole 1970: 110).

Postavami, které gotickou krajinu obývaly, byli v osmnáctém století démoni, netvoři, přízraky, nebožtíci, kostlivci, zlí aristokraté, mniši a jeptišky – ti všichni jako sugestivní postavy smyšlených a skutečných hrozeb. Tento seznam se rozrostl v devatenáctém století o vědce, otce, manžele, blázny a zločince. Naproti nim stáli zpravidla sirotci a umdlévající či prchající hrdinky (Botting 1996: 2). Z výše naznačené polarizace postav je patrné, že tyto nebyly vykreslovány příliš do hloubky, naopak docházelo spíše k černobílému rozvržení stavícímu proti sobě kladné a záporné postavy, hrdinu a padoucha.

V *Otrantském zámku* nalezneme řadu příkladů z výše předloženého výčtu. Hlavní zápornou postavou zde je Manfréd, kníže otrantský, který splňuje představu despotickeho patriarchy, což je patrné z následujícího úryvku: „Avšak rodina, strachujíc se přísného

založení svého pána, netroufala si vyslovit své znepokojení.“ (Walpole 1970: 33). Manfréd ztělesňuje hned několik typů padouchů vyjmenovaných výše – je zlým aristokratem, ale též krutým manželem a otcem. Navzdory tomu, že je v díle několikrát nazván tyranem (Walpole 1970: 138; 163), se o něm praví také následující: „Manfréd nepatřil k tyranům, kteří se vyžívají ve svévolné krutosti. Běh životních osudů okořenil jeho povahu drsností, což bylo zcela lidské; jeho ctnosti byly však vždy připraveny se uplatnit, když mu vášně nezastřela rozum.“ (Walpole 1970: 54). Kniže tedy není tak docela chladně kalkulujícím padouchem – jeho činy jsou vedeny vášní a prudkými emocemi. Vezmeme-li v potaz, co bylo o emocích oproti rozumu a racionalitě v souvislosti s gotickým románem řečeno výše, bude se tento aspekt gotického padoucha zdát zcela logickým.

Jak je patrné z výše uvedené enumerace, patří mezi další postavy typicky se objevující v gotickém románu nadpřirozené bytosti. Z těch se ve zmiňovaném díle vyskytuje přízrak – v podobě postavy dávného majitele zámku objevující se v nadlidské velikosti – a kostlivec, který může být chápán také jako přízrak, jelikož se jedná o poustevníka, jenž zemřel před několika lety. Ke konci románu se na nebi též zjeví postava svatého Mikuláše.

V gotických románech dále často ožívají postavy zlých církevních hodnostářů a duchovních. V *Otrantském zámku* je klér rovněž zastoupen, a to mnichem Jeronýmem a ostatními mnichy z kláštera stojícího nedaleko zámku, avšak nejedná se o postavy záporné. Přístup k církvi a náboženství je v celém díle veskrze pozitivní, kladní hrdinové jsou pobožní a bohabojní, pouze Manfréd vyjadřuje skepsi vůči mnichům jakožto prostředníkům mezi Bohem a lidmi: „Nebe [...] neposílá hlasatele, aby pochyboval o titulu zákonného knížete... Dokonce pochybuji, oznamuje-li vůbec svou vůli i ústy mnichů [...]“ (Walpole 1970: 92).

Kladných postav je v prvním gotickém románu hned několik. Archetyp ctnostné, šlechtné hrdinky je realizován všemi třemi hlavními ženskými postavami – všechny tři se také stávají oběťmi Manfrédovy zvěle. Jeho manželka Hypolita a dcera Matylida jsou knížeti zcela oddány a především první z obou žen je ochotna plnit jeho rozkazy a přání, ačkoliv jsou v rozporu s jejím přesvědčením a vedou k poškození jí samotné. Kněžna sama dceři říká: „Nadarmo jsem na tebe vynakládala svou lásku, jestliže jsem tě naučila ctít něco víc než [otce]!“ (Walpole 1970: 136). Hypolita a Matylida tak ztělesňují loajalitu patriarchovi, jedno ze základních pout feudálního řádu, který je pro gotický román stěžejní.

Třetí z hrdinek, Isabela, je na začátku románu považována za sirotka, a podobnou oddanost tudíž ani Manfrédovi, ani svému otci neprojevuje. Právě zdání, že je sirotkem, z ní spolu s faktem, že je po většinu doby na útěku, dělá typickou oběť gotického padoucha. Všechny tři hrdinky ovšem vynikají jak svými ctnostmi, tak krásou a ony dvě mladší lze pro jejich podobné charakteristiky nahlížet jako zdvojení téhož literárního typu. S takovým náhledem koresponduje i vyústění románu, v němž nový otrantský kníže Teodor pojme Isabelu za manželku, ačkoliv miloval Matyldu, neboť si uvědomí, že „nepozná štěstí nikde jinde než ve společnosti té, s níž bude moci navždy hovět zasmušilosti, která se zmocnila jeho duše.“ (Walpole 1970: 166).

Právě Teodor je hlavní kladnou postavou mezi muži. Stejně jako zmiňované hrdinky je čestný a pravdomluvný, a to i vůči svému nepříteli. Ačkoliv je zpočátku považován za obyčejného venkovana, na konci románu je z něj nový otrantský kníže, přičemž v celém díle nalezneme zmínky věstící jeho urozený původ. V první řadě se Teodor podobá dávnému majiteli Otrantského zámku, Alfonsu dobrému, čehož si ostatní hrdinové záhy povšimnou a přikládají tomu patřičný význam. Dále jej prozrazuje jeho mluva, o níž se Matylda vyjadřuje následovně: „Všimla jsem si [...], že jeho slova byla prodchnuta zvláštním tónem zbožné úcty. To nebyla řeč prostého člověka – jeho výrazy by slušely i muži urozeného původu.“ (Walpole 1970: 72). Teodorova pozice je posilována i řadou nadpřirozených jevů – je to koneckonců příznak Alfonsa, který jej na konci prohlásí za svého právoplatného dědice, čemuž se všichni okamžitě podrobí.

Co se týče děje gotických románů, můžeme i zde mluvit o zápletkách charakteristických pro tento žánr. Gotičtí padouši uvedení výše připravovali právoplatné dědice o jejich dědictví, okrádali vážené rodiny o majetek i reputaci a ohrožovali čest manželek a osiřelých dcer (Botting 1996: 4). Obecněji řečeno převažovala v 18. století zamotaná, roztrášená vyprávění spočívající v tajemných událostech, hrůzostrašných obrazech a životu nebezpečných činech (Botting 1996: 5).

Děj *Otrantského zámku* je plně v souladu s výše uvedeným. Zápletka se soustřeďuje kolem otrantského knížectví a problematiky jeho pravého majitele. Manfréd, představený na začátku románu jako otrantský kníže, se ukáže být potomkem uchvatitele knížectví a jako takový je nakonec potrestán nejen ztrátou titulu a panství, ale též obou dětí. Jakožto gotický padouch v průběhu románu ohrožuje čest Isabely, která byla zasnoubená s jeho nedávno zesnulým synem Konrádem, neuctivě až krutě jedná se svou

věrnou ženou Hypolitou a poslušnou dcerou Matyldou a osnuje plány, při jejichž realizaci se nešťítí klamat všechny zúčastněné.

Děs a hrůza jsou v tomto díle vyvolávány především nadpřirozenými jevy, jako jsou přízraky a zjevení, ale též úkazy, u nichž si postavy nejsou jisty, zda se nejedná o přelud či výplod jejich fantazie. Když například Isabela prchá podzemní chodbou ze zámku, děje se následující: „V jedné [...] chvíli se jí zdálo, že zaslechla vzdech. Otřásla se a ucouvla několik kroků. Jindy jí připadalo, že slyší něčí kroky. Krev jí ztuhla v žilách; usoudila, že je to Manfréd. Nebylo jediné fantastické představy, kterou v člověku dovede zplodit děs, aby jí neprolétla hlavou.“ (Walpole 1970: 47). Rovněž druhá z hrdinek, Matylda, má na jiném místě „dojem, že [slyší] hlas.“ (Walpole 1970: 66). Nejasné hlasy či vzdechy, zvuky kroků a náhlé porvy větru zhášejí světlo provázejí hrdiny celým románem a vytvářejí tak základní arzenál hrůzu nahánějících momentů.

Otrantský zámek jako první gotický román určuje všechny prvky a témata, jež budou užity v pozdějších verzích tohoto žánru. V popředí zde stojí aristokratický řád práva prvorozeného potomka a spojení ctnosti a charakteru s původem³ (Botting 1996: 48). Předmluva k prvnímu vydání *Otrantského zámku* dále poskytuje základ pro pozdější díla ve svém ponaučení, že „hříchy otců se mstí na jejich dětech do třetího a čtvrtého pokolení.“⁴ (Walpole 1970: 19). Ve všech uvedených prvcích vychází gotický román ze středověkého feudálního řádu, který se opíral o systém dědictví a následovnictví (Botting 1996: 49).

Jak bylo ovšem řečeno výše, docházelo v gotických románech často k porušení tohoto řádu některými postavami. Jak uvádí Botting, nejenže se zde nezákonná moc a násilí projevovaly, ale dokonce ohrožovaly existenci světa civilizovaných a domácích hodnot (Botting 1996: 5). V gotických románech tak převládá nejistota stran povahy moci a zákona, ale i společnosti, rodiny a sexuality (Botting 1996: 5).

V *Otrantském zámku* je na prvním místě porušován právě feudální řád – dochází zde k nezákonnému uchvácení majetku a titulu – ale jsou zde přetrhávány i jiné tradiční vazby. Ve chvíli kdy se Manfréd rozhodne pojmout Isabelu, která byla zaslíbena jeho synovi, za manželku, dochází k narušení struktury rodiny jako stabilní jednotky a posvátné instituce. V této struktuře měla Isabela zaujmout místo v rovině Manfrédových potomků, jejich sňatek by tudíž nabyl charakteru incestu. Mnich Jeroným nazývá Manfrédův plán

³ postava Teodora - viz výše.

⁴ Manfréd sám není uchvatitelem Otrantského knížectví, ale jeho vnukem, přesto je potrestán nejen on, ale i jeho děti, z nichž jedno zemře již na začátku a druhé na konci románu.

„krvesmilný[m] úklad[em] o [jeho] zasnoubenou snachu“ (Walpole 1970: 78), sama Isabela o tomtéž mluví jako o „bezbožn[ém] čin[u]“, „zlořečen[ém] skutk[u] a tvrdí, že ji „žádná síla [...] nedovleče do Manfrédova nenáviděného lože, [neboť to] zakazují [...] zákony božské i lidské.“ (Walpole 1970: 133). Náhlý příchod Isabelina otce, který byl pokládán za mrtvého, a odhalení Teodorova původu jsou rovněž příklady nestability na poli společenských a rodinných vztahů.

Svou formou nebyl gotický román příliš inovativní. Významnou roli zde hrály popisy divokých a živelných přírodních prostor a středověké architektury. Ty jsou jedním z prvků gotického románu, které se zapsaly do literární historie a ovlivnily pozdější útvary. Typicky je lze nalézt na příklad v poezii básníků romantismu (Botting 1996: 93).

Hned v prvním gotickém románu však nalezneme neobvyklé pojetí jednoho tradičního útvaru. Jedná se o předmluvu Horace Walpola k prvnímu vydání jeho díla. Autor v ní vydává svůj text za nalezený rukopis a sebe za jeho překladatele (Walpole 1970: 17). Jak zdůrazňuje Botting, předmluva tohoto typu se stala důležitým nástrojem v gotických textech: byla sama fikcí, dokonce fikcí aspirující na historickou opravdovost a pravdivost (Botting 1996: 49). Její funkcí bylo dodat dílům rysu autentičnosti a navodit atmosféru dob dávno minulých.⁵

⁵ V anglické literatuře se nejedná o bezprecedentní úkaz: podobně na příklad pracuje Daniel Defoe se svým *Robinsonem Crusoe*, vydaným již 1719.

3.4 Přijetí žánru, jeho problematičnost a úpadek

Gotický román se v anglické literatuře objevil jako reakce na chladné rozumářství osvícenské doby⁶ a jeho dobrodružné a vzrušující zápletky se těšily značné oblibě představující odklon od do té doby velmi populárního sentimentálního románu.⁷ Úžasné příhody a rytířské zvyklosti romancí, popisy divokých a živelných přírodních prostor, ponurost hřbitovů a zřícenin, velikost a trvalost architektury, hrůza a údiv vznešena, to vše se stalo typickým pro gotický román osmnáctého století. Gotická próza poskytovala odlišné, více vzrušující světy, v nichž se především hrdinky mohly setkat nejen s hrozivým násilím, ale též s dobrodružnou svobodou (Botting 1996: 7).

Navzdory jeho oblíbenosti mezi čtenáři byl žánr hodnocen spisovateli a kritiky již od počátku negativně (Botting 1996: 21). Gotická tvorba byla považována za abnormální kvůli tomu, že podrývala fyzikální zákony nadpřirozenými bytostmi a fantastickými událostmi. Tím, že překračovala hranice reality a pravděpodobnosti a příliš se zabývala fantaskními představami a úniky k imaginaci, rovněž zpochybňovala rozum. Podporováním pověr gotická vyprávění podrývala rozumový kodex chápání a zobrazováním ďábelských skutků a nadpřirozených příhod se pouštěla směrem k neposvěcené půdě černokněžnictví a tajemných rituálů (Botting 1996: 6).

Cílem gotických románů sice bylo navodit hrůzu a úžas ve shodě s konceptem vznešena, ale opakované užívání téhož vedlo k otřepanosti a konvenčnosti a nakonec se tato díla stala terčem satiry⁸. Snaha o vznešeno často zbloudila k směšnosti (Botting 1996: 45). Týkalo se to především děl, jako byl první gotický román *Otrantský zámek*, který se nesnažil nadpřirozené jevy vysvětlit rozumem. Pozdější gotické romány – především texty Ann Radcliffové – již disponovaly logickým vyústěním iracionálních událostí (Botting 1996: 32). Gotický román vzkvétal ještě na počátku devatenáctého století, postupně však jeho obliba upadala a byl nahrazen jinými žánry (Abrams 1999: 111).

⁶ Viz výše.

⁷ Sentimentální román vzkvétal v 18. století, jeho hlavním představitelem byl v anglické literatuře Samuel Richardson a jeho díla *Pamela aneb odměněná ctnost* (*Pamela, or, Virtue Rewarded*, 1740) a *Clarissa aneb historie mladé dámy* (*Clarissa: Or the History of a Young Lady*, 1748).

⁸ S úsměvem zesměšňuje tento žánr a jeho oblibu na příklad Jane Austenová v díle *Northangerské opatství* (*Northanger Abbey*, 1817).

4. Další vývoj a proměny gotického románu

Jak bylo uvedeno v první kapitole, gotický román vznikl v druhé polovině osmnáctého století a oblíbě se těšil ještě na počátku století devatenáctého.⁹ Od té doby se tento žánr dočkal dvojího oživení, jednou na přelomu devatenáctého a dvacátého století a podruhé na přelomu století dvacátého a dvacátého prvního (Řezníková 2006: 71). Jak si Řezníková všímá, k těmto vlnám zájmu o daný žánr dochází vždy v obdobích fin de siècle majících „pro tvorbu tohoto typu specifické předpoklady.“ (Řezníková 2006: 72).

Spolu s obdobím, kdy žánr vznikl, se tyto dvě epochy jeho oživení vyznačují tím, že se jedná o „období velkých proměn“ (Řezníková 2006: 85), přičemž tyto proměny jsou, jak se ostatně ukázalo již v první kapitole, „zdroj[em] neklidu a strachu, kolem nichž se žánr konstituoval.“ (Řezníková 2006: 86). Jakákoliv změna totiž vždy znamenala a znamená „rozrušení tradice, destabilizaci pořádku a s tím i ohrožení některých jistot.“ (Řezníková 2006: 86).

Jak anglický gotický román osmnáctého století, tak nový gotický román přelomu devatenáctého a dvacátého století reagovaly na změny způsobené procesy modernizace. Tyto procesy dospěly na přelomu devatenáctého a dvacátého století do „fáze, kdy se začaly projevovat jejich negativní důsledky. Období kolem roku 1900 se proto vyznačovalo nárůstem skepse, napětí, znejistění a obav a to vše se promítlo do nové, dekadentní podoby gotického románu.“ (Řezníková 2006: 87).

Přestože reagovala nová varianta žánru na podobné jevy, nečinila tak samozřejmě tímž způsobem. Příčiny strachu a neklidu se „transformovaly, jako se transformovala sama společnost. [...] Znepokojení, které živilo gotický román, tu na sebe bralo podobu dalšího zrychlení dějin, destabilizace etických norem i stávajících identit.“ (Řezníková 2006: 87). Zmizel „někdejší motiv feudální zvěle“ (Řezníková 2006: 87), ale naopak se objevily „obavy z důsledků další demokratizace.“ (Řezníková 2006: 87). Odkaz dřívějších nejistot v rovině společenských, rodinných a sexuálních vztahů lze zase spatřovat v „rozkolísání tradičních gendrových kategorií“ (Řezníková 2006: 87). A stejně jako původní gotický román nedůvěřoval rozumu prosazovanému osvícenci, moderní doba byla typická svou „skepsí k principům empirické vědy.“ (Řezníková 2006: 87).

Poměrně dlouhá cesta světovou literární tradicí způsobila, že se žánr nechal inspirovat rozličnými autory, s nimiž přišel na této cestě do kontaktu – Victor Hugo, Pierre

⁹ Viz výše.

Loti, Rudyard Kipling, E. T. A. Hoffmann, Vladimir Odojevskij a A. S. Puškin tak více či méně vstoupili do dějin gotické literatury (Řezníková 2006: 72). Ačkoliv docházelo v průběhu let ke změnám na rovině formální i obsahové, objevil se útvar vždy „s obligátním rejstříkem znaků, na jejichž základě byl rozpoznán a definován.“ (Řezníková 2006: 71).

I přes tento rejstřík se původní a nová varianta gotického románu samozřejmě v různých aspektech liší. Ústup zaznamenala na příklad „historičnost“ žánru – jeho afinita ke středověku. Navzdory tomu, že v osmnáctém století bylo období středověku nahlíženo téměř bez výjimky negativně¹⁰, postupná romantizace pohledu na tuto epochu vedla k vzrůstání její popularity a středověk se stal typickým pro historické romány. Důsledkem toho bylo, že se gotický román od středověku distancoval a jeho jádro “se [...] přenášelo zřetelně na [...] děsivost.“ (Řezníková 2006: 78).

Se změnou historického pozadí či zasazení příběhu došlo i ke změně děje, ústředních témat a účinku textu. Ve středu zájmu již nebyl středověký feudální systém a jeho narušování a cílem již nebylo navodit pocit ohromnosti a úžasu. Jelikož byl kladen větší důraz na děsivost, byl i pocit strachu tou žádoucí emocí. Odlišné byly pak i zdroje těchto pocitů – „gotický – tj. nyní již především děsivý – efekt tu nevyvolával temný středověk, nýbrž temné stránky soudobé civilizace a lidského podvědomí.“ (Řezníková 2006: 78).

Ke změnám docházelo rovněž v umístění příběhu. Spolu se středověkem ustoupily do pozadí opuštěné gotické hrady a zámky a dějištěm se stále častěji stávalo město. Zrodila se tak urbánní gotika, za níž je považováno na příklad dílo Victora Huga *Chrám Matky Boží v Paříži* (Řezníková 2006: 72). Naturalisté pak ve svých dílech začali s městem spojovat kriminalitu, což se odráží i v dílech přelomu devatenáctého a dvacátého století. (Řezníková 2006: 72).

¹⁰ Viz výše.

5. Gotický román v české literatuře

5.1 Nezvalova *Valérie a týden divů*: surrealistická hra s žánrem

Ve své předmluvě k *Valerii a týdnů divů* zmiňuje Nezval řadu aspektů, které nás v žánrové analýze tohoto díla mohou přivést ke gotickému románu. Nejenže vědomě odkazuje k černému románu (Nezval 1945/1970: Předmluva¹¹), ale naráží na tento žánr rovněž implicitně.

Jak bylo řečeno v kapitole pojednávající o teorii gotického románu, jedním ze základních prvků tohoto žánru je výskyt typických prostor, jako jsou hrady, opatství, kostely, hřbitovy.¹² Nezvalova „sklepení“ a „letohrádk[y]“ spolu s faktem, že podle něj disponují určitým „mystériem“, rezonují s tím, co je pro gotický román charakteristické. Právě výrazy typu „mystérium“ a „tajemství“ se v autorově popisu díla objevují opakovaně a přispívají tak k výše řečenému.

Také autorem zmíněné „star[é] vypravov[ánky], pověr[y] a romantick[é] knihy“ představují – byť nepříliš jasnou - paralelu k textům, z nichž gotický román vzešel. Propojenost s dávno minulými dobami naznačuje i písmo, jímž ony Nezvašem zmíněné texty měly být psány, neboť „švabach“ je „německé novogotické písmo, [které se] poprvé objevilo v Norimberku v roce 1485, odtud se rozšířilo po celém Německu a do zemí, kde se tisklo novogotickým písmem. V Čechách se stal švabach od 16. do 19. století hlavním typem tisků v češtině.“ (red. Diderot 1999: 1433).

Pro pojímání tohoto díla v žánrovém vymezení gotického románu rovněž mluví cíl, jaký si Nezval jakožto autor klade, tedy „evokac[e] jistých vzácných a řídkých pocitů.“ (Nezval 1945/1970: Předmluva). Jak bylo řečeno v první kapitole, gotický román se vymezoval proti estetice osvícenství kladoucí důraz na rozum a působil na čtenáře především v rovině emocionální.

Ačkoliv se Nezval ve své předmluvě vědomě hlásí k určitému žánru¹³, je si vědom postavení, které tento má v literární tradici z hlediska čtenářské náročnosti a celkových estetických ambic, a nesnaží se svým dílem z dané roviny vymanit. Tím, že neváhá uvést, že jeho příběh „klepe na okraj směšného a bezcenného,“ (Nezval 1945/1970: Předmluva)

¹¹ Odeonské vydání z roku 1970 nedisponuje u předmluvy paginací, proto bylo užito tohoto odkazu.

¹² Viz výše.

¹³ Tím se liší od autorů přelomu devatenáctého a dvacátého století, jejichž práce se „ke gotickému románu přes množství příbuzných znaků samy nehlásí a jejich vazba k němu je tedy zdánlivě jen podvědomá a implicitní.“ (Řezníková 2006: 74).

postihuje stinné stránky gotického románu, který ve snaze o vznešeno nezřídka sklouzl k směšnému.

Přestože Nezval využívá předmluvy k nasměrování svého textu ke gotickému románu, sama předmluva se značně liší od těch, kterými své texty doprovázeli autoři původních gotických románů. Nezval se na rozdíl od Horace Walpola nesnaží navodit dojem, že čtenáři předkládá autentický text pocházející z dávných dob. To je dáno především časovým a místním rozdílem obou děl, a tudíž jejich odlišným kulturně-historickým pozadím.

Přejdeme nyní k analýze samotné prózy. Ta má za úkol postihnout, které prvky původního gotického románu jsou v díle přítomny a v čem se naopak Nezval od žánru odchýlil, popřípadě jakým směrem. Předmětem zájmu bude rovněž otázka, zda vědomí tradice určitého literárního žánru v textu ovlivňuje jeho interpretaci a jakým způsobem tak činí.

Nejdříve bude rozboru podroben literární prostor díla, jenž hrál v gotickém románu důležitou roli, jak bylo popsáno výše. Už bylo rovněž řečeno, že nový gotický román se zpravidla neodehrával ve středověku a ze scény tak zmizely izolované gotické hrady a zámky.¹⁴ Nezvalův příběh sice končí na „zachovalé[m] lovecké[m] zámečku, jenž byl po mnohá léta sídlem fořtů“ (Nezval 1945/1970: 167), ale jeho popis a umístění uprostřed přírody z něj činí kulisu spíše romantickou než ryze gotickou.

Jiné stavby či prvky gotické architektury ovšem z děl nevymizely, a tak jeden takový nalezneme i ve *Valérii a týdně divů*. Jedná se o „vysok[é] gotick[é] okn[o]“ (Nezval 1945/1970: 56), nalézající se v hrdinčině ložnici. Jak se zdá, v tomto slohu je vytvořeno pouze toto okno, jiné části domu přídomek „gotický“ nemají a o jejich podobě a stylu je možno se pouze dohadovat.

Pozoruhodný je ovšem osud této budovy. Na konci díla ji znovu se shledavší rodina opustí, a když se Valérie ohlédne, spatří „k svému nesmírnému úžasu, že se babiččin dům zbořil.“ (Nezval 1945/1970: 166). Tato scéna připomene závěr povídky E. A. Poea „Zánik domu Usherů“ („The Fall of the House of Usher“, 1839), kde dojde dům stejného údělu. Zatímco u Poea věští pád domu malá trhlinka táhnoucí se jeho zdí (Poe 1839/1998: 1520), u Nezvala tato vede tchoří kůži přibitou na dveře sklepa (Nezval 1945/1970: 166). Poeovo dílo obsahuje mnoho gotických prvků, a není tudíž překvapivé, že se zde odkaz na něj vyskytuje.

¹⁴ Viz výše.

Co se týče literárního prostoru díla, objevují se zde další prostory typické pro gotický román. Samotný dům nejenže disponuje sklepem, do něhož se Valérie uchýlí, aby tajně přečetla dopis od Orlika (Nezval 1945/1970: 20), ale dokonce je z něho možno pomocí několika pohyblivých cihel projít do tajného sklepního úkrytu, který má dvě části – „vysoký klenutý pokoj“ a pohřebiště (Nezval 1945/1970: 36; 83).

Zatímco v první místnosti se nacházejí „nádherné obrazy ve starých rámech, [...] několik křesel, [...] lustr“, druhá je vybavena rakvemi a kryptou (Nezval 1945/1970: 36; 83). Sklepení navíc navazuje na podzemní chodbu vedoucí do místního chudobince. Jak uvedená místa, tak skutečnost, že o tajném sklepení a chodbě a způsobu, jak se do nich dostat, ví jen hrstka zasvěcených, jsou příznačné pro gotický román osmnáctého století. Naopak fakt, že bylo sklepení kdysi „laboratoří, v níž [Tchoř] dělal pokusy se slepičí krví,“ (Nezval 1945/1970: 121) zase odkazuje k pozdějším formám tohoto žánru.

Taktéž stran postav představených ve svém díle zůstal Nezval gotickému románu poměrně věrný. Padouchem je zde Tchoř, nazývaný celou řadou pojmenování: konstábl, Richard, misionář. Svými činy se Tchoř dostává mezi gotické padouchy známé již z osmnáctého století. I on totiž okrádá právoplatného dědice – Valérii – o majetek a ohrožuje dívčinu čest. Prostředky, kterých Tchoř využívá, i jeho vzezření jej ale řadí k padouchům pozdějším.

Již označení, jehož je pro tuto postavu užito nejčastěji, Tchoř, odkazuje k jeho vzhledu. Když ho Valérie poprvé spatří, dozvídá se čtenář o jeho tváři následující: „nebyl to lidský obličej. Byl to obličej tchoře.“ (Nezval 1945/1970: 12). V celém díle je pak zdůrazňována absence lidskosti ve tváři padoucha, hrdince se zdá být „spíš larvou na strašení dětí než skutečným lidským obličejem“ a posléze Tchoře označí za „hotovou příšeru.“ (Nezval 1945/1970: 19). Nejvýraznější z celého Tchořova obličejje jsou „podivné, zlatem zářící oči“ (Nezval 1945/1970: 74), které na sebe často strhnou všechnu pozornost a zakryjí ohavnost zbytku obličejje. Padouchova tvář začne nabývat lidskosti pouze ve chvíli, kdy je na pokraji smrti, a sám Tchoř tuto změnu rozhodně nevíta: „Jsem opět člověkem, zvolal sklíčeně.“ (Nezval 1945/1970: 105). Tento úryvek dokonce naznačuje, že dokud byl padouch při síle, člověkem vůbec nebyl.

Nelidská podoba padoucha není prvkem, který bychom našli v gotických románech osmnáctého století. Avšak pro gotické romány oné první vlny oživení tohoto žánru je naopak typická. Žánr se na přelomu devatenáctého a dvacátého století stával „prostorem pro ventilaci [abnormálních] jevů“ (Řezníková 2006: 88), lze se tudíž setkat s postavami,

jež byly „produktem sporných experimentů“, „hybridními sloučeninami více živočišných druhů“, „bytost[mi] živ[ými] a současně neživ[ými]“ – zkrátka takovými, jež se „vymykaly [...] přirozeným normám a představě přírodního řádu.“ (Řezníková 2006: 88). Tyto postavy děsily skutečností, že „ohrožovaly představu fyziologické, a přeneseně i jakékoli společenské stability.“ (Řezníková 2006: 88). Tchořova nelidskost rysů je tedy v souladu s evropskými trendy v novějším pojetí gotického románu.

Nabízí se otázka, co je příčinou padouchovy zrůdnosti. Odpověď lze rovněž nalézt v ostatních nových gotických románech a zní: degenerace. Ta „náležela ke gotickým kliše literatury kolem roku 1900.“ (Řezníková 2006: 89). Jak bude podrobněji rozebráno níže, obsáhl Tchoř „důkladně vědění několika věků.“ (Nezval 1945/1970: 22). Právě to způsobilo, že ztratil lidskou tvář, neboť „[ch]orobnost těla [...] byl[a] daní za rozvoj intelektu.“ (Řezníková 2006: 89). V rámci samotného díla se pak čtenáři nabízí vysvětlení, že Tchoř je upírem – člověkem majícím zvláštní moc, „jež prýští z toho, že se živí krví zvířat a lidí.“ (Nezval 1945/1970: 126). Upíři, jak se Valérie dozvídá od zaříkavačky, mohou mít „lidskou i zvířecí [podobu], jsou staří i mladí, muži i ženy, ba dokonce děti.“ (Nezval 1945/1970: 128).

V celém románu je Tchoř prezentován jako někdo disponující zázračnou mocí nad lidmi, které „zná [...] víc, než znají sami sebe.“ (Nezval 1945/1970: 41). On sám se ale takovému pohledu na sebe sama brání, říká: „Nepřipisujte mi zázračnou moc. Nedělám nic jiného, než že zužitkovávám své zkušenosti.“ (Nezval 1945/1970: 46). Když je dokonce nazván čarodějem, opáčí: „Jsem pouze o něco zběhlejší ve vědách než druzí šarlatáni.“ (Nezval 1945/1970: 113). Můžeme v něm tak vidět typ gotického padoucha objevivšího se v devatenáctém století – vědce. Kromě toho, že se věnoval v mládí různým experimentům (Nezval 1945/1970: 120), považuje se i za chirurga, neboť „operoval [...] již mnoho lidí.“ (Nezval 1945/1970: 112). Jelikož je ale padouchem, svého vědění zneužívá, aby dosáhl svých cílů.

Kromě výše uvedených pojmenování je Tchoř v díle nazýván či osloven ještě jinak. Předně je označen za tyrana (Nezval 1945/1970: 80), stejně jako řada gotických padouchů, ale dvakrát se mu dostane i označení „d'ábel“ (Nezval 1945/1970: 24; 46). To paradoxně vede k další Tchořově identitě či její vrstvě, identitě duchovního. Padouch vystupuje jako misionář a kazatel na pobožnosti k poučení a povzbuzení panen (Nezval 1945/1970: 25-29) a získává tak k Valérii snazší přístup, neboť ta byla babičkou vychována ke zbožnosti a úctě k církvi. Falešný misionář se k dívce přibližuje, „jako by

kráčela sama kostelní věž“ (Nezval 1945/1970: 34) – toto přirovnání zdůrazňuje majestátnost instituce církve, jak ji Valérie vidí. V důsledku toho jí také „jakoby mimoděk [uklouzne] z úst křesťanský pozdrav.“ (Nezval 1945/1970: 34). Ačkoliv sám Tchoř naznačuje, že ve skutečnosti duchovním není (Nezval 1945/1970: 37), důvěra a úcta, již Valérie k církvi má, ovlivňuje její chování vůči Tchořovi navzdory tomu, že o něm má „velmi nejisté mínění“ (Nezval 1945/1970: 36).

Tímto se otevírá téma zobrazení církve v novodobém gotickém románu. Jak je patrné z jeho analýzy, byla církev v *Otrantském zámku* vykreslena veskrze pozitivně.¹⁵ Ve *Valérii a týdnů divů* je tomu ovšem zcela obráceně. Kromě postavy Tchoře, který se mezi církevní hodnostáře dostává patrně lstí (Nezval 1945/1970: 40), je v díle přítomen skutečný misionář, který svými činy přispěje k vyobrazení církve v ještě horším světle. Je jím Gracián, mnich, jenž je ubytován v babiččině domě. Ukáže se, že měl poměr se samotnou babičkou (Nezval 1945/1970: 38), během své návštěvy se nestrání jídla ani pití (Nezval 1945/1970: 51-55), a dokonce se pokusí Valérii znásilnit, vysmívá se jejímu vzývání Ježíše Krista. (Nezval 1945/1970: 60). Motiv zkaženého duchovního, který je zde stejně jako v řadě dalších novějších gotických románů přítomen, se poprvé objevil v díle M. G. Lewise *Mnich (The Monk: A Romance, 1796)*.

Proti postavě Tchoře, která již byla rozebrána, stojí v díle hlavní hrdinka Valérie. Ta je zpočátku považována za sirotka, typickou oběť gotického padoucha,¹⁶ a i ostatními charakteristikami se řadí po bok gotických hrdinek – je mladá, nevinná a poslušná. Její vztah k babičce lze připodobnit ke vztahu Matyldy k její matce Hypolitě v *Otrantském zámku*. Stejně jako se Matylda „bez [matčina] schválení“ (Walpole 1970: 134) zamiluje do Teodora, tak se Valérie nechá zprvu okouzlit Orlíkem a obě také ve jménu tohoto vzplanutí porušují určitý řád.

Zatímco Matylda Teodora osvobodí, ačkoliv je vězněm jejího otce, Valérie tajně přinese Orlíkovi do altánku své šaty, které jim mají umožnit nerušený rozhovor (Nezval 1945/1970: 25). Posléze ale svého činu lituje, uvědomujíc si, že jednala „tak neprozřetelně a v jakémsi zaslepení“ (Nezval 1945/1970: 50). Na rozdíl od Matyldy, jejíž láska k Teodorovi je stálá, shledá Valérie časem, že Orlík „nad ní přestáv[á] mít tu zvláštní moc, která ji nutila po přečtení jeho dopisu, aby vyslovovala často jeho jméno.“ (Nezval 1945/1970: 49). Kurtoazně nevinná láska, jakou lze vidět v *Otrantském zámku*, je

¹⁵ Viz výše.

¹⁶ Případ Isabely v *Otrantském zámku*, viz výše.

v Nezvalově díle zastoupena pouze Orlíkem, jehož oddanost Valérii je trvalá, ale i v tomto případě není zcela nevinnou, neboť nabývá postupně podoby incestu.

Ten se ostatně v díle objevuje několikrát. Jednak v rašicím vztahu Valérie a Orlíka, kteří jsou sourozenci, dále ale i v případech, kdy mezi postavami rodinné pouto není, ale ony jsou přesvědčeny o opaku. Chvíli poté, co se Valérie rozhodne zachránit Tchoře před smrtí, uslyší z jeho úst, že je jejím otcem (Nezval 1945/1970: 102). Tím spíše je odhodlána mu pomoci, a když pro Tchořovu slabost musí sama zardousit slepici a poskytnout padouchovi její krev, dojde k následujícímu: „Odpor, jež pociťovala zprvu Valérie při styku se starcovými ústy, ustupoval zvláštní rozkoši, kterou dosud nikdy nepoznala.“ (Nezval 1945/1970: 106). Ona rozkoš může pramenit i z kontaktu se smrtí a krví zvířete, což je rovněž pro gotickou literaturu příznačné.

Jakýsi náznak incestu zůstává přítomen v podstatě v celém díle. Narazíme na něj u mileneckého vztahu Tchoře a Valériiny babičky, alespoň po tu dobu, kdy se zdá, že je padouch Valériiným otcem, ale i při setkání hrdinky s jejím otcem skutečným. Když ho má obejmout, zardí se a povšimne si jeho podoby s Orlíkem (Nezval 1945/1970: 164). Motiv incestu je znám již z gotických románů osmnáctého století, jak bylo zřetelné v rozboru *Otrantského zámku*, v Nezvalově díle je ale mnohem rozvinutější a explicitnější. Stává se tak jedním z motivů, jež dodávají dílu aspekt surrealistického textu, o němž bude řeč níže.

Z dalších postav *Valérie a týdne divů* je třeba podrobit detailnější analýze ještě Valériinu babičku. Tato se na začátku románu objevuje jako úctyhodná, vážená žena, ale jakmile se setká s Tchořem a podstoupí proměnu, stane se z ní zcela jiná bytost. Samotné Valérii babička po proměně už nepřipadá jako „dobrá žena hodná úcty, nýbrž jako lačný netvor.“ (Nezval 1945/1970: 50) Přes tento dojem i přes Orlíkovo ujištění, že se babička „proměnila [...] v strašnou bytost a je schopna právě takových krutostí jako Tchoř.“ (Nezval 1945/1970: 97), ji Valérie lituje.

Valériin pohled na babičku může přispět k názoru, že stará žena není ani po své proměně žádným padouchem, ale obětí. Touhu, která ji nutká proměnu podstoupit, v ní totiž vyvolal sám Tchoř, který ji kdysi potkal, když byla právě tak mladá a nevinná jako je Valérie na začátku románu (Nezval 1945/1970: 43). Všechny zločiny spáchané mladou dívkou Elsou jsou tedy více zločiny Tchořovými než babiččinými.

Babiččina proměna uvozuje další téma – nejistoty stran rodiny a sexuality a roztržité identity. Problematika incestu již byla rozebrána výše a s ní souvisí právě nejasnost ohledně rodinných vztahů jednotlivých postav. Valérie je nejdříve představena

jako dcera plukovníka, poté „...ského biskupa“ (Nezval 1945/1970: 16), určitou dobu věří, že jejím otcem je Tchoř a nakonec se setkává se svým skutečným otcem, myslivcem (Nezval 1945/1970: 164). Podobným nejistotám je vystaven její bratr Orlík – nejdříve žije v domnění, že jeho otcem je Tchoř, ale nakonec také potkává své skutečné rodiče.

V románu tak dochází k budování a tříštění identit jednotlivých postav. Zatímco Valériina a Orlíkova identita je svázána s osobami, o nichž si myslí, že jsou jejich rodiči, babička a Tchoř ukazují několik vrstev svých osobností spojených s určitým jménem. Ve chvíli, kdy Tchoř osloví babičku „Elsa“ (Nezval 1945/1970: 42), převládne v babiččině povaze určitá část jejího já, vázaná na minulost. Podobně funguje několikeré pojmenování Tchořovo. Pro Orlíka je „konstáblem“, pro babičku „Richardem“ a pro Valérii „misionářem“ či „Tchořem“. Záležitost identity a její nestability je něčím, co se vyskytuje mnohem více až v pozdějších gotických románech a pro modernistické texty je typická.

Jak je patrné z výše uvedeného, zachovává si Nezvalova verze gotického románu řadu rysů, které se tomuto žánru přisuzují. Znatelný je vliv původních děl, ale i pozdějších variant žánru či děl příbuzných. Jak bylo ovšem naznačeno výše, objevují se v díle i jiné tendence, které je činí specifickým. Navzdory tomu, že k jeho vydání došlo až roku 1945, bylo Nezvalovo dílo napsáno již roku 1935 (Mocná a Peterka a kol. 2004: 222), tedy v době, kdy se Nezval věnoval především tvorbě surrealistické (Macháček 1980: 40-48). Není proto překvapivé, že vliv surrealistické poetiky na dílo je patrný v řadě motivů a prvků pro surrealismus typických.

Nejmarkantnějším surrealistickým motivem v díle je motiv spánku a snu. Surrealisté snu věnovali značnou pozornost, jelikož jej považovali za „voln[ý] běh fantazie za nejvyšší snížené kontroly vědomí.“ (Nezval 1937: 159). Motiv spánku a snu prochází celým románem a je mnohokrát tematizován: Valérie často chodí „jako ve snu“ (Nezval 1945/1970: 36) či „jako náměsíčná“ (Nezval 1945/1970: 146), její duch „těk[á] jako duch spáče“ (Nezval 1945/1970: 30). Časté je také prolínání snu a reality či snu a bdění: „Na [Valeriina] víčka se snášel zvláštní sen přes to, že bděla.“ (Nezval 1945/1970: 29).

Přechod ze snu do reality je v surrealismu chápán jako pád (Breton 2005: 24). V Nezvalově díle se neobjevuje pád, ale setkáme se zde s několikerým unášením či letem, ke kterým dochází právě na pomezí spánku a bdění, snu a reality (Nezval 1945/1970: 39; 86). Celý příběh se ostatně ocitá na hranici snu a reality, což hrdinka několikrát zdůrazňuje a sama si zhusta přeje, aby vše byl pouze sen, z něhož se probudí (Nezval 1945/1970: 157).

Orlík Valérii označuje za snílka (Nezval 1945/1970: 168) a ona sama přiznává, že „stále jen sn[í] a mnohdy nerozeznáv[á] sny od skutečnosti.“ (Nezval 1945/1970: 169).

Dalším tématem *Valérie a týdne divů*, které prozrazuje vliv surrealismu na dílo, je tělesnost a chtíč. Řada postav je chtíčem ovládána – o Tchořovi říká sám Orlík, že mu „neobmezeně poroučí [jeho chorobná vilnost]“ (Nezval 1945/1970: 121). Valériina babička je dokonce „hotova obětovat všechno za týden rozkoše“ (Nezval 1945/1970: 45), což nevinnou Valérii vede k úvahám, „[c]o je asi rozkoš, když se jí může tak pokořujícím způsobem dožebřávat žena přísných mravů, již viděla vždy v své babičce.“ (Nezval 1945/1970: 45). V průběhu románu Valérie začíná význam tohoto slova chápat a sama poznává touhu – ve chvíli, kdy slyší Elsu a jejími svody zlákaného kočího Ondřeje, vykřikne: „Chci také žít!“ (Nezval 1945/1970: 91).

Prolnutí gotického románu a surrealismu ovšem není nápadem Nezvalovým – zabývala se jím totiž řada surrealistických umělců. Ačkoliv Botting tvrdí, že zájem surrealistů o gotické texty je nepřímý a patrně pramení z hlubší fascinace prací Markýze de Sade, který vychvaloval texty A. Radcliffové a M. G. Lewise (Botting 1996: 16), lze nalézt důkazy proti tomuto tvrzení.

Sám zakladatel surrealismu, André Breton, se v jedné ze svých statí právě vztahem anglických černých románů¹⁷ a surrealismu zabývá (Breton 1990). Breton poukazuje na vliv, který tyto romány měly v rámci světové literární tradice – Hugo a Balzac se nechali inspirovat Lewisovým *Mnichem* a Maturinovým *Poutníkem Melmothem* (*Melmoth the Wanderer*, 1820), přičemž druhé z těchto děl ovlivnilo podle Bretona i Baudelaira a Lautréamonta (Breton 1990: 112-3). Breton dále zmiňuje zkušenost překladatelky Záhad Udolfa (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) s tímto gotickým románem – text silně zapůsobil na její představivost, znemožňuje rozumu se bránit, a uchvátil ji jako malé dítě (Breton 1990: 113). V této souvislosti Breton uvádí tvrzení, že umělecké dílo se může takovým nazývat pouze tehdy, je-li schopno nám vrátit svěžest dětských emocí (Breton 1990: 113).

Mnohem explicitněji ovšem Breton demonstruje vazbu mezi surrealismem a gotickým románem na autorovi prvního díla tohoto žánru, Horaci Walpolovi, a jeho metodě psaní. Breton se odvolává na dopis, v němž Walpole popisuje, kterak mu inspiraci pro sepsání *Otrantského zámku* poskytl sen, jak ještě týž večer usedl k psaní, aniž by věděl, co chce vyprávět, a jak mu dílo, vzniknuvší za méně než dva měsíce, rostlo samo pod

¹⁷ Černý román, *roman noir*, je francouzská obdoba anglického gotického románu (Mocná a Peterka a kol. 2004: 219). To, že Nezval své dílo nazývá černým a nikoliv gotickým románem, prozrazuje jeho náklonnost k francouzské literatuře.

rukama. Breton otevřeně nazývá Walpolovu metodu metodou surrealistickou – vyzdvihuje účast snu na vzniku díla a uplatnění automatického psaní (Breton 1990: 114).

Rovněž v Bretonových *Manifestech surrealismu* nalezneme zmínku o gotickém románu a jeho poetice. Autor odsuzuje „onu nenávist k zázračnu, která zuří v některých lidech.“ (Breton 2005: 25). Prohlašuje, že „zázračno je vždy krásné, krásné je jakékoli zázračno, ba jedině zázračno je krásné. V literární oblasti pouze zázračno je s to oplodnit díla patřící k nějakému nižšímu žánru, jako je román a obecně všechno, v čem hraje nějakou roli příběh. Lewisův *Mnich* je toho obdivuhodným důkazem.“ Breton se dokonce o tomto gotickém románu nezdráhá říci, že „nikdo neudělal nic lepšího.“ (Breton 2005: 26). Ačkoliv zázračno v Nezvalově gotickém románu nalezneme, autor se zaměřil spíše na další aspekty gotického románu, které jsou pro něj jako surrealistu přitažlivé.

Spřízněnost gotického románu se surrealismem lze najít především v přístupu k rozumu. Gotický román upřednostňoval před rozumem emoce a v dílech se tak objevují emoční reakce nefiltrované rozumem. Rozum přesahující jsou také fantastické, nadpřirozené prvky, jimiž tyto romány oplývají. Surrealismus obdobně odmítá rozumovou kontrolu, neboť věří „ve všemocnost psychického automatismu [...] [a] volné obrazotvornosti.“ (Nezval 1937: 156).

Uvolněná obrazotvornost surrealistů koresponduje s na tehdejší poměry odvázanou fantasií autorů gotických románů. Stejně jako lidská mysl a fantazie, jsouce zbaveny dozoru vědomí, plodí ve snu „nepravděpodobné, avšak velmi vzrušující děje [...] [a] nepravděpodobné, a přes to strhující obrazy“ (Nezval 1937: 160), vytvářeli i gotičtí autoři iracionální zápletky a plnili své příběhy neuměřeně fantaskními scénami, jakmile se zbavili okovů klasicistní přiměřenosti a dekora.

Odpoutání se od rozumu a racionality je také podmínkou pro surrealismem požadovanou eliminaci vůle. Prostor tu tak dostává princip náhody, podle něhož jsou utvářeny mnohé z gotických zápletek. I v tom lze spatřovat příbuznost mezi gotickým románem a o řadu let vzdálenějším moderním směrem.

Nemožnost spolehnout se na reálnost toho, co člověk vnímá pomocí svých smyslů, byla v gotických románech demonstrována hojným výskytem příznaků či duchů, ale též falešných dojmů a domněnek jednotlivých postav. V surrealismu je pak běžné vidění světa přímo zpochybňováno a tematizováno (Magritův slavný obraz dýmky s nápisem „Toto není dýmka.“). V obou případech hraje roli iluzivnost našeho vnímání, o němž se některé epochy domnívaly, že je spolehlivé, či to od něj vyžadovaly.

Surrealistická poetika nabízí gotickému románu nové možnosti. Směr je fascinován transformací a metamorfózou lidského těla a volná obrazotvornost a nové prostředky jako na příklad koláž mohou důmyslněji rozvinout gotickou hrůznost a dovést ji až ke grotesknosti, což je ostatně patrné ze vzhledu Tchoře v Nezvalově *Valérii a týdnu divů*. Hrůznost zde také nemusí pocházet pouze z vnějších okolností, ale z lidského nitra, z toho, co bývá skryto právě díky rozumové kontrole. Psychoanalýza pro surrealismus objevuje podvědomí, které se může stát bohatým zdrojem hrůznosti.

Stejně jako byly v temných hlubinách gotických hradů a zámků schovány staré kletby, křivdy a tajemství, jsou totiž v útrokách lidské mysli skryty potlačované pudy a tužby. V obou případech platí, že dostanou-li se tyto na povrch, dojde k narušení pořádku a civilizovanosti. Hrůznost tedy může pocházet nikoliv z temných zákoutí gotických prostor, ale z neméně temných koutů lidské duše.

To je v Nezvalově díle patrné na proměně „nevinných“ postav – jak úctyhodná babička, tak ctnostná Valérie podléhají Tchořově vlivu a objevují jeho prostřednictvím skryté niterné touhy. Sugestivním obrazem je Valériina oběť – hrdinka prokousne svými „dětskými zoubky“ (Nezval 1945/1970: 106) hrdlo slepice. Tradiční představa dětské nevinnosti je v moderních směrech často zpochybňována, na čemž má svůj podíl Freudovo učení.

V gotickém románu lze také nalézt dva pro surrealismus stěžejní principy, a to pud sexuální a pud smrti. Sexualita v původním žánru souvisela s potlačováním emocí a společenským řádem, v některých dílech se pak rozvinula a ovládla celou fabuli, jako na příklad v Lewisově *Mnichovi*. Související princip slasti, který propojuje slast s agresí, bolestí a brutalitou je u Nezvala uplatněn v mileneckém vztahu Tchoře a Elsy (Nezval 1945/1970: 109). Pudem smrti může být v gotickém románu vysvětlována motivace padouchů, ale tento princip je důležitý i pro oblibu gotických románů u čtenářstva. Popularita žánru oplývajícího násilím, krví a vraždami může spočívat právě v přítomnosti pudu smrti v každém člověku.

Valérie a týden divů se prostřednictvím svého autora k tradici gotického románu sama hlásí a v mnohém původnímu žánru dostojí. Nezval do svého díla zahrnul typické prostory, rozvržení hlavních postav i některá témata. Jeho dílo je ovšem i důkazem rozličnosti, jíž gotický román během několika desítek až stovek let dosáhl, jelikož kromě rysů charakteristických pro díla osmnáctého století vykazuje i podobnosti s díly pozdějšími. Ačkoliv byl román napsán až ve třicátých letech, shoduje se v mnohém

s gotickými romány přelomu století, které zobrazovaly degenerované padouchy a vyjadřovaly nedůvěru v empirickou vědu. Přesto v sobě *Valérie a týden divů* nezapře období svého vzniku a směr, v jehož jménu tou dobou autor tvořil. Pojetí lásky či spíše žádostivosti a pudovosti v textu a velmi výrazná snovost odhalí vliv surrealismu, který dodává dílu jeho specifičnost.

5.2 Gotické prózy Jiřího Karáska ze Lvovic: dekadentnost gotiky a gotičnost dekadence

Svým mottem i částí nazvanou „úvod“ (Karásek 1907/2012) může *Román Manfreda Macmillena* připomenout předmluvu gotických románů osmnáctého století, jež byla smyšlená a autor se v ní prezentoval na příklad jako překladatel daného textu.¹⁸ Účel obdobného textu v Karáskově románu, předcházejícího samotnému příběhu, je ovšem zcela opačný, než jaký plnily předmluvy původních gotických románů. Oproti snaze o autentičnost v dílech osmnáctého století se tu objevuje deziluzivní rezignace na pravdivost příběhu, neboť „[v] umění je lháti nutností, ovšem s jediným obmezením: že to, co se vymýšlí, má hlubší smysl než pouhá skutečnost.“ (Karásek 1907/2012: 15). Již toto prohlášení, které je v souladu s principy larpourlartismu, naznačuje, že Karáskovo dílo se bude ubírat cestami dekadence a jejím přístupem k životu i umění.

Podobnost s fiktivními předmluvami gotických románů naopak tento úvod vykazuje ve stylizaci autora, v čemž se liší od předmluvy Nezvalovy.¹⁹ Jedná se ovšem o zcela odlišný druh stylizace, než jaký užívali autoři osmnáctého století – v úvodu ke čtenáři promlouvá Francis Galston, vypravěč příběhu a zároveň jedna z hlavních postav. Je tak naznačena rámcová kompozice románu, jehož ústřední část je sice nazvána „histori[í]“ (Karásek 1907/2012: 17), jak bylo ale řečeno výše, dílo se ani nesnaží o navození iluze reálnosti, naopak od takového pohledu na text čtenáře zrazuje.

Z prvků gotického románu je v Karáskových gotických prózách nejvýrazněji zastoupen charakteristický literární prostor. Ačkoliv se výše uvedené dílo neodehrává ve středověku, gotická architektura zde hraje velkou roli. Jak píše Řezníková: „Jestliže [...] na jedné straně opustil [Karásek] středověk coby dějiště svých příběhů, na straně druhé jeho příběhy v určitém smyslu v gotických kulisách ukotveny zůstaly. S gotickými relikty byli totiž v hojně míře konfrontováni právě jeho současní hrdinové, sensiblní především k řeči historické architektury, výtvarného umění a také knih.“ (Řezníková 2006: 79).

Minulost jako by byla zakonzervována nejen v gotických stavbách, ale i ve vybavení paláců a domů, což působí na Francise v *Románu Manfreda Macmillena* znepokojivým dojmem: „Vím, jakou minulostí jsem vlastně obklopen? [...] Vím, kdo se opíral o hranu tohoto stolu, zachvácen šílenstvím? Vím, kdo kladl na tyto parkety kroky,

¹⁸ Případ *Otrantského zámku* – viz výše.

¹⁹ Viz výše.

zatížené osudem? A neoživuje-li tu teď všechno, co prožívali v těchto komnatách předkové Manfredovi?“ (Karásek 1907/2012: 112). V komnatě Manfredovy zemřelé matky obdobně žije „stará Vídeň [...] krásný, dávný věk [...] uzavřený teď v zapomenuté komnatě mrtvé dámy jako poslední esence jeho.“ (Karásek 1907/2012: 26).

Hlavním dějištěm románu je Praha, město bohaté nejen na historické budovy, ale též významné historické události, což je v díle tematizováno na příklad ústy Francisovými: „Vše, čeho [v Praze] hledám, je minulost. [...] Její vzduch jest tísní a těžký od tragiky všeho, co se tam přihodilo.“ (Karásek 1907/2012: 27). Minulostí je zde myšleno jednak období středověku, jehož „přízrak [jako by člověka zajal] a zatopil [...] svými tmavými, minulými stíny“ (Karásek 1907/2012: 33), ale též doba barokní, pro gotický román méně obvyklá. Této zvláštní vazby mezi gotikou a barokem si všímá Řezníková a komentuje ji následovně: „Gotické kulisy [Karáskových] příběhů volně přecházely v kulisy barokní, aniž by tato proměna přinesla změnu narativní strategie, ideového vyznění či emotivního náboje textu. Vedle reliktní středověku to byla právě barokní architektura a výtvarné umění, co inscenovalo příslovečnou monstrózu gotického žánru. [...] Z obou slohů emanovaly téže poetické efekty.“ (Řezníková 2006: 82).

Barokní architektura sice není typickou pro gotický román, Karáskovým účelům ale slouží dokonale. Mnohem lépe než gotika totiž dokáže navodit atmosféru rozkladu a tlení, příznačnou pro dekadentní estetiku. Barokní opulentnost a zdobnost, která ovšem na mnoha místech chátrá, možná proto, že byla až příliš bohatá, aby měla delšího trvání, symbolizuje marnost a pomíjivost. Obrazy zašlých barokních prostor a vybavení poukazují na fakt, že baroko zde přežilo samo sebe a je odsouzeno k pomalému chátrání.

Praha nabývá v Karáskově pojetí specifických konotací. Na základě místa Manfredova pobytu totiž dochází k polarizaci jeho osobnosti – ve Vídni je dandym, v Praze snílkem (Karásek 1907/2012: 17). Jede-li do Prahy, říká, že jede „do kláštera.“ (Karásek 1907/2012: 17). Město je dále připodobněno k „zpuštělému, starému paláci, [jehož majitelé] vymřeli.“ (Karásek 1907/2012: 27). Nejenže tedy Praha koresponduje s typickým gotickým umístěním svou gotickou a barokní architekturou, ale také svou atmosférou a pocity, jež vyvolává v návštěvnicích.

Ve svém popisu Prahy je Karásek velmi konkrétní. Jelikož je dějištěm jeho příběhů reálné město, objevují se skutečná místa, která autor jako dlouholetý obyvatel metropole dobře znal. K několika zásadním událostem dochází na příklad v chrámu svatého Jakuba. Manfreda fascinují jeho „grandiosní linie výšky a délky“ a poukazuje na jeho „bizarní

přeplněnost“ (Karásek 1907/2012: 33). Sakrální budova v něm tak vyvolává pocit ohromení a vlastní malosti, což je v souladu s konceptem vznešena, uplatňujícím se v gotickém románu odjakživa. Dojem přeplněnosti chrámu vzbuzuje barokní inventář, který se zde snoubí s původně gotickými rysy budovy.

Další nezaměnitelnou kulisou Karáskovy Prahy je samotný Hrad. Ten tu ovšem nezastává funkci hrdé dominanty města, ba právě naopak – jeho „pustá, dlouhá budova, temná jako vězení, [a jeho] pochmurn[á] siluet[a] [působí na hrdiny] skličujícím dojmem.“ (Karásek 1907/2012: 104). Z Pražského hradu vane „melancholie jako ze zříceniny“ (Karásek 1907/2012: 104) a místo toho, aby se jevil jako důstojná ikona české země, je v něm „jako symbolisována všechna marnost této země, přeživší svou slávu.“ (Karásek 1907/2012: 104). Hrad tak svým charakterem přispívá k zádumčivé až mrtvolné atmosféře, jež z Karáskovy Prahy sálá.

Navzdory ryze negativním konotacím, kterých se tomuto městu dostává, nežijí duše hrdinů *Románu Manfreda Macmillena* „nikde [...] silnějším životem než právě v tomto tragickém městě, s věžemi, na něž byly nabodeny kdysi hlavy odbojných pánův, a s náměstím, na něž tekla krev s popraviště šlechty.“ (Karásek 1907/2012: 104). To není zdaleka překvapivé, vezmeme-li v potaz tendence dekadentní poetiky dávat všemu temný, chmurný až zlověstný charakter. Karáskovi dekadentní hrdinové se přirozeně cítí dobře ve městě takto ponuré atmosféry, neboť se sami zahalují do stylizované chmury, temnoty a mrtvolnosti. Právě historie plná tragických událostí je v Karáskově pojetí Prahy konstitutivním rysem a dodává městu punc „bolestné krásy“ (Karásek 1907/2012: 104).

Typickým gotickým prostředím Karáskových próz je tedy město, což je jeden ze znaků, kterými se novodobý gotický román lišil od původního (Řezníková 2006: 80). Kromě Prahy, která je dějištěm i *Gotické duše* a *Ganymeda*, se objevuje ještě jedno urbánní prostředí – Benátky, v jejichž kulisách se odehrává *Scarabaeus*. Ačkoliv jsou rovněž „symbolem odeznělé slávy, městem přízraků“ (Řezníková 2006: 80), jejich podstata je odlišná od Karáskovy Prahy.

Italské město je Karáskem vykresleno poněkud ambivalentně. Na jedné straně se mu dostává podobně chmurného zobrazení jako Praze, přesto je jinde popisováno jako místo pulzující životem. Sám Gaston byl do nedávné doby přesvědčen, že chce zemřít, ale „Benátky v něm probudily touhu k životu.“ (Karásek 1909/2012: 177). Ačkoliv je poprvé vidí, když se vynořují „z vod na obzoru, jako by se zdvihalo potopené město z dna moře nejprve věžemi a pak teprve průčelími svých palácův a chrámů“ (Karásek 1909/2012:

160), tamější ovzduší v něm vzbudí „horečnou touhu žítí cokoliv, ale jen žítí.“ (Karásek 1909/2012: 165).

Často je v souvislosti s tímto městem zmiňováno ticho a mlčení. To je prolomeno majestátním zvukem zvonů, což způsobí, že „město mlčení se měn[í] v bytost, hovořící všemi věžemi, všemi cimbuřími [...]“ (Karásek 1909/2012: 161). Tato antropomorfizace kulminuje ve chvíli, kdy Gaston začne vnímat Oresta, jenž tvrdí, že nikdo Benátkám nerozumí lépe než on (Karásek 1909/2012: 194), a jím milované město jako jedinou bytost (Karásek 1909/2012: 201).

Důležitá je také poloha města. Jsouc celé obklopeno vodou, dostává charakter izolovaného, odlehlého místa, odděleného od ostatního světa „jako odtržené dobrodružství“ (Karásek 1909/2012: 164). Vody a paláce přitom nejvíce vynikají svou proměnlivostí. Paláce se někdy hroubí „jako sešlé kurtisány nad temnými průplavy [...], [ale] druhého dne [...] vydech[ují] všechnu opojenost vráceného umění, vrácené krásy.“ (Karásek 1909/2012: 164).

V popisu tohoto města se tedy lze setkat se dvěma zdánlivě protichůdnými tendencemi. Jednou jsou Benátky podobně jako Praha spojovány se smrtí a zašlou slávou, jinde ovšem ožívají „prudkým svým dechem.“ (Karásek 1909/2012: 167). Ačkoliv městem plují gondoly „čern[é] jako plující rakve [...] [a] život zde jest jako květina bez kořene, vnořená do vody a tak jen na chvíli chráněná před skonem“ (Karásek 1909/2012: 162), přece nejsou Benátky mrtvé. Dokázaly si totiž uměle prodloužit život, ač je doba jejich slávy už pryč.

Jejich osud lze vztáhnout ovšem i na Gastona. Oxymoronicky znějící tvrzení, že „[v] žádném městě [...] nepocítil dosud [...] dechu života jako v tomto městě smrti.“ (Karásek 1909/2012: 169), má dvojí význam. Benátky jsou jednak opakovaně vykresleny jako město smrti, ale Gastonovi se stanou skutečně osudnými. I on je jako květina bez kořene, která si zde svůj život pouze na chvíli prodlouží.

Toto „splývání života a smrti, skutečnosti a iluze, [v němž se] Gastonovi jevil [...] hlavní půvab Benátek“ (Karásek 1909/2012: 165), města, kde smrt je „průvodcem [...], důvěrným přítelem a milencem všech dní“ (Karásek 1909/2012: 165), je specifickým rysem Karáskových Benátek, který je činí odlišným urbánním prostředím od Prahy. Obdobně bude později s atmosférou tohoto města pracovat Thomas Mann ve své povídce *Smrt v Benátkách* (*Der Tod in Venedig*, 1912) (Řezníková 2006: 80).

Literární prostor v Karáskových dílech zdaleka není pouze schematickým pozadím pro příběh. Naopak na sebe strhává pozornost a sám do děje zasahuje, neboť silně působí na hrdiny, jejich chování a činy. Zasazením některých ze svých příběhů do Prahy poté „rozmnožuje [Karásek] kolárovsko-arbesovskou linii romaneskní literatury z pražského prostředí.“ (Med 2001: 73). Fatální zmar kdysi slavných a velkolepých měst, který Karásek ve svých dílech naznačuje, je příkladem nihilisticky dekadentní stylizace, která vidí všude kolem sebe zhoubu a marnost.

Manfredův barokní palác a zámek, nacházející se v Praze, skýtají další místa typická pro gotický román. Kromě děsivých „nekonečn[ých] chod[eb]“ (Karásek 1907/2012: 56) se tam nachází skrytá alchymická laboratoř a knihovna esoterických věd. Makabrní charakter zámku dodává skutečnost, že tam „chodili [hrabata rodu Macmillenů] jen umírat.“ (Karásek 1907/2012: 121). Knihovna paláce zase obsahuje „oddíl spisův, obsahujících biografie šilenců, zločinců [a] sebevrahů.“ (Karásek 1907/2012: 106). Ani Manfredova pracovna, obsahující starožitnosti „působící mrtvě a museálně“ (Karásek 1907/2012: 106), nevybočuje chmurností, která ze všech míst číší.

O zámku na Bílé hoře Francis říká, že měl „kouzlo budovy opuštěné lidmi a přenechané živlům.“ (Karásek 1907/2012: 118). Živly jsou v románu dalším faktorem vyvolávajícím v postavách děs a hrůzu. Zvenku často zaznívá „kvílící vítr [či] náraz deště o stromy v zahradě, o průčelní zdi.“ (Karásek 1907/2012: 56). Objevují se i pro gotický román typické zvuky kroků a rány nemající žádný logicky vysvětlitelný původ.

Nejen literární prostor je v *Románu Manfreda Macmillena* vázán na středověk. O hlavním hrdinovi se čtenář dozvídá: „Manfred se narodil v středověku, žil v středověku.[...] [O]tevíral Paracelsa, Agrippu z Nettesheimu, Athanasia Kirchera jako knihy svých vrstevníkův a zajímal se o středověkou alchymii, magii, psychurgii a theurgii, zatím co se nestaral naprosto o moderní vědu.“ (Karásek 1907/2012: 48) Řezníková na toto téma tvrdí: „Celá středověká literatura, a zvláště mystické traktáty a pojednání, tolik se vymykající představám soudobé empirické vědy a materialismu, měla pro neoromantiky Karáskova typu zvláštní kouzlo a její znalost zakládala pro literární postavy, jimž ji přiřkli, specificky intelektuální status.“ (Řezníková 2006: 81). Projevuje se tu tak opět nedůvěra v moderní vědu a zájem o vše tajemné a iracionální.

Karáskovi hrdinové, ač žijící v moderní době, patří duší do dob dávno minulých. Jak říká Manfred: „Nač dáti se znásilňovati dobou? Je nutno překonati předsudek, jako je datum našeho zrození.“ (Karásek 1907/2012: 48). Jejich útěk do minulosti může být

vnímán jako paralela přístupu dekadentů ke své době, ale i k historii a historické beletrii. Podle Dokoupila se tito nechtěli „obracet k přítomnosti, nýbrž naopak unikat před ní; malosti a šedi své současnosti chtěli oponovat velikostí a krásou vysněných, umělých světů, proti klopotnému studiu archivních pramenů kladli básnické vystižení ducha a atmosféry zobrazované doby.“ (Dokoupil 2000: 8). Podobný přístup k realitě a historickým faktům je zřetelný v celém díle: „Dějiny [...] [c]tí velikost reálného [...], [a]le velikost smyšlenky? Invence? Imaginárního? [...] Lži?“ (Karásek 1907/2012: 65).

Hlavní postavou prvního z Románů tří mágů je tedy, jak název napovídá, Manfred Macmillen, hrabě pocházející „ze šlechty, jež se přestěhovala v pěti stoletích několikrát ze země do země a z národu do národu, tak že nyní byla mimo všechna území a všechny rasy.“ (Karásek 1907/2012: 17). Již tato charakteristika naznačuje vyděděnost hrdiny, typickou pro Karáskovy postavy. Ačkoliv nese Manfred řadu charakteristik příznačných pro postavy gotických románů, nelze jej typově jednoznačně zařadit. Jeho alchymistické experimenty a praktikování magie ukazují, že je vědcem a čarodějem, kteří v gotických románech zpravidla reprezentují roli padoucha. Manfreda ale nelze tak jednoduše za gotického padoucha označit, neboť postrádá zbylé charakteristiky tohoto literárního typu.

Ačkoliv se zabývá černou magií, nikde není jasně řečeno, že by páchal zlo, jako klasičtí padouši. Jeho znalosti, byť černokněžnické, neslouží k hanebným účelům. To souvisí s dalším předpokladem padoucha, který Manfred nespĺňuje – nemá proti sobě jasně vymezenou oběť. Cílem jeho magie je sice Walter Mora, avšak vztah mezi ním a Manfredem je natolik ambivalentní, že není jasné, kdo z nich je obětí. Je také otázkou, do jaké míry lze vůbec Waltera Moru považovat za plnohodnotnou postavu a nakolik je pouze přízrakem či součástí Manfreda samotného.

Rovněž Manfred by mohl být ovšem považován za přízrak či fikci. Naznačuje to již Francis, řka: „Kdyby mně někdo jen říkal o Manfredovi, byl bych popřel jeho existenci.“ (Karásek 1907/2012: 47). Také při návštěvě starožitnictví si jeho majitel počíná „Jako b[y] byl [Manfred] nějakým přízrakem [...], v póze někoho, kdo se brání strašidlu, odstupoval zděšen do hloubi krámu [...].“ (Karásek 1907/2012: 60). Ačkoliv tak obchodník činí z důvodu Manfredovy podoby s Cagliostrem, jehož portrét vlastní, může to být chápáno jako narážka na Manfredovu podstatu. Dalším důkazem je závěr románu: „Ale duše stále zoufala za nádherným, zmizelým stínem. Byl-li kdy? Nebyl-li jen výtvozem mé fantazie?“ (Karásek 1907/2012: 141).

Manfred se svou podstatou vymyká černobílému gotickému padouchovi, což není překvapivé, neboť jak už bylo řečeno, Karásek se gotickým románem inspiroval pouze nepřímě. Není ani jasné, nakolik je vůbec samostatnou postavou a nakolik má být pouze přízrakem či snem. V neposlední řadě na něj lze nahlížet jako na výplod Francisovy představivosti, či dokonce část jeho osobnosti, jak bude šířeji popsáno níže.

Komentář si zaslouhuje hrdinovo jméno. Navzdory tomu, že se jméno Manfréd objevuje v prvním gotickém románu, *Otrantském zámku*, má Karáskův Manfred patrně mnohem významnější souvislost s Manfrédem Byronovým (*Manfred: a dramatic poem*, 1817), neboť Karásek na gotické romány nenavazuje vědomě, zato je vědomým neoromantikem.

Povaha a konání druhého mága, Marcela, je už zlověstnější. Jeden z hrdinů, Oreste, o jeho rodině říká: „Markýzové d’Offémont jsou zločinci rodem a geniem.“ (Karásek 1909/2012: 192). Marcel odvozuje své konání od Marie Madelainy, pocházející z jeho rodu, jež byla „očarována svým travičským uměním“ a vražednicí se stala „ze své vůle [...], ne z náhody“ (Karásek 1909/2012: 262). Marcel slouží kultu bohyně Isis a obětuje jí mladé muže, mezi nimiž se octnou i Oreste a Gaston. Stává se tak prototypickým démonickým zločincem, pro něhož je zločin uměním, jemuž obětuje vše.

Velkým tématem je v *Románu Manfreda Macmillena* identita či spíše její tříštění a možnost existence dvojníka. Tím je tvořen hlavní konflikt a děj, neboť velkou část románu se Manfred snaží ke svému dvojníku dostat a přemoci jej. Chápe ho jako „kletb[u] [své] bytosti“ (Karásek 1907/2012: 38) a jako nepřítele. Tato „panická hrůza [Karáskových gotických postav], že mají dvojníka, byla častým literárním motivem a indikovala chorobnou obavu o vlastní ‚já‘ a obecnou krizi identity.“ (Řezníková 2006: 87).

V Karáskově díle nalezneme několik vrstev tohoto tématu. Ačkoliv je to Manfred, kdo má dvojníka, i o Francisovi se čtenář dozvídá, že má v sobě „dvojí bytost“ (Karásek 1907/2012: 31). Vzhledem k možnosti fiktivnosti samotného Manfreda, naznačené výše, je nasnadě i pojetí, že Manfred je pouze částí Francisova já, přičemž každý zosobňuje jednu stránku osobnosti. K tomu odkazuje i vzhled obou hrdinů – Manfred je „tmavého a cynického vzhledu“ (Karásek 1907/2012: 47), kdežto Francisovi je nejčastěji připisována bledost. V podobné opozici se ocitají hrdinové *Scarabaea*, Marcel a Oreste, přičemž první je jakožto mág samozřejmě spojován s tmavými barvami a temnem, zatímco jeho pasivní protějšek je bledým „křehk[ým] Hyakinth[em]“ (Karásek 1909/2012: 157). Tématika rozpolcení osobnosti se vine tradicí gotického románu již dlouhou dobu před Karáskem a

klasického rozpracování se dočkala v Stevensonově Jekyllu a Hydeovi (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886).

Bledost je jedním z charakteristických atributů Karáskových hrdinů. Jak uvádí Řezníková, „[p]o tělesné stránce jsou vymalováni obvykle podle takřka jednotné šablony: uhlazení gentlemani [...], subtilní, bledí, mladí a krásní. [...] I oni jsou ztělesněním abnormality, ač spíše psychické, než tělesné.“ (Řezníková 2006: 89). Touto abnormalitou a faktem, že i oni „užívají drogy, podléhají neurózám, pohrávají si se zločinem [a] svými znalostmi daleko přesahují praxi soudobé vědy“ (Řezníková 2006: 89), se řadí mezi hrdiny ostatních novodobých gotických románů.

Podobně jako v řadě dalších novodobých gotických románů je i zde značně tematizována sexualita. Karáskovi hrdinové jsou příznační svou homosexualitou (Řezníková 2006: 87), která má ovšem zvláštní charakter. O Manfredovi se praví: „Jeho erotismus vylučoval běžné formy. [...] Opovrhoval [ženou], ale lhostejní [mu byli] též ti, kdo jsou jen muži.“ (Karásek 1907/2012: 19; 17; 32). Ve Francisovi najde Manfred to, co hledal – toho, kdo [je] mimo obě pohlaví.“ (Karásek 1907/2012: 32). „[O]boupohlavnost“ vyznačuje i z dalšího hrdiny, Gastona (Karásek 1909/2012: 148).

Homosexualitě Karáskových hrdinů se vymyká pouze Marcel, a to jen do určité míry. Navzdory tomu, že navazuje přátelství s mladými muži, činí tak proto, aby je k sobě připoutal a mohl z nich učinit oběti svého zločinu. Ve skutečnosti však tvrdí, že miluje ženu – Marii Madelainu, která je pramatkou jeho rodu. Nejde však o skutečnou lásku muže k ženě, jelikož Marcel obdivuje Marii Madelainu jako génia v umění, jež sám provozuje – travičství. Jedná se tedy o jakési temné uctívání, nikoliv o příklad tradiční lásky.

Ve vztazích Karáskových hrdinů nalezneme striktní hierarchii. Vždy jeden z mužů – mág – je dominantní a zcela toho druhého ovládá. Druhý muž bývá spojován s pasivitou a jeho oddání se mágovi je chápáno jako oběť. To je patrné především ze vztahu Francise k Manfredovi, který přijme Manfredův život za svůj a sdílí s ním jeho osud.

Z této struktury se vymaní Oreste, když naváže přátelství s Gastonem, ale jelikož jsou oba oněmi křehkými muži, jejich vztah nemá dlouhého trvání, neboť Oreste je proti své vůli přitahován Marcelem. Na Gastona má mág stejný vliv a oba mu podlehnou, ačkoliv vědí, že Marcel zosobňuje zlo. Podobně se Francis nemůže odpoutat od Manfreda, který mu sice nepřipravuje takový osud jako Marcel oběma mladým mužům, ale zasvěcuje jej do černé magie a přenáší na něj svou nenávist k Morovi. Jak samotný Francis pozoruje, „Stáv[á] se sám černým od jeho stínu.“ (Karásek 1907/2012: 48).

Mágové tedy pro ostatní hrdiny ztělesňují temnou stránku lidské duše a pootevívají jim dveře zločinu. Svádění a pokušení v tělesném smyslu tu přechází do obrazného významu. Takové zintelektuální sexuální je patrné na více místech v Karáskových dílech – na příklad o Manfredově duši se praví, že „se ukojovala stykem s krásnými osobnostmi přátel.“ (Karásek 1907/2012: 19). Toto propojování tělesnosti a duševna souvisí s barokním mysticismem, o nějž se Karásek zajímal, a slouží vyhraněné stylizaci hrdinů, jež je pro jeho dílo určující.

Karáskovi hrdinové dále vynikají svým narcisismem. Týká se to především mágů, kteří staví sebe nad všechny ostatní, což se promítá do jejich chování vůči svým protějškům. Chorobný narcisismus se rozvine u Manfreda, který se stává posedlým Cagliostrem, jemuž se podobá a jehož vtělením podle svého přesvědčení je.

I u Karáska se tedy objevuje selhání základních kategorií, muže a ženy. Jejich stírání a prolínání souvisí s již probíranou krizí identity. Vyhraněná sexualita Karáskových hrdinů je příznačná pro jeho nonkonformismus namířený proti měšťácké morálce – do opozice s ní staví autor extrémně stylizované hrdiny, kterým zcela záměrně přisuzuje šlechtický původ a kteří disponují krajním individualismem.

Taktéž církev a víra dojdou u Karáska mnohé tematizace. Dekadentnost jeho próz způsobuje, že se zde setkáme s mnohem větší mírou blasfemie, než tomu bylo u Nezvala. To je patrné z následujících úryvků: „Jako Petr klíče nebes ponese klíče inferna. [...] A vědouce, že nemáme možnosti se modlit, budeme alespoň toužit po možnosti se rouhati“ (Karásek 1907/2012: 40). Otázka víry a náboženství byla u Karáska nejvíce rozvinuta v próze *Gotická duše*. Její hrdina naráží na rozpor mezi výchovou vštěpovanou vírou, která nevychází z nitra a je veskrze falešná, a skutečnou touhou objevit Boha vlastní cestou. Formálnost víry a tíha instituce církve ale znemožňují hrdinovi najít ryzí vztah k Bohu. Ve *Scarabaeovi* pak vyznávání kultu egyptské bohyně Isis vede k pomalému rozvracení křesťanské kultury. (Řezníková 2006: 81).

I u Karáska dochází ke stírání hranice mezi realitou a přeludem či snem, ale samozřejmě v odlišném pojetí, než tomu bylo v Nezvalově díle. Podle Francise Manfred „příliš žil více místo reálnosti. [...] Žil tak, že snil.“ (Karásek 1907/2012: 52; 20). Řada příhod v *Románu Manfreda Macmillena* nedává jasný podnět, zda se jedná o realitu, či nikoliv. Snovost a přízračnost se pomalu mění v horečnost a šílenství, jímž jedině se podle Manfreda „jako plamenným křídlem [...] dotkne dna sebe samých“ (Karásek

1907/2012: 59). Obsese Walterem Morou žene hrdiny do stavu, kdy nejsou schopni „rozeznati svých představ od přízraků, [je] děsících.“ (Karásek 1907/2012: 107).

U Jiřího Karáska ze Lvovic je situace poněkud odlišná než u Vítězslava Nezvala. Na rozdíl od Nezvala nabízí Karáskovo dílo hned několik textů majících vazbu na gotický román. Zároveň se však jedná o jiný druh inspirace – zatímco Nezval vytvořil surrealismem ovlivněnou verzi gotického románu, korespondující s původním žánrem v řadě konstitutivních rysů jako jsou postavy odpovídající určitému literárnímu typu, zápletky, umístění děje a tradiční témata, v Karáskově tvorbě dochází spíše k reflexi tohoto žánru prostřednictvím izolovaných prvků a motivů. Mezi tyto patří fascinace gotickou (a barokní) architekturou, zájem o středověkou mystiku a o černou magii a celková pochmurnost atmosféry.

5.3 Gotický román v české literatuře – komparace

V předešlých kapitolách bylo rozebráno, jak se Vítězslav Nezval a Jiří Karásek ze Lvovic inspirovali gotickým románem a jakou podobu tato inspirace měla. Nyní bude přistoupeno ke srovnání práce každého z nich s žánrem a jeho jednotlivými motivy a prvky, přičemž bude brán zřetel na pozici autorů v české literatuře a na literární a kulturní pozadí jejich tvorby.

Zásadní rozdíl mezi nahlížením Nezvalova a Karáskova díla prizmatem gotického románu tkví v postoji, který vůči tomuto žánru autoři zauímají. Zatímco Nezval záměrně variuje konkrétní útvar, na nějž se výslovně odvolává v předmluvě ke svému dílu,²⁰ Karásek gotický román neuznává (Mocná a Peterka a kol. 2004: 222). Přesto může uchopení Karáskových děl skrze tento žánr poskytnout užitečný výkladový klíč.

Nezvalova *Valérie a týden divů* nejen představuje celou řadu gotických prvků, ale také zachovává tradiční strukturu gotického románu. Předkládá čtenáři klasického gotického padoucha, proti němuž stojí nevinná dívka, kterou nechává prchat tajnými podzemními chodbami a zažívat děsuplné okamžiky. Za přítomnosti nadpřirozených jevů tu dochází k odhalování identit a narušování tradičních hodnot, institucí a řádů civilizovaného světa.

Případ Karáskových próz je jiný. Jelikož nedochází k vědomé práci s žánrem, jeho reflexe má odlišný charakter. Lze se tu setkat s jednotlivými prvky, jejichž povaha je ryze gotická, ale které netvoří ucelený soubor rysů ukazujících ke konkrétnímu žánru. Karáskova inspirace gotickým románem je sekundární, neboť k autorovi přichází skrz romantismus, který mnohé z gotického románu přejal.

Díla obou autorů dávají značný prostor sexualitě – významné, ale původně ne tak otevřeně tematizované složce gotického románu. Nezval představuje chlápěného padoucha, který pokouší a svádí ženské hrdinky a způsobuje, že je v díle chytí a sexuální pud hnací silou většiny postav, i těch zdánlivě ctnostných a nevinných. V touze po rozkoši se postavy zříkají svých zásad a snižují se i ke zločinu. Odhalují tak v sobě temnou stránku, kterou vyvolávají právě potlačované pudy.

U Karáska najdeme podobně dominantní hrdiny, kteří sice nejsou typickými gotickými padouchy, ale temná až zločinecká povaha jim nechybí. Jejich sklony k satanismu a černé magii jsou čistě dekadentního charakteru – odklánějí se o Boha a

²⁰ Viz výše.

tradičních institucí, neboť tyto zaznamenávají úpadek a přežily samy sebe. Inklinace k temným stránkám života může být také nahlížena jako zoufalý pokus dodat životu nějaké vzrušení, neboť Karáskovi hrdinové se typicky dekadentně nudí a pohrdají životem.

I tito mají vliv na své protějšky, v nichž vyvolávají neovladatelnou touhu, a sobecky si je připoutávají. Přenášejí pak na ně mnohé ze svých temných obsesí a činí je přeneseně, ale i doslovně svými oběťmi. Jelikož jsou Karáskovi hrdinové zpravidla homosexuální orientace, neobjevují se v jeho dílech křehké a nevinné dívky, ale stejnými charakteristikami oplývající mladí muži. Jejich subtilnost a bledost je stavěna do kontrastu s temností jim nadřazených mágů. Sexualita je zde mnohem méně než u Nezvala vázána na tělo, je spojována s duší a dochází značné stylizace. I ve své sexualitě jsou Karáskovi hrdinové extrémně individualizovaní a snaží se alespoň tak vymanit ze své hrozivě všední existence.

Nezvalovo dílo v otázce sexuality prozradí svoje surrealistické pozadí – nalezneme v něm odraz Freudových teorií a surrealistický zájem o tělo. Jeho převaha nad duší, potažmo rozumem vytváří v textu hlavní konflikt. Sexualita v Karáskově podání se naopak od tělesnosti odpoutává, jako by hledala tu nejextrémnější polohu, již si lze v této oblasti představit. Karáskovi už nestačí pouze šokovat otevřeností homosexuality, zpochybňuje i tradiční genderové rozdělení a dává tak svým dílům typický dekadentně nonkonformní ráz.

Jak Nezvalova, tak Karáskova próza zaujme goticky laděným literárním prostorem. U prvního z autorů se setkáme spíše s jednotlivými místy či částmi budov jako je tajná podzemní chodba, sklepní úkryt a pohřebiště, okno v gotickém slohu a dalšími. Ačkoliv plní účel děsivých prostor, nevyvolávají pocity ohromení či fascinace, jako to činila gotická architektura v původním žánru, ani dojem uceleného souboru prvků tvořících jednotné zázemí pro příběh.

Oproti fragmentárnosti Nezvalova literárního prostoru nalezneme v Karáskově poetice naopak celý topos města se svébytnými atributy. Jedná se o dvě reálná města, Prahu a Benátky, z nichž přinejmenším první Karásek sám dobře znal. To se projevuje na určitosti popisů, pomocí nichž jako by město před čtenářem ožívalo. Ačkoliv tedy Karásek pracuje se skutečným místem, plní je atmosférou vzešlou z vlastních představ, a tak z něj činí originální kulisu svým charakterem odpovídající ději, postavám i celkovému vyznění textu. Zatímco Praha je spojována pouze se smrtí, v čemž lze nalézt i vliv Karáskova nihilistického pojetí českých dějin (Řezníková 2006: 79), Benátky smrt snoubí s horečně

pulzujícím dechem života. Gotická a v Praze i barokní architektura vzbuzují fascinaci nad svou minulostí, trvalostí a monumentálností.

Nezvalovo umístění, ač odpovídající řadou dílčích míst gotickému románu, je vykresleno poněkud schematicky. Poskytuje sice ponuré kulisy pro děsivé události, ale nefunguje jako celek dokreslující příběh. U Karáska naopak hraje prostor významnou roli – určuje povahu postav, mění jejich rozhodnutí i chování a zasahuje tak i do děje příběhu. Reálná místa, jichž Karásek pro své příběhy využívá, získávají v jeho dílech nové konotace a tím do jisté míry opět rezignují na svou realnost.

6. Závěr

Gotický román vznikl za specifických kulturně-společenských podmínek a je třeba jej proto pojímat jako jev historický. Vyvinul se jako reakce na osvícenský racionalismus z několika literárních útvarů, především ze středověkého a novodobého románu. Je tak dílem hybridním a zpočátku též značně fragmentárním. Nad rozum stavěl žánr emoce, což se projevovalo v charakteru jeho postav i v iracionalitě zápletek a jevů. Dominantní byla v gotické literatuře středověká architektura vzbuzující úžas nad svou mohutností a majestátem, typickými místy pro děj příběhu se pak stávaly hrady, zámky, tajné chodby, hrobky a sklepení, ale též divoká a nespoutaná příroda. Především v popisech této lze spatřovat odkaz, jenž gotický román předal romantismu.

Jako byly zápletky prvních gotických románů zpřetrhané a chaotické, tak byly jejich postavy černobílé a schematické. Obligátně se objevovali zlo konající padouch, proti němu nevinná panna a šlechetný hrdina. Díla oplývala nadpřirozenými jevy a fantaskními obrazy, děje byly rovněž často stíženy iracionalitou a soustředily se kolem motivů narušení feudálního řádu a okrádání právoplatného dědice. Čest nevinných hrdinek se dostávala do nebezpečí pouze po tu dobu, než je od něho uchránila udatnost kladného hrdiny. Obavy reflektované v činech padouchů pramenily z kulturně-společenských změn, k nimž docházelo v Anglii v době vzniku žánru. Na rovině výrazové pak nepřinesl kromě výše zmíněných popisů přírody a architektury gotický román příliš nového.

Ačkoliv byl žánr čtenářsky nesmírně populární, stával se již od doby svého vzniku terčem posměchu zejména ze strany literátů a kritiků. Jeho nepřiměřená iracionalita a fantasknost byly zesměšňovány a brzy začaly vznikat parodie tohoto žánru. První vlna jeho obliby tedy opadla přibližně v polovině devatenáctého století. Následovaly ovšem dvě další vlny, potvrzující, že gotický román je žánr reagující na určitou společensko-kulturní situaci, zpravidla nastávající na přelomu století. Vždy se jednalo o reakci na procesy modernizace, na změny, které znamenaly ohrožení stability jistých entit. Nová epocha přinášela nové prostředky, ale přesto se v tradici tohoto žánru po celou dobu držel soubor charakteristických prvků.

V české literatuře se částečně projevil trendy nastoupivší v literaturách evropských – gotický román se objevil na přelomu devatenáctého a dvacátého století a reagoval na nové zdroje strachu – krizi identity, nestabilitu v oblasti sexuality, nedůvěru v moderní vědu a další. Na žánr začaly působit jeho různá pojetí a variace autorů různých národních

literatur. Také došlo k potlačení historičnosti, kterou rozváděl nově román historický, a do popředí se tak dostala děsivost. Nově se gotickým prostorem stalo město, spojované s kriminalitou, špínou a prostitucí. Zdroje strachu se stále častěji hledaly nikoliv vně, ale uvnitř člověka, v temnotě jeho podvědomí.

Vazba na obavy a tužby ukryté v lidském nitru je ostatně tím, co na gotickém románu a jemu příbuzných žánrech autory i čtenáře či diváky fascinuje dodnes. Kromě pravidelně se opakujících vln oblíbenosti tohoto žánru totiž došlo k jeho asimilaci v rámci řady dalších útvarů. Jeho vliv je patrný v hororu a kriminálním románu a ve „veskrze trivializované podobě“ se žánr objevuje v takzvaných krvavých románech. (Mocná a Peterka a kol. 2004: 220-2). Uplatnění dochází i v postmoderní literatuře (U. Eco, L. Fuks, M. Urban). Úspěch sklízí i na filmovém plátně, a to především v podobě moderního hororu.

Přes všeobecné tendence směřující na počátku dvacátého století ke gotickému románu je na místě si položit otázku, proč došlo u rozebíraných autorů k přimknutí se – ať už vědomému či nevědomému – právě k tomuto žánru. Jelikož k tomu u Karásek nedochází vědomě, je skutečně možné, že autora k užití gotické poetiky přivedly stejné okolnosti jako řadu dalších autorů přelomu století. Charakteristiky jeho hrdinů jsou totiž „symptomem epochy *fin de siècle* [...] a byly produktem modernistického vědomí plurality a variability jevů, která sice na jedné straně osvobodila od stávajících kategorií, norem a pravidel, současně však přivodila pochybnosti o samotném pojmu pořádku a nastolila představu chaosu – archetypálního zdroje strachu.“ (Řezníková 2006: 87).

Nezvalova situace je poněkud odlišná. Jednak si sám vybral žánr, jehož variaci chtěl vytvořit, ale ovlivnily jej možná i vnější okolnosti. Gotický román byl totiž v okruhu surrealistů často přetřásán – jak už bylo řečeno výše, vyjadřoval se k němu sám André Breton. Dále ovšem Nezvalovu volbu mohla ovlivnit i popularita triviální literatury na začátku dvacátého století – ta zažila největší rozmach právě v meziválečných letech, kdy byla *Valérie a týden divů* napsána (Poláček 2000: 157). Spojení gotického románu a surrealismu se tedy zdá být poměrně plodným. Bez zajímavosti také není fakt, že český surrealista Jan Švankmajer si později vybral tematiku *Otrantského zámku* pro svůj stejnojmenný film, v němž se hrdina snaží nalézt dějiště tohoto gotického románu.

Seznam použité literatury

Prameny:

Karásek, Jiří ze Lvovic (1925/2012): Ganymedes, in Jiří Karásek ze Lvovic: *Romány tři mágů* (Praha: Volvox Globator), s. 355-459.

Karásek, Jiří ze Lvovic (1900/1991) Gotická duše, in Jiří Karásek ze Lvovic: *Gotická duše a jiné prózy* (Praha: Vyšehrad), s. 5-80.

Karásek, Jiří ze Lvovic (1907/2012): Román Manfreda Macmillena, in Jiří Karásek ze Lvovic: *Romány tři mágů* (Praha: Volvox Globator), s. 13-141.

Karásek, Jiří ze Lvovic (1909/2012): Scarabaeus, in Jiří Karásek ze Lvovic: *Romány tři mágů* (Praha: Volvox Globator), s. 143-152.

Nezval, Vítězslav (1945/1970): *Valerie a týden divů* (Praha: Odeon), 170 stran.

Odborná literatura:

Abrams, Meyer Howard (1999): *A Glossary of Literary Terms* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers), 366 stran.

Blažiček, Přemysl (1995): *Dějiny české literatury IV* (Praha: Victoria Publishing), 714 stran.

Botting, Fred (1996): *Gothic* (London: Routledge), 201 stran.

Breton, André (1990): English *Romains noir* and Surrealism, in Victor Sage: *The Gothick Novel* (London: Macmillan), s. 112-114.

Breton, André (2005): *Manifesty surrealismu* (Praha: Herrmann & synové), 174 stran.

Byron, George Gordon (1817/1900): Manfred: a dramatic poem, in George Gordon Byron: *The Dramas and Satires of Gordon* (London; New York: Newnes), s. 345-468.

Dokoupil, Blahoslav (2000): Historická próza, in Jiří Poláček a kol.: *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno: Akademické nakladatelství CERM), s. 7-32.

Hilský, Martin (2010): *Shakespeare a jeviště svět* (Praha: Academia), 909 stran.

Hodrová, Daniela (1989): *Hledání románu: kapitoly z historie a typologie žánru* (Praha: Československý spisovatel), 276 stran.

Kilgour, Maggie (1997): *The Rise of the Gothic Novel* (London; New York: Routledge), 280 stran.

Lewis, Matthew (1995): *The Monk* (Oxford; New York: Oxford University Press), 456 stran.

Macháček, Miroslav (1980): *Vítězslav Nezval* (Praha: Horizont) 1980, 149 stran.

Med, Jaroslav (2001): Česká symbolistně-dekadentní literatura, in Jaroslava Janáčková a Jaroslava Hrabáková, eds.: *Česká literaura na předělu století* (Praha: H & H), 303 stran.

Mocná, Dagmar a Josef Peterka a kol. (2004): *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha; Litomyšl: Paseka), 699 stran.

Novák, Arne (1995): *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny* (Brno: Atlantis), 1804 stran.

Nezval, Vítězslav (1937): *Moderní básnické směry* (Praha: Dědictví Komenského) 282 stran.

Poe, Edgar Allan (1839/1998): The Fall of the House of Usher, in Nina Baym, ed.: *The Norton Anthology of American Literature. Vol. 1* (New York: Norton), s. 1508-1522.

Poláček, Jiří (2005): Triviální literatura, in Jiří Poláček a kol.: *Průhledy do české literatury 20. století* (Brno: Akademické nakladatelství CERM), s. 155-188.

Pseudo-Longinus a D. Halicarnassensis (1931): *O vznešenu* (Praha: Společnost přátel antické kultury), 76 stran.

red. Diderot (1999): *Velký slovník naučný. 2., M/Ž* (Praha: Diderot), 1679 stran.

Radcliffová, Ann (1970): Sicilský román, in Jaroslav Hornát: *Anglický gotický román* (Praha: Odeon), s. 489-704.

Řezníková, Lenka (2006): Gotická duše moderny. Gotika a gotický román v české literatuře přelomu 19. a 20. století, in D. Blümllová a kol., eds.: *Čas moderny: studie a materiály* (České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Filozofická fakulta, Historický ústav ve spolupráci s NTP Pelhřimov), s. 71-90.

Stevenson, Robert Louis (1999): The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, in Robert Louis Stevenson: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde: The Merry Men and Other Tales and Fables* (Ware: Wordsworth), s. 3-128.