UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra genderových studií

Magisterská práce

Obrazy femininity ve vybraných textech hororové literatury

Vedoucí magisterské práce: PhDr. Blanka Knotková-Čapková, Ph.D.
Diplomandka: Jitka Štenclová

Praha 2007

Čestně prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně a uvedla veškeré použité prameny informací a prameny literatury. Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti, které vyplývají ze zákona č. 121/2000 Sb.

V Chomutově dne .....

.....

Jitka Štenclová

Jitka Štenclová

Na tomto místě bych ráda poděkovala především PhDr. Blance Knotkové-Čapkové, Ph.D., vedoucí práce, za podnětné připomínky a laskavé vedení.

Anotace

Cílem mé práce je charakterizovat zobrazení ženských postav v rámci hororového žánru. Hlavní pozornost je věnována obrazům femininity v hororových povídkách vybraných autorů. Analýza a interpretace vybraných textů je prováděna na dvou úrovních. První úrovní analýzy je interpretace ženských postav textu v kontextu soudobých společenských norem a hodnot, tedy na rovině socio-kulturní. Druhou úrovní je analýza archetypální symboliky v textu.

První kapitola mé práce je věnována obecnému teoretickému vymezení literatury jak z hlediska tradiční literární vědy, tak z hlediska feministického, a základním teoriím analýzy a interpretace díla.

V druhé kapitole se podrobně zabývám otázkami metodologie a mnou zvolené metody jak na teoretické, tak praktické rovině v kontextu mé analýzy. Kapitola obsahuje vymezení obsahové interpretační analýzy jako mnou zvolené metody.

Následující kapitola vychází z obecného teoretického uchopení pojmu žánr. Podrobněji se zde věnuji popisu specifických faktorů, které jsou typické pro žánr hororový. V textu jsou obsažena teoretická, epistemologická praktická východiska k mé analýze aplikovaná na horor.

Samostatnou kapitolu věnuji archetypům. Zde se zabývám jejich základním vymezením, ale hlavně možností jejich aplikace na současnou literaturu. Cílem této kapitoly je také snaha postihnout diverzitu teorií, které se v současné době pokoušejí o kategorizaci archetypů a jejich symboliky.

Stěžejní část mé práce je věnovaná konkrétní analýze a interpretaci děl vybraných autorů. Předmětem analýzy jsou díla H.P. Lovecrafta, Cliva Barkera, Stephena Kinga a Anne Rice. Interpretace vybraných textů je prováděna na základě předchozích teoretických východisek jak na úrovní socio-kulturní, tak na úrovni archetypální symboliky.

Anotation

The main aim of my work is to characterize the images of female literary heroines in the context of the horror genre. Analysis and interpretations of the selected texts have been drawn on two levels. The first stage of my analysis is the interpretation of women figures in area of today's social norms and values. This means on the socio-cultural level. The second stage is the analysis of archetypal symbology in text.

The first chapter deals with theoretical approaches of literature in traditional and feministic point of view in connection with theories of analysis and interpretation.

In the second chapter I am in detail interested in questions of methodology and methods and their application on the horror text on the theoretical and practical level in the context of my analysis. The chapter contains theoretical limitation of content interpretative analysis as a method I chose.

The next chapter comes out from common theoretical definition of genre. The factors typical especially for the horror genre are there described in more detail. The content of this chapter is targeted on the theoretical, epistemological and practical concepts that allow me to apply them to the concrete level of horror genre.

The archetypes require independent chapter of my work. In the centre of my interest there is a basic definition of archetypes, but mainly the possibility of their application on the contemporary literature. The next aim of this chapter is to describe the diversity of archetypal theories, which are attempting to provide a huge amount of categorization of archetypes and their symbology.

As a main part of my work I consider the last chapter that is especially about concrete analysis and interpretation of chosen literary works. The subjects of my analysis are novels written by H.P. Lovecraft, Clive Barker, Stephen King and Anne Rice. The interpretation is based on theoretical approaches from previous chapters both on the socio-cultural and archetypal level.

Obsah

Anotace 4

Anotation 5

1. Úvod 7

2. Teoretický rámec 9

2.1 Definice literatury 9

Feministická literární teorie 11

2.2 11

2.3 Východiska analýzy a interpretace 13

3. Metodologická východiska 17

3.1 Obsahová interpretační analýza 17

3.2 Interpretace díla 19

3.3 Diskurzivní analýza 21

4. Žánrové vymezení 22

4.1 Žánr 22

4.2 Horor jako žánr 24

4.3 Epistemologie hororu 29

4.3 Sexualita jako dominantní prvek žánru 31

5 Archetypy a symboly 32

5.1 Symbol a mýtus v literární teorii 32

5.2 Jungovy teorie 34

5.3 Aplikace archetypů v kontextu současné literatury 37

6 Vybraní autoři a jejich dílo 45

6.1. Androgynie a skrytý rasismus: Howard Phillips Lovecraft 45

6.2 Transformace touhy a těla: Clive Barker 51

6.3 Vyjádření civilizačních úzkostí: Stephen King 58

6.4 Tradice v jinakosti a jinakost jako provokace: Anne Rice 69

7. Závěr 78

8. Bibliografie 80

1. Úvod

Obrazy femininity, jak jsou prezentovány v literatuře, jsou častým tématem feministické literární teorie a analýzy. V této práci bych se chtěla věnovat pojetí ženských postav v rámci hororového žánru. Horor se stejně jako jiné literární žánry těší masové oblibě a lze tedy předpokládat, že má potencionálně velký vliv na své publikum. Přestože se hororový žánr těší popularitě u čtenářů, zůstává téměř nepovšimnut akademickou obcí. V konkurenci mezi ostatními žánry je považován za okrajový a méně hodnotný styl. Dle mého názoru by však jakýkoliv literární žánr, který se těší tak velké oblibě, neměl uniknout pozornosti literární kritiky.

Ve svém výzkumu se chci zaměřit na obrazy femininity v hororových povídkách na několika úrovních. První směr analýzy vychází z předpokladu, že mezi realitou a literaturou existuje interaktivní vztah ve smyslu stylizace reality. Zajímají mě tedy otázky, jak se v hororových povídkách odrážejí společenské normy a hodnoty ve vztahu k ženským postavám. Při analýze současné hororové produkce chci zkoumat, jak jsou v dílech charakterizovány ženské postavy, jakou roli hrají v příběhu, jak se jejich postavy vyvíjejí, jaké jsou stereotypní popisy ženských postav, a to vše ve vztahu k historicko-sociálnímu kontextu doby. Současně se chci pokusit nejen o pouhý popis postavy ženy v literatuře, vycházející z tradičního čtení, ale také nalézt možné alternativní přístupy k interpretaci.

Pozornost bych chtěla také věnovat struktuře díla, resp. otázce, jak spolu jednotlivé složky díla souvisí. Jaký je vztah jednotlivých postav, vztah postavy k ději apod. Detailnější popis mých východisek při analýze vybraných textů je obsažen v kapitolách věnovaných literární teorii a metodologii.

Mým cílem není pouze prvoplánová analýza ve vztahu k společenským normám a jejich literárním stylizacím, chci se zamyslet i nad hlubší podstatou vybraných ženských literárních postav. Východiskem je zde teorie o achetypech jako základním prvopočátku námi vytvářených obrazů. Zkoumaný materiál se zde rozšiřuje o množství variací symbolů, mýtických představ a archetypů, které se vynořují v literatuře. Pokud chci být přesnější, zajímá mě, které archetypální symboly mohou odkazovat k ženě nebo jakým způsobem ji vyjadřují. Zde mě inspirovaly myšlenky C.P. Estés, která se touto problematikou zabývá ve své knize *Ženy, které běhaly s vlky*. Tuto hlubší úroveň

analýzy archetypů ovšem nepovažuji za oddělenou od linie socio-kulturní. Podle mého názoru se v moderní literatuře mísí jak přetrvávající archetypální symbolika, tak socio-kulturní vlivy. Není tedy mým cílem hledat čisté vyjádření možných archetypů nebo jejich mýtického zobrazení. V moderní literatuře, která je předmětem mého zájmu, očekávám spíše množství různých variací, u kterých lze identifikovat odkaz k určitým archetypálním obrazům.

Výběr autorů a mnou analyzovaných publikací vycházel z kritéria masové popularity a dostupnosti, jak v rámci literárního žánru, tak s ohledem na případné filmové zpracování dle literárních předloh. V užším slova smyslu se pro mě měřítkem popularity stal zájem o dané autory nebo autorky a jejich publikace v rámci regionální knihovny. Při výběru publikací jsem vycházela z nabídky autorů a četnosti jejich titulů v rámci regionální knihovny. Vzhledem k faktu, že jsem neměla k dispozici statistické ukazatele, vybírala jsem tituly na základě vyjádření zaměstnanců knihovny, které publikace a autoři jsou ve zvoleném žánru nejčastěji poptávaní.

Při zpracovávání tohoto tématu jsem objevila mnoho otázek, které mohou stále čekat na zodpovězení. Ve své práci si nekladu za cíl jejich úplné zpracování, neboť to není v možnostech mnou zvolené výzkumné metody. Zaměřuji se na dílčí aspekty, které mohou pomoci osvětlit výše položené otázky.

2. Teoretický rámec

2.1 Definice literatury

Na základě Wellekovy myšlenky, že při zkoumání literatury neexistuje obecně platná teorie a zkoumání literatury je pak spíše zkoumáním individuality, jsem si zvolila několik autorů, kdy syntéza jejich pohledů na literaturu a možnosti její interpretace, může být východiskem pro mou vlastní literární analýzu. (Wellek 1996: 20) Vycházím zde z obecného shrnutí Aleše Hamana, kdy jeho základní tvrzení doplňují o podrobnější teorie Pam Morris, Miroslava Štochla a autorů Welleka a Warena

Z mnoha teorií literatury lze vybrat její různé definice. Jako primární definici jsem se rozhodla použít myšlenku Aleše Hamana z knihy *Úvod do studia literatury a interpretace díla.* Autor v textu definuje literaturu jako soubor děl zaznamenaných písmem, ať uměleckých, či odborných. (Haman, 1999: 7)[1]. Tuto obecnou definici literatury autor rozvíjí o její zařazení v kontextu možného působení na příjemce. (viz.níže) Autor považuje literaturu za pojem místně a časově proměnlivý a považuje za nutné jej vždy spojit s konkrétním historickým obdobím. Stejně tak se v daném historickém období mění hodnoty společnosti, a tedy i hodnoty, které s literaturou souvisí. (Haman, 1999: 9). Podrobnější členění literatury nabízí Pam Morris. Autorka definuje literaturu na třech úrovních, a to jako soubor textů s estetickou hodnotou, instituci spojenou s vydáváním, distribucí a vzděláváním a kulturní aktivitu. (Morris, 2000: 17) V první rovině je funkce literatury popsána jako možnost poskytnout porozumění lidské zkušenosti, působit citově a vytvářet vzory pro lidské jednání. Literatura vytváří obraz existující skutečnosti spolu se zachycením představ pomocí jazyka použitím systému hodnot, které jsou obsaženy ve slovech. (Morris, 2000: 18)

[1] Pokud jsem se v rámci teorií literatury rozhodla použít jako hlavní zdroj Aleše Hamana, pak s vědomím, že se nejedná o primární autoritu na poli literární vědy. Vzhledem k faktu, že cílem mé práce není rozbor jednotlivých literárních teorií konkrétních autorů, zvolila jsem tuto publikaci, která shrnuje zásadní teorie mnoha autorů v otázkách definice literatury, její funkce a problematiky interpretace ve velmi stručné podobě. Pokud se nechci ve své práci zabývat detailním popisem literárních teorií, pak se mi jeví Haman spolu s doplněním dalších autorů u teorií, kterým se věnuji podrobněji, jako dostačující.

Otázkou funkce a účinnosti díla a interpretace textu se zabývá Haman, kdy výchozí pozice autora je v poststrukturalistických a recepčních teoriích. Zásadní linií textu je uchopení literatury jako dynamického jevu, který má potenciál nést ideologie, společenské hodnoty a podílet se na fungování společnosti a jedinců. (Haman, 1999: 9-47) Literatura je tedy současně nejen psaným textem, ale hlavně specifickým způsobem komunikace s určitou účinností. V základním uchopení literatury jako komunikace se jedná o přenos estetické literární informace mezi autorem a příjemcem, kdy tato komunikace je komplexním procesem, který zahrnuje vznik díla, jeho přenos, působení na příjemce, ideologické a kulturní vlivy. (Haman, 1999: 50) V rámci účinnosti díla Haman konstatuje, že literatura vždy souvisí s konstantním univerzem životních hodnot, kdy vnímatelé textu si vybírají takové hodnoty, které aktuálně prožívají. (Haman, 1999: 47)

Funkce literatury je zde spatřována jak v rámci intersubjektivních vztahů, tak i vztahů sociálních. Na tuto myšlenku lze navázat poststrukturalistickými teoriemi Miroslava Štochla, který tvrdí, že funkcí literárního díla je činit čtenáře samostatným producentem. Čtení textu se následně stává svébytným tvůrčím aktem, kdy se čtenář stává spolutvůrcem díla. (Štochl, 2005: 99) Vnímání textu ovšem není označováno za plně subjektivistické. Svou úlohu zde hrají společenský konsenzus nebo respekt ke stanoveným komunikačním pravidlům. Literatura je dle Štochla vytvářena na základě předpokladu společného jazyka, vědomostí a pravidel. Individuální komplex jednotlivých charakteristik jednotlivých čtenářů, kontextu čtení a díla, včetně působení dalších individuálních faktorů, je pak důsledkem faktu, že text je vždy čten novým, jiným způsobem. (Štochl, 2005: 101) Předpoklad individuálního, a tedy i subjektivního pohledu na literaturu při její interpretaci je základním východiskem i mé literární analýzy.

Z jiného úhlu pohledu se na jedinečnost díla dívají Wellek a Waren. Jejich pohled nevychází ze strany čtenáře, ale díla samotného, kdy tvrdí, že : „ Žádné dílo nemůže být zcela jedinečné, neboť by pak bylo zcela nepochopitelné.“ (Wellek, 1996: 22) Domnívám se, že tato myšlenka je plně v souladu se Štochlovým pojetím literatury založené na společenském konsenzu. Na rozdíl od Štochla se v otázce funkce literatury autoři vyjadřují ryze prakticky. Za funkci literatury považují potěšení, užitečnost, poučnost a emoční ventilaci. Ve své velmi obecné definici současně uvádějí, že

literatura je současně zdrojem typických příkladů lidského jednání. (Wellek, 1996: 44) I přes tuto zjednodušenou formu vyjádření funkce literatury, zde lze vysledovat určitý konsenzus o funkcích literatury s výše uvedenými teoriemi (viz. Pam Morris).

2.2 Feministická literární teorie

Jako základní východiska literární teorie feminismu jsem si pro svou práci zvolila teorie Pam Morris a Elaine Showalter. Mimo základní definice a členění literatury z pohledu feministické literární teorie se Pam Morris snaží postihnout propojení jazyka, literatury a kultury jako vzájemně se ovlivňujících prvků. Morris také poskytuje zdůvodnění pro feministickou literární analýzu, a tím i podložení funkčnosti mé práce v obecné rovině. Ta vychází ze základních otázek feministické literární kritiky, která se táže, jak určitá oblast kultury ovlivňuje společnost, jak se literatura podílí na vytváření systému hodnot, hodnoty které skupiny (z mocenského hlediska) jsou prezentovány, nebo jak je konstruován gender v literatuře.[2] Všechny tyto otázky se velice úzce vztahují k tématu mé práce. Jedná se v podstatě o řešení dvou zásadních otázek feministické literární teorie dle Morris, a to otázky ženské identity a ideologičnosti estetických hodnot. (Morris, 2000: 20) Relevantní pro mou práci jsou zvláště kapitoly pojednávající o četbě literatury z pohledu ženy, které zahrnují problematiku tradiční mužské interpretace ženy, její mytizaci a možnost vzepření se tradiční formě čtení. Feministická literární kritika si dle Morris klade tyto zásadní otázky: jak se literatura podílí na vytváření systémů hodnot, jaký je kontext díla (kulturní, společenský, mocenský, biografický, atd.), kdo má právo hodnotit díla a vytvářet literární kánon. Pro mou práci jsou podstatné otázky konstrukce obrazu ženství v literatuře a prezentace s ženami spojenými hodnot. Podstatou literární analýzy podle Morris by mělo být kritické čtení, které umožní odhalit nové „alternativní“ významy textu. Vzhledem k tomu, že předmětem mé literární analýzy mohou být díla žen i mužů, která jsou analyzována ženou, jsou podstatné i části knihy zabývající se otázkou

[2] Problematikou moci v rámci literatury se zabývá Judith Fetterley v textu Introduction on the politics of literature. Fetterley se zaměřuje na kritiku americké literatury, která vytváří univerzální obraz ženské čtenářky na základě mužských kritérií. Přesněji řečeno americká literatura je dle Fetterley literaturou mužů, kteří skrze ni reprodukují svůj mocenský potenciál. Ženy pak při četbě participují na zkušenosti, ze které jsou v podstatě vyloučeny. (Fetterley, s.d.: 492-497)

ženské kritiky a interpretace. (Morris, 2000: 70-103) Při úvahách o četbě textů a jejich interpretace ze strany žen, autorka vychází z myšlenek Simon de Beauvoir, a to konkrétně z tvrzení, že žena je definována k pojmu muž na základě konceptu „jinakosti“. Žena je pak skrze mužské interpretace mytizována a je jí připisováno mnoho protichůdných charakteristik, které na základě mužské interpretace jsou považovány za univerzálně platné. (Morris, 2000: 25-27) Lze předpokládat, že tyto modely pak fungují také v literatuře, ve které jsou uplatňovány a skrze ni dále reprodukovány. Ženy čtenářky pak mohou interpretovat text na základě definic mužů nebo se obrátit ke kritickému čtení. Dle Morris je cestou ke kritickému čtení překonání respektu ke klasickému literárnímu kánonu a snahy ztotožnit se s vypravěčem, kterým je ovšem v rámci hororových příběhů převážně muž. Snaha o kritické čtení je základem i mé interpretační analýzy.

K teoretickému ukotvení literární analýzy se jeví jako vhodná část knihy Pam Morris *Literatura a feminismus*, která se věnuje otázkám dekonstruktivismu a poststrukturalistické feministické literární teorii. Zde Morris uvažuje o pluralitě textů ve vztahu k interpretaci, dekódování ideologie v nich obsažených a způsobech ovládání skrze vytváření diskurzů a hodnoty obsažené v jazyce. (Morris, 2000: 152-153) Pokud vyjdeme z dekonstruktivistických teorií L.Irigaray, která tvrdí, že měřítkem všeho je muž, potom základ feministické literární kritiky vychází z rekonstrukce mužského symbolického významového řádu. (Morrris, 2000: 127) Irigaray v rámci svých falocentrických teorií odmítá systém založený na maskulinní identitě, která definuje jedinou pravdu pomocí negace k ženě a obhajuje myšlenku vytvoření ženského významového řádu.[3] Na její myšlenky odpovídá Heléne Cixous, která navrhuje program ženského způsobu psaní, který bude vycházet již z odlišného významového řádu odlišného od toho mužského. (Cixous, 1975) V rámci mé práce pak přichází v úvahu možná komparace významových řádů ženských a mužských autorů. Interpretace v rámci poststrukturalismu může být pojata jako dekódování represivní ideologie a odhalení revolučního potenciálu textu. (Morris, 2000: 152)

V rámci literární analýzy považuji za důležité vymezení způsobu nahlížení na literaturu Elaine Showalter, rozdělené na feministické čtení a gynokritiku, jak činí ve

[3] Podrobnější vyjádřených myšlenek L.Irigaray, jak ji cituje Pam Morris, v kontextu její kritiky dominantního nazírání na ženu a její sexualitu skrze parametry mužů, spolu s maskulinním významovým řádem užití jazyka nalezneme např. ve textu The sex Which is Not One. (Irigaray, s.d.:350-355)

svém textu *Pokus o feministickou poetiku*. V kontextu tohoto rozdělení feministické literární kritiky lze analýzu obrazu femininity v hororové literatuře považovat jak za feministické čtení, tak gynokritiku. Dle Showalter je cílem feministického čtení interpretovat text se snahou odhalit základní ideologické předpoklady, obrazy a stereotypy žen apod. (Showalter in Oates-Indruchová, 1998: 216) Feministické čtení autorka představuje jako historicky ukotvenou interpretační metodu. Feministické čtení by mělo odhalit jak ideologické předpoklady skryté v textech, tak obrazy a stereotypy žen vytvořené mužskými konstrukty. Součástí analýzy pak může být i identifikace zneužívání ženského publika, které Showalter vztahuje hlavně k populární kultuře. (Showalter in Oates-Indruchová, 1998: 216-217)

Hororová literatura není psána pouze muži, i když lze říci, že ti v tomto žánru převažují. Literární analýza tak obsahuje i část gynokritickou u textů psaných ženami. Zde se ke zkoumání témat zmíněných u feministického čtení přidávají otázky volby tématu, zpracování (i jazykového) a obrazů poskytnutých autorkou v rámci hororového žánru. V kontextu následující literární analýzy, ve které jsou zahrnuta díla tří autorů a jedné autorky, pak logicky přichází v úvahu použití jak feministické literární kritiky, tak i gynokritického čtení.

Radikální pohled na literaturu představuje Helene Cixous. Ve svém Smíchu medúzy cíleně propaguje ženské psaní spolu s vytvořením vlastního ženského diskurzu. Mužské psaní označuje za nástroj reprodukce útlaku žen, který je často obsažen právě ve fiktivní literatuře. (Cixous, 1975) Jako nástroj rozložení a osvobození se od významů, které utlačují a limitují lidské porozumění, označuje smích. Jako příklad pro svou teorii používá mýtickou postavu Medúzy, které se budu věnovat dále v textu.

2.3 Východiska analýzy a interpretace

Interpretaci textu lze stejně jako samotný pojem literatury chápat v různém smyslu v kontextu odlišných teorií. Štochl definuje interpretaci textu jako proces dialogického charakteru s intertextovou vazbou. Text je zde chápán jako výsledek produkce předchozích textů. Interpretace pak směřuje k výkladu jeho smyslu. Samotný pojem interpretace charakterizuje jako porozumění, užití, vysvětlení, přiřazování významu znakům a srovnávání vlastních očekávání s textem. (Štochl, 2005: 112) Haman ve své

teorii odmítá, že by interpretace byla pouze nalézáním vlastních významů, takový přístup označuje za narcistický. (Haman, 1999: 67) Jeho teorie interpretace je založena na tvrzení, že interpretace je reflexí toho, co jsme prožili při apercepci. Interpretace je současně historicky podmíněna a vždy postihuje pouze některé rysy díla. Interpretující subjekt následně začleňuje získané informace do svého životního kontextu – kulturního, literárního a životního. (Haman, 1999: 144-145) Text sám čtenáři navrhuje aktuální smysl díla.

Opodstatnění literární analýzy vychází ze samotné její funkce. Literatura je považována za funkční nástroj jak v intersubjektivních vztazích, tak i vztazích sociálních. (Haman, 1999: 9) Její pochopení se mění v historii a současně se mění i hodnoty poskytované literaturou, resp. přečtené čtenářem.[4] Na subjektivnost čtení, interpretace a analýzy Haman poukazuje, když říká, že: „Účinnost uměleckého díla vyplývá z estetické hodnoty obsažené v díle, která odkazuje na univerzum životních hodnot, přičemž si jednotliví vnímatelé vybírají hodnoty, které aktuálně prožívají.“ (Haman, 1999: 47) Pokud nebudeme diskutovat nad otázkou univerza životních hodnot, lze usuzovat, že literatura samotná má schopnost ovlivňovat lidské jednání a prožívání, neboť poskytuje vzor, se kterým se může jedinec ztotožnit podle své momentální situace. Milan Nakonečný hovoří o funkci literatury instrumentální (získávání vědomostí), prestižní (módní vlivy), afirmativní (upevnění a přijetí stanovisek) a impresionistické. (Haman, 1999: 150)

Jako přínosné pro svou práci vidím Štochlovo pojetí interpretace v kontextu literatury jako nositele hodnot a ideologií. Na rozdíl od Hamana se zabývá otázkou funkce fikčních příběhů a jejich úlohou v současném společenském systému. Štochl tvrdí, že fikční literatura funguje jako potencionální model, kterému se jedinec může podřizovat. Autor se také domnívá, že fikční příběhy jsou používány k vzdělávání, propagandě, manipulaci a normalizaci současné společnosti. (Štochl, 2005: 157) Literatura je zde tedy uchopena jako interaktivně propojena s realitou. V rámci textové analýzy fiktivních příběhů je nutné zmínit i teorie vysvětlující vztah textu a skutečnosti.

[4] Haman stejně jako mnozí jiní mužští literární teoretici, ale ženské literární teoretičky, používá zásadně generická maskulina pro pojmy jako je čtenář nebo posluchač apod. V souladu se svým osobním názorem použití generického maskulina akceptuji, neboť citované teorie jsou pak i vyjádřením autorské genderové necitlivosti nebo vžitých stereotypů. Použití generického maskulina při prezentaci mých vlastních názorů může mít původ ve stejných stereotypech, ale současně vědomě užívám generické maskulinum v případech, kdy se mi jeví jeho použití jako stylisticky vhodnější (např. u slova jedinec).

Štochl považuje text za dílčí schematizaci světa, jeho určitý model, který vyjadřuje vztah autora k zobrazovanému. Imaginativní příběhy současně obsahují vlastní hierarchický komplex, kdy mnohdy racionálno ustupuje emocím a intuici. (Štochl, 2005: 150)

V rámci feministické literární teorie jsou pak konkrétními otázkami literární analýzy a interpretace např. způsob, jakým se literatura podílí na vytváření systému hodnot, kdo má právo hodnotit literární díla a čí hodnoty jsou prezentovány nebo jaký obraz ženství používají literární texty. (Morris, 2000: 19) Literatura je zde obecně chápána jako nástroj prosazování mocenského diskurzu. Konkrétně o uplatňování a reprodukce moci muži skrze americkou literaturu hovoří Judith Fetterley, kdy kritizuje hlavně vytváření univerzálních homogenní obrazů ženy a ženské čtenářky muži na základě jimi definovaných kategorií. (Fetterley, s.d.: 492-497) V kontextu problematiky obrazu femininity v textu se lze zabývat otázkami mužské interpretace ženy, univerzálně uplatňovaných modelů popisu ženské hrdinky a přehodnocením pohledu na ně v rámci alternativních způsobů čtení a interpretace.

Dle Reinharz jsou předmětem interpretativní obsahové analýzy psané texty, které lze uchopit jako kulturní produkty, které reflektují podmínky svého vzniku a zprostředkovávají zkušenost. (Reinharz, 1992: 145) Text je tedy produkován skrze určitý diskurz a následně interpretován čtenářem. Reinharz označuje text za kulturní artefakt, který je charakterizován samotným významem textu, procesem jeho vzniku, autorem a kulturním kontextem. (Reinharz, 1992: 146) Reinharz dále označuje text za produkt dominantní kultury. (Reinharz, 1992: 147)

Analýza textu může vycházet z komparace dvou přístupů k interpretaci, a to z přístupů kladoucích důraz na autora, a těch, které se zaměřují na text samotný. Jako příklad teoretika, který se zaměřuje na osobu autora, Haman používá myšlenky H.M. Enzensberga, který tvrdí, že autor je součástí díla a pohled na jeho osobu je pro interpretaci díla velmi podstatný. (Haman, 1999: 53) Ze sociologického hlediska je autor uchopen jako průsečík společenských sil a mluvčí. Teoretikem, který naopak klade důraz na text samotný, je Foucault. Jeho teorie tvrdí, že autor je součástí diskurzu, a sám se tedy řídí jeho pravidly a způsobech myšlení a poznávání. Autor je zde chápán jako kanál, skrze který informace proudí. Tato teorie je ovšem dle mého názoru příliš zjednodušující, neboť nezahrnuje otázku sdělného záměru autora, který se vědomě

podílel na výstavbě textu. Uvedené teorie ovšem nabízejí široký rámec pro pojetí samotné interpretativní analýzy textu, neboť se domnívám, že není dobré z ní zcela vyloučit autora natož diskursivní rámec.

V rámci obsahové analýzy, jak jsem již naznačila výše, je vhodné reflektovat také vlastnosti textu, pokud je vnímán jako kulturní artefakt, neboť tyto charakteristiky do jisté míry určují podobu výzkumu. Zásadními znaky kulturního artefaktu – textu je, že nebyl primárně stvořen pro účely studia a není interaktivní. (Reinharz, 1992: 147) U analyzovaného textu lze na základě definice Reinharz předpokládat, že nebyl vystavěn formou, která by předpokládala jeho následné studium a nelze změnit podobu materiálu výzkumem samotným. Zde je diskutabilní otázka, zda lze považovat za změnu zkoumaného materiálu, změnu interpretace příjemce na základě znalostí výzkumu, přestože se nejedná o faktický zásah do textu. Formován tedy není samotný text, ale zajisté interpretované hodnoty a významy.

Zde považuji za nutné zmínit receptivní teorii a další teorie související s četbou. Receptivní teorie vychází z předpokladu, že četba je procesem založeným na společných konvencích mluvčího a adresáta. (Haman, 1995: 138) Výsledkem četby v návaznosti k těmto teoriím je text ke čtení a text čtenářův. (Umberto Eco In Haman, 1999: 139). Četba textu může být dále rozlišena na tradiční, moderní a alternativní (kritickou). Tradiční četba může být definována jako četba na základě pravděpodobnosti, emotivnosti, normálnosti, konformity, koherence a nadčasovosti. Oproti ní stojí četba moderní založená na poetičnosti, antimorálnosti, opozicionalitě, nekonvenčnosti a časové jedinečnosti. (Haman, 1999: 139) Specifickým pojmem je kritické alternativní čtení, používané často feministickou literární kritikou, kterému se samostatně budu věnovat dále. Ve stručné definici dle Štochla není cílem kritického čtení vystihnout objektivní obsah díla. (Štochl, 2005: 98) Stejně tak i mé čtení a následná interpretace si nikdy nekladou za cíl být objektivní. Na čtení a interpretaci textu má vliv čtenářova kompetence, kterou tvoří soubor životních zkušeností, vzdělání, identifikace s dílem, představa čtenáře o díle a působení vnějších faktorů (např. místo četby, zdravotní stav apod.)

Samotná interpretace textu musí být dle Štochla vždy nedokonalá, neboť vychází ze subjektivní pozice čtenáře a je ovlivněna mnoha vnějšími faktory. Interpretace ovšem nemůže být zcela libovolná. Mimo fakt, že jsou zde určité společenské normy v rámci

komunikace, Štochl tvrdí, že interpretace textu je vymezena negativně, a to pomocí nepřípustných interpretací. (Štochl, 2005: 118) Každou interpretaci logicky označuje za reduktivní, ale i normativní. Recepce a interpretace textu je současně svázána s dobou a kulturou, která ovlivňuje vnímání textu. V praktické rovině jsou předpoklady pro porozumění textu - vůle rozumět,schopnost identifikovat znakovou soustavu, jazyková kompetence čtenáře/ky nebo jeho/její vědomostní báze. (Štochl, 2005: 142)

3. Metodologická východiska

3.1 Obsahová interpretační analýza

Jako metodu svého výzkumu jsem zvolila obsahovou interpretační analýzu psaného textu. V metodologii je metoda interpretativní obsahové analýzy nazývána různě, podle teoretického rámce, ze kterého vychází. Pojem obsahová analýza sám o sobě pochází z oblastí sociologických studií, ale je také používán feministickou teorií pro studium literatury, případně jiných kulturních produktů. (Reinharz, 1992: 149) V literární teorii je zmíněná metoda nazývána studiem literatury, případně textovou analýzou nebo literární kritikou. U posledního ze zmíněných pojmů se ovšem může lišit přístup k samotné analytické práci, neboť se lze domnívat, že je specifikován slovem „kritika“. Vzhledem k tomu, že má práce se bude zabývat analýzou více textů, mohu uvažovat i o pojmu srovnávací textové analýzy.

K upřesnění pojmu obsahové analýzy lze použít Neumanovu definici.

Obsahová analýza je technika sloužící ke získání informací nebo obsahů v psaném materiálu […] V obsahové analýze vědec nejprve identifikuje materiál určený k analýze a následně vytváří systém zaznamenávání specifických aspektů zkoumaného. Systém může zahrnovat empirické zachycení slov nebo témat, které se v materiálu vyskytují. […] Vědec dále zhodnocuje získané informace. Obsahová analýza není užívána k vysvětlení problému, ale spíše jako deskriptivní metoda.

(Neuman, 1997: 31)

Výše uvedený výňatek lze označit za standardní sociologickou definici, která vychází z předpokladu, že obsahová analýza je uchopena empiricky. Pro účely mé práce poskytuje spíše základní představu o metodě samotné.

Za účelnější považuji uchopení metody dle Reinharz, která používá pojmu Laurela Grahama „feministická multi-textová analýza“. (Reinharz, 1992: 149) Metoda je zde ukotvena v rámci feministické teorie, která klade důraz na kvalitativní pojetí výzkumu. Do složek multi-textové analýzy jsou začleněny aspekty genderu, diskurzivní i jazyková analýza a snaha o alternativní čtení textu. Interpretaci textu v rámci obsahové analýzy lze ukotvit na základě literární teorie, ve smyslu základních feministických východisek, kterými jsou: snaha o pochopení psychických a sociálních mechanismů, které vytvářejí společenský systém, a snaha jej změnit. (Morris, 2000: 11) Při analýze obrazů femininity je nutné uvědomit si vyjádřený obraz ženství ve vztahu k ideologii, dominantnímu diskurzu a hodnotovým systémům v textu.

Použití kvalitativní metodologie považuji za účelné z toho důvodu, že umožňuje postižení nejen samotného objektu zkoumání, ale i kontextu. Lze zachytit několik možných významů a účelů zkoumaného textu, přičemž se nejedná o generalizaci zjištěných údajů na obecné kategorie společnosti, ale pouze deskripci a kreativní, do jisté míry subjektivní, interpretaci textu. Právě možnost vlastní kreativity, subjektivity a zdůraznění mnohosti způsobu interpretace považuji v rámci feministické obsahové analýzy za důležité.

V konkrétní rovině uvádí Reinharz jako jeden z pozitivních aspektů obsahové analýzy potenciál odhalit diskrepance mezi skutečným Já a popisem ženské role v literatuře. (Reinharz, 1992: 154) Leavy uvádí, že obsahová analýza, jako zkoumání neinteraktivních materiálů, může přinést hodnotná zjištění, neboť zasahuje jak dominantní diskurz jejich produkce, tak odlišný přístup individuálního čtenáře. Stejná autorka také vyzdvihuje nemožnost vytváření univerzální pravdy, kdy mnohem důležitější je porozumění vlastnímu diskurzu, skrze který projekt vzniká. (Leavy,2000:3)

Můj zájem o zkoumání obrazu femininity v hororové literatuře vychází z myšlenky, že je důležité popisovat a zkoumat materiály, které byly dosud opomíjeny. Hororová literatura je součástí zábavního průmyslu, který proniká do masmédií a má potenciál ovlivňovat širokou společnost. Jako součást populární literatury také nabízí množství ustálených obrazů, které alespoň v českém prostředí dosud nebyly analyzovány samostatně. Reinharz v kapitole *The Study of What Is Missing* hovoří o tématech, která unikají pozornosti vědeckých výzkumů. Ztrácejí se tak např. obrazy žen,

které se vymykají klasickému zobrazení dominantním proudem. (Reinharz, 1992: 162) Analýza hororové literatury tak může upozornit jak na klasické zobrazení žen v populární literatuře tohoto žánru, tak nalézt nové interpretace ženských postav. Interpretativní obsahovou analýzou lze popsat reprodukci a konzumaci obrazů, které nám literatura primárně nabízí.

Pokud bych chtěla začlenit svůj výzkum do paradigmatického rámce, lze říci, že interpretativní obsahová analýza vychází z poststrukturální literární teorie a feministického uchopení literární analýzy. (Paradigmatem rozumím základní systém předpokladů, ze kterého vychází vědecký pohled na realitu, zkoumaný materiál a použité metody.) (Guba, 1994: 105) Uchopení „reality“, skrze kterou dochází k interpretaci textu, chápu spíše v konstruktivistickém smyslu. Interpretace se tedy odehrává v rámci lokálních vícečetných realit, ve kterých je poznání vytvářeno. Analyzovaný text tak nabízí množství různých interpretací. Východiskem pro můj výzkum nebude stanovení počátečních hypotéz. Závěry výzkumu by měly vycházet z postupně zjišťovaných údajů a měly by mít současně deskriptivní a hodnotící povahu. Analyzovány budou povídky hororového žánru, ve kterých budou nějakým způsobem vystupovat ženské hrdinky. Výběr literárních děl bude vycházet z kategorie současných autorů a nebude limitován tím, kdo je autorem a pro koho je text určen. Předmětem zkoumání může být jak literatura psaná muži, tak ženami.

3.2 Interpretace díla

Textová analýza jako praktické pojetí interpretace textu vychází jak z teoretického uchopení textu, tak z jeho faktických jazykových charakteristik. Z teoretického hlediska lze text členit na jednotlivé složky dle jejich specifického významu a hodnotového systému. Jednotlivá členění se v odborné literatuře často liší a jsou spíše oblastí individuálních teorií.

Interpretace textů, které jsou předmětem výzkumu, by se měla odehrávat jak na úrovni textové, tak tematické. Předmětem mého zájmu bude sjednocující perspektiva díla, ale také dílčí části textu, které zobrazují ženu. Cílem je snaha zachytit jak předpokládané dominantní čtení, tak i pokus o opoziční pohled, který by mohl odhalit

jiný způsob interpretace ženských postav. Interpretaci chápu ve smyslu aktivity, která navrhuje aktuální smysl díla, který se mění v čase. (Haman, 1999: 138) Interpretace spojená s četbou může být uchopena ve smyslu receptivní teorie, kdy není důležitý autor nebo text samotný, ale jeho uchopení čtenářem v jeho kontextu a čase.

V praktické rovině textové analýzy lze při rozboru textu postupovat dle různých struktur a úrovní textu. Rozlišovat lze textovou rovinu díla ve smyslu sekvenčního uspořádání významových schémat textu; tematickou rovinu se složkami tematické výstavby jako jsou autorský záměr, estetická kategorie díla nebo zpracovaná látka a vystupující postavy. Dílo lze zkoumat také na základě jeho strukturní výstavby, která může zahrnovat věcnou stavbu díla, jeho vnějškovou symboliku, epickou zápletku apod. Šíře obsažených kategorií závisí na zvolené výchozí teorii. V tematické rovině lze analyzovat příběh, autorský kontext, základní estetické kategorie prezentované autorem či autorkou ve vztahu k pohlaví literárních postav (zvláště ženských), zpracování látky, situace, postav a prostředí, ve kterém je situován děj a jednotlivé postavy. Podstatným tématem je současně také konstruování genderu literárních postav.

Předmětem mé analýzy jsou ženské postavy vystupující v literárním díle, a proto považuji za nutné uvést charakteristiku postav, ze které vycházím. Jako základní definici postavy používám Hamanovo tvrzení, že postava může být ve dvou základních modifikacích. Prvním typem je zřetelně definovaná postava s jasně stanoveným významem, která se stává literárním typem, modelem, případně po překročení úzce literárního rámce i symbolem. Druhým typem postavy je neurčitý heterogenní charakter, který je utvářen v průběhu příběhu. (Haman, 1999: 98) U obou typů postav je nutné analyzovat jejich textové vyjádření v tematické rovině, význam postavy v textu, archetyp a navazující symboliku, kterou mohou přestavovat. U statických postav (viz. první typ) si lze všímat jasně definovaných charakteristik, u postav dynamických (druhý typ) jejich vývoje v kontextu tématu, vývoje příběhu, ale i společenského kontextu.

Vzhledem k tomu, že téma, příběh, charakteristiky postav, to vše je popsáno jazykem, je nutné věnovat výraznou pozornost rovině textové. U estetických uměleckých děl, do kterých patří i populární literární tvorba, se předpokládá vědomá výstavba textu, a to na všech jeho úrovních – stylistické, sémantické, lexikální atd. Výzkumnými otázkami pak je, jaké prvky textu slouží k vyjádření významu nebo zda plní spíše pragmatickou funkci jako prostředek dosažení záměru autorem.

V obsahové analýze je předmětem zájmu také strukturální analýza díla. Zajímá mě tedy, jak spolu jednotlivé složky díla souvisí. (Např. vztah jednotlivých postav, vztah postavy k ději apod.) Stejně zajímavou stránkou je také vztah díla k vnějšímu světu, resp. jaké významy, symboly nebo hodnoty dílo nabízí čtenářům a čtenářkám jako jednotlivcům i kolektivu. (Např. symbolika postav chápaná čtenářem skrze soubor subjektivních zkušeností.) Při analýze použití archetypů jako základu souboru charakteristik postavy, následně přichází v úvahu také analýza symboliky jednotlivých postav.

3.3 Diskurzivní analýza

I přes fakt, že diskurzivní analýza jako samostatná forma posouzení textu není předmětem mé práce, lze v rámci mé interpretativní obsahové analýzy nalézt prvky, které s ní velmi úzce souvisí, ať ve formě analýzy ideologie vsunuté do textu nebo mého vlastního vědomí interpretace v rámci určitého diskurzu. Proto považuji za vhodné uvést alespoň některé základní body, které se k diskurzivní analýze v kontextu mé práce vztahují.

Diskurzivní analýza je úzce spjata s literární analýzou, resp. se samotným textem. Měla by se zaměřovat jak na formální aspekty diskurzu, použitého jazyka apod., ale současně také na sociální a kulturní kontext, ve kterém je použit. (Barker, Galasinski 2001: 62-85) V rámci analýzy textu pak vychází z předpokladu určité linearity a návaznosti textu, gramatických pravidel a principů vyjednávání. Nutné je zahrnout vědomí sociálního pozadí nebo vlivu ideologií. Jak uvidíme v následujících kapitolách při analýze Kingových nebo Lovecraftových děl, jsou právě společenské nebo politické ideologie poměrně častým ovlivňujícím faktorem v hororové literatuře

V kontextu diskurzivní analýzy je při hledání ideologií v textu kladen důraz na rozbor lexikálních složek textu, neboť hodnoty jsou zde vyjádřeny jak na úrovni výběru slov, tak i na vyšší textové rovni, kterou je struktura příběhu, grafika nebo syntaktická struktura. Základním principem vyjádření hodnot v textu je pak strategie polarizace – vyjádření tématu na základě odlišení kategorií My versus Jiní. Tyto polarizace jsou pak vyjádřeny na lokální sémantické úrovni vět. Ideologie a hodnoty jsou dle T. van Dijka

součástí povrchových struktur textu – lexikum, věta, větné celky, pořadí slov apod., obsaženy jsou v strukturování jednotlivých odstavců a celého textu nebo v dalších textových prvcích, jako jsou rétorické figury, metafory, ironie nebo paralely. (T.van Dijk, 1998: 45) Ve své analýze se nebudu zabývat diskurzivní analýzou na výše zmíněné sémantické lexikální úrovni, zajímá mě spíše vyjádření polarity na tematické úrovni textu. Na příkladu analyzovaných děl H.P.Lovecrafta je zřejmé, že je snazší nalézt zmíněné binární opozice My x Jiní v tematické rovině než v rovině lexikální. Případná analýza lexikální struktury je dle mého názoru poněkud náročnější vzhledem k faktu, že se jedná o fikci. Případná interpretace jazyka, kterým jsou popisována fiktivní monstra, pak může být velmi subjektivní a zavádějící. [5]

Celková analýza textu je ovšem založena na předpokladu, že se v žádném případě nejedná o diskurzivně neutrální analýzu. Její právoplatnou součástí je má vlastní pozice, subjektivita a reprezentace v rámci určitého diskurzu, resp. diskurzů, tedy moje lokace.

4. Žánrové vymezení

4.1 Žánr

Žánr v nejobecnějším slova smyslu lze definovat jako druh, sloh, styl, souhrn znaků vyvozených ze slovesného, výtvarného, hudebního apod. díla v druhový typ, platný pro všechny materiály stejného zaměření. (Osvaldová, 1999:217) V užším smyslu v kontextu mé práce pak lze použít definici ze stejné publikace, kdy žánr je popsán jako souhrn označení pro takovou skupinu děl, která se vyznačují určitými společnými prvky, zvláště pak tematickými a kompozičními. Osvaldová k této své definici dodává, že současné žánrové označení je velmi nestálé a historicky proměnlivé. (Osvaldová, 1999: 217)

Podrobněji se zabývají otázkou žánru Wellek-Warren. Autoři považují žánrové rozdělení za institucionální imperativ, který má normativní charakter. (Wellek, 1996: 322) Žánr je podle autorů klasifikován na základě jeho specifičností, a to jeho struktury,

[5] Zde lze zmínit teorii Susan Stewart, která tvrdí, že v rámci fikce, konkrétně pak hororu, jsou znaky prázdnými formami, které mohou být naplněny jakýmkoliv obsahem. (Stewart 1982, 33-39)

látky, formy, významu, emocionálního náboje, rozsahu, tradice, jazyka nebo estetického záměru. Přičemž je nutné zdůraznit, že podobně jako pro Osvaldovou, pojem žánr ve Wellkově pojetí není přesně danou kategorií s daným charakteristikami, ale naopak historickým druhem, který je proměnlivý. Popis žánru na základě jeho charakteristik je proto čistě deskriptivní a neukončený.

O konkrétní definici hororového žánru se pokouší Josef Hrabák v knize *Od laciného optimismu k hororu.* Jeho definici žánru je ovšem nutné chápat v kontextu autorova pojetí hororu, které je značně nepřesné, ale přesto autoritativní.[6] Hrabák považuje horor za žánr spojený se sci-fi, ale i pokleslou zábavnou literaturou. Proti tomuto spojení nelze nic namítat, pokud by bylo konkrétněji specifikováno. Autor se ovšem spokojuje s obecným tvrzením svého názoru a hororový žánr spojuje také se zábavnou brakovou literaturou určenou pro ženy. (Hrabák, 1989: 211) Hrabák tvrdí, že horor obsahuje vše, o čem ženy rády čtou – lásku, nevěru, péči o děti a strašidla. (Hrabák, 1989: 211) Pouze s vědomím autorova názoru na tento žánr, který je založena na stereotypním obraze ženy, lze pak použít jeho definici. Autor definuje horor jako žánr, jehož primárním cílem je vzbuzovat pocity strachu. Z literárního hlediska je horor žánr, který často pracuje s krátkými literárními útvary jako je novela, kde vliv dekorací a okolí je důležitější než samotný děj. Toto ukazuje na úzký pohled autora na hororový žánr, neboť nelze tvrdit, že všechny horory se odehrávají v působivých dekoracích typu strašidelný hrad. Hororové povídky jsou dle Hrabáka typické nečekaným a překvapivým závěrem a fungují na dvou základních principech – vpádu iracionálna do lidského života nebo převrácením normálních vztahů. Typickými postavami žánru jsou démoni, čarodějnice, upíři atd. (Hrabák, 1989: 207-208)

Při analýze hororových povídek, které jsou hlavním předmětem mého zájmu, lze vzhledem k nejasným definicím žánru vycházet i ze stylistického hlediska. Na základě stylistických kritérií lze text charakterizovat dle funkce, kterou má mít. V rámci hororu lze předpokládat funkci esteticky-sdělnou spolu s možnou funkcí uvědomovací a získávací. Předpokladem pro mou analýzu je fakt, že se jedná o text psaný, který je určen širšímu okruhu neznámých adresátů. Horor stejně tak jako jiné žánry se řídí

[6] Dovoluji si tvrdit, že Josef Hrabák je autorem , který své teorie nesrovnává s teoriemi jiných autorů a pouze na základě svého přesvědčení, své teorie považuje za pravdivé a univerzálně platné.

určitými pravidly jak pro výběr, užití a uspořádání stylistických prostředků na základě jazykových norem a současně dle sledovaného cíle textu. (Jílek, 2000:22-29)

Hrabák hororový žánr v tomto kontextu charakterizuje jako texty převážně o rozsahu povídky, který je koncipován za účelem vzbuzování pocitu hrůzy. Text je pak často koncipován jako postupné pronikání tajemného a iracionálního z podtextu, kdy text pracuje se systémem nápovědí. Závěr převažuje v podobě nečekaného, často racionálního vysvětlení. (Hrabák, 1989: 201-210) Hororový žánr lze dále charakterizovat jako styl epický s převažujícími slohovými postupy - popisným a vyprávěcím. Uvedené charakteristiky ovšem nelze brát jako fixní kategorie s jejich absolutní platností, neboť jak výše zmínění autoři uvádějí, je kategorie žánru ovlivněna různými módními směry a širšími společenskými jevy.

4.2 Horor jako žánr

Noel Carroll se ve své stati *The Nature of Horror* zabývá otázkou současné popularity hororového žánru a snaží o jeho definici. Autor vychází ze současné popularity tohoto žánru v USA, přičemž masový zájem odůvodňuje v rámci moderních teorií. Carroll tvrdí, že zájem o horor je do jisté míry reakcí na kolaps pevných hodnot v moderní společnosti a je masovým vyjádřením úzkosti nebo také vyjádřením postmoderní nestability systému. (Carroll, 1987: 57) Osobně vyjádření těchto úzkostí spatřuji při své analýze převážně u tvorby Stephena Kinga.

Autor rozlišuje mezi „art“ a „natural“ hororem. Pojem „natural“ horor zahrnuje veškeré literární jevy vzbuzující strach (např. zprávu v tisku o útoku teroristů). Uměleckou literární verzi pak vystihuje pojem „art“ horor. Autor stanovuje velké množství kritérií definující hororový literární žánr (existence monster, nadpřirozených bytostí, psychologických motivů apod.) a odlišuje pojem hororu od mýtu nebo pohádky. Zásadní odlišnost hororu, mýtu a pohádky je zde spatřována v tom, že jakékoliv nadpřirozené bytosti jsou v mýtu nebo pohádce považovány za přirozenou součást fantaskního světa. V hororu ovšem monstra plní opačnou funkci, neboť představují něco abnormálního, převracejícího běžný pořádek světa. V rámci hororu Carroll odlišuje tzv. pohádky teroru, které jsou specifické rozvíjením lidského psychologického motivu.

Jako příklad uvádí Jámu a kyvadlo E.A Poe. Specifickým podžánrem je také gotický román, ve kterém jsou vždy duchové a další záhady vysvětleny zcela racionálně.

Carroll se zabývá jako jednou z kategorií vymezujících hororový žánr druhem emocí, které horor vzbuzuje. Afektivní odpověď na postavy a příběh je samotnou podstatou žánru. Autor zpochybňuje myšlenky, které tvrdí, že emoce vyvolané hororem souvisí s faktickou vírou (např.v existenci upírů) a přichází s „teorií myšlení". Podle této jsme jako čtenáři vystrašeni myšlenkou, která nás ovšem nenutí uvěřit. Reakce na horor má tedy svůj původ v představě o možné existenci něčeho neznámého nebo neuvěřitelného. Reakce na hororové postavy často souvisí s vžitým stereotypem, kdy monstrum je asociováno s nečistým, nepříjemným na dotek a spojeným s nemocí. Reakcí na hororovou postavu tedy nemusí být primárně strach, ale také pocit znechucení nebo averze k možnému doteku. Uplatnění této teorie pak nalézám hlavně v dílech H.P.Lovecrafta, který pracuje velmi často s postavami slizkých, nelidských, s nemocí konotovaných postav. V kontextu teorií vztahujícím se k otázce lidského strachu z příběhu a jeho postav autor uvádí několik dalších možných teorií. První z nich je nejméně pravděpodobná teorie iluze, která předpokládá čtenářovu víru v reálnost postav. Strach z upíra by pak vycházel z víry v jeho faktickou existenci. Druhá teorie vychází z tvrzení, že se ve skutečnosti nebojíme a strach pouze předstíráme. S touto teorií ovšem nemohu souhlasit, protože projevy strachu – spontánní výkřiky, pocení nebo rychlý tep lze jen stěží považovat za předstírané. Samotný autor se přiklání k teorii myšlení, jak jsem ji popsala výše.

Jako nástroj analýzy specifických postav Carroll nabízí koncept „impurity", kdy tvrdí, že tyto postavy (upíři, vlkodlaci apod.) představují překročení hranic kulturních kategorií. V konkrétní rovině se jedná o spojení lidského a zvířecího těla nebo porušení kategorií živého a mrtvého těla. (Carroll, 1987:54- 56) K otázce tematické linie hororových příběhů Carroll uvádí dva klasické náměty, kterými jsou námět objevování, tedy část děje, kdy je monstrum objevováno a čtenář se dostává za hranice běžného poznání. Na tuto linii pak navazuje linie přesahující, která čtenáři zprostředkovává zakázané vědění. (Carroll, 1987: 57) Mimo dějové linie je pro horor specifická také jeho geografie. Děj hororových příběhů se ve většině případů odehrává mimo běžný společenský život. Místem děje jsou tedy místa jako hřbitovy, staré domy v okrajových

částech měst, opuštěné země apod. Jak uvidíme níže, není toto umístění děje vždy pravidlem. Např. v díle Cliva Barkera jsou místem děje velkoměsta a místa plná lidí.

Na práci Noel Carroll navazuje svou kritikou Mary Devereaux. Ve svém článku recenzuje knihu Noel Carroll *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart.* Devereaux kritizuje autora za snahu o vytvoření univerzální teorie hororu, která předpokládá, že čtenářský prožitek všech jedinců je stejný. Devereaux tvrdí, že horor je vystavěn na existenci něčeho, co nemůže existovat ve struktuře našich tradičních koncepčních schémat. Popularita hororu pak není spatřována pouze ve vzbuzování strachu, ale také v možnosti vyjádřit společenská tabu nebo v samotném prožitku v rámci procesu objevování nového. Devereaux dokonce tvrdí, že potěšení z hororu je na prvním místě kognitivní a pocity strachu nebo zhnusení jsou až druhotným, vedlejším projevem. Zmínění autoři se shodují, pokud jde o tematizaci potěšení a zájmu o horor, který vychází jak z prožívaných pocitů strachu, tak z možnosti vyjádřit společenská tabu. Mezi těmito dvěma prvky bych ovšem nevytvářela hierarchii. Považuji je spíše za rovnocenné funkce žánru.

Významná je feministická kritika, kdy dle Devereaux Carroll úplně opomenul genderové aspekty žánru, který je velice typický konvenčním zpracováním ženských postav a vyjádřením agresivní podoby mužské sexuality. (Devereaux, 1992: 950). Devereaux také rozebírá podle ní tzv. prominentní motiv hororu, kterým je vztah ženské oběti a mužského monstra. Žena v hororu je charakterizována jako převážně mladá, nevinná a pomáhající. (Devereaux, 1992: 952) I když tento popis odpovídá mnoha hororům počínajíce Drákulou, nelze s tímto tvrzením souhlasit zcela, neboť je příliš generalizující. Není těžké najít horor, kde je žena konečným agresorem, který zničí monstrum, zvláště v kategorii tzv. krváků – „slasher film“ jako je např. Psycho (A.Hitchcocka) nebo Texaský masakr motorovou pilou. Nicméně lze souhlasit s tvrzením, že vztah ženské oběti a monstra je primárním motivem mnohých hororů.

Právě otázkou ženské role, nebo přesněji role genderu v hororu se zabývá Carol J. Clover ve svém textu *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.* I když je její text zaměřen specificky na žánr hororových filmů typu „krvák“, kdy ústředním motivem je psychopatický maniak hromadně vraždící dívky a na závěr filmu je zastaven jednou z jeho potenciálních obětí, domnívám se, že mnohé teorie o genderových rolích jsou aplikovatelné i na literární žánr. Autorčinu teorii lze obecně charakterizovat jako

tvrzení, že horor má schopnost jak neustále reprodukovat tradiční genderové role, tak na druhou stranu dává prostor pro vyjádření společenských tabu, kdy je možné vyjádření i netradiční pojetí genderu. První postavou, kterou text analyzuje, je postava sériového vraha. Autorka tvrdí, že důvodem masového zabíjení je potlačená sexuální touha nebo traumatické zážitky z dětství způsobené matkou. Zde autorka víceméně navazuje na Feuda, kdy doplňuje, že počáteční ztotožnění diváka s vrahem je v podstatě vyjádření strachu z femininního ve vlastní osobě. Zde je nutné uvést, že podle autorky jsou většinovým publikem těchto filmů muži. (Clover, 1987: 194-197)

Další charakteristickou postavou je vrahova oběť, resp. oběti, což jsou velmi mladé dívky, krásné a sexuálně přitažlivé. Clover upozorňuje na fakt, že vražda dívky je ve filmu často spojena se sexuálním aktem. (Clover, 1987: 199) S tímto spojením mezi sexuálním aktem a smrtí se při mé analýze setkávám u všech analyzovaných autorů. Liší se spíše jejich pojetí smrti, které může být popisováno jako postupné umírání vlivem rasové degenerace, jako je tomu u Lovecrafta, nebo v podobě brutální a náhlé smrti v dílech Cliva Barkera.

Nejzajímavější postavou je ovšem poslední dívka, která přežije a vraha zneškodní. Specifikum této postavy spočívá ve faktu, že na rozdíl od předchozích obětí, které jsou popisovány v ryze tradičních stereotypech femininity, je poslední dívka spíše „maskulinního“ charakteru jak svými technickými schopnostmi, aktivitou, ale i závěrečnou agresivitou. Clover zde ovšem kritizuje nadšení některých feministických výzkumniček, které jásají nad novým pojetím genderových rolí, kdy říká, že zde nejde o vyjádření emancipace žen. Poslední hrdinka je zde dle Clover pouze nástrojem muže, neboť tvůrcem filmu je ve většině případů muž, a její schopnost zvítězit je dána až maskulinními vlastnostmi. Jako tradiční žena by nikdy nezvítězila. Clover současně vyvozuje, že hrdinkou je tělesně mladá žena z toho důvodu, že se o ni divák může více bát než o silného muže. (Clover, 1987: 205) Domnívám se, že mladá žena je zde tedy asociována jak s vyšší zranitelností, ale současně i se sexuální přitažlivostí, neboť starší ženy se hrdinkami takovýchto příběhů obvykle nestávají. Z těchto teorií lze vyvodit závěr, že při analýze literárního žánru je vždy nutné posoudit postavu příběhu z více možných hledisek a nespokojit se jen s pouhým konstatováním, zda postava odpovídá nebo neodpovídá tradičním modelům.

Vztahem hororu a genderu v hororové literatuře se zabývá April Diana Niver ve své práci *Women in Horror*. Autorka vychází z myšlenky, že hororový žánr přináší obraz větších sociálně-politických strachů a společenská očekávání „normálnosti“. Horor obsahuje osobní představy, kolektivní sny publika a ideologie sdílené strukturou. Horor ve vztahu k ženám vidí jako vyjádření strachu ze změny pozice ženy a také jako žánr, skrze nějž společnost propaguje své cíle. Horor jako žánr také často zobrazuje viktimizaci žen a strach z jejich sexuality. Autorka se zabývá otázkou konstrukce genderu v hororové literatuře. Vzory, formy a styl žánru jsou podle Niver virtuální strukturou, která je formována historicky, skrze produkci a marketing, estetické funkce, konvence, stereotypy postav a téma. Fungování hororu jako socio-historického materiálu je založeno na předpokládané obecné sadě očekávání, postav, povahy zápletky a jejího řešení. Horor jako žánr pak implikuje sadu textů dle konvenčního vzoru. (Niver, 2000: 1) Horor je žánr, který slouží k vyjádření společenských tabu a má aktivní roli při konstrukci společensko-historické reality. Autorka definuje hororový žánr dle kategorie reprodukce patriarchálního uspořádání společnosti. V rámci této definice si všímá otázek znázornění ženské sexuality, reprodukce a viktimizace v hororové literatuře. V kontextu literární teorie se ovšem nepokouší o definici žánru, kdy naopak odkazuje k společenské konvenci, na kterou klade důraz, když říká, že hororem rozumí ty útvary, které jsou konvencí považovány za horor. (Niver, 2000: 2)

Autorka se na rozdíl od jiných nezabývá mýtickou rovinou hororu, ale spíše rovinou historicko-sociálního kontextu. Jednou z jejích hlavní tezí je, že literární konvence autorů hororu jsou vyjádřením jejich sociálních postojů, kdy stále převládají stereotypy potvrzující patriarchální uspořádání společnosti. V rámci hororu definuje dvě základní pozice ženských postav. Horor nabízející tradiční ztvárnění ženy jako oběti (pasivní role ženy) nebo hrdinky. Obraz ženy jako oběti v podobě univerzálně platné ahistorické homogenní kategorie není problémem pouze hororu nebo literární teorie, ale jedná se o obecný problém jak feministické literární teorie, tak teorie obecně, a to zvláště v kontextu dominantní západoevropské produkce. Podrobněji o tomto problému hovoří např. Chandra T. Mohanty. (Mohanty 1991)

Stejně jako Stewart dochází k závěru, že postavy hororu mohou být vyjádřeny v kontextu potvrzení tradičního řádu a struktury kategorií společnosti, nebo jsou naopak prostorem, ve kterém v rámci fantaskního příběhu může být překročen sociální i

genderový řád. Zabývá se dále otázkou, jak v současné době dochází ke změně ztvárnění ženské postavy od oběti k hrdince. Pokud Niver zaznamenává určitý posun od pasivní oběti k ženské aktivní pozitivní hrdince, stále převládá názor, že dominantním vyjádřením ženy v hororu je její charakteristika jako pasivní oběti, která je zachráněna mužem, a to často na základě vlastních chyb, kterými se do nebezpečné situace dostala. Tuto myšlenku lze reflektovat v kontextu tvorby Anne Rice, která své „čarodějnice" popisuje jako aktivní ženy, schopné obchodnice, ale nakonec je nechává zemřít na základě jejich vlastní slabosti, která zde spočívá v jejich neschopnosti ovládnout rodinného ducha.

Vzrůstající popularitu ženských hrdinek hororových příběhu, které jsou specifické svou silou, racionálním chováním a překonáním mužského monstra, připisuje nárůstu ženského publika tohoto žánru, resp. komerčnímu záměru tvůrců, autorské inovaci a změně sociálních norem. Zde se její postoj liší od Stewart, která odmítá vyzdvihování mužských atributů hrdinek. Niver naopak tvrdí, že ženské hrdinky hororu jsou reprezentací cílů ženských hnutí. Rozporuplnost pohledů na ženu a směr její emancipace je zde stejně diverzifikovaný jako jiné feministické teorie. Nicméně pohled Niver je velmi generalizující.

Na základě těchto předpokladů si pokládá otázku, zda je ženská postava v hororové literatuře konstruována podle svého pohlaví, své sexuality nebo sociální role ve společnosti.

4.3 Epistemologie hororu

Hledání epistemologických východisek hororu je v literatuře zaměřeno specificky na otázky narativních struktur hororu, času a typu vyprávění, otázky skrytých znaků, vztahů tématu, obsahu a kontextu nebo pozici čtenáře. Při detailnějším zkoumání jsou pak předmětem zájmu osoba vypravěče, způsob popisu a charakterizace postav či okolí (v širším slova smyslu jako okolí fyzické, sociální, ale i emocionální atmosféra příběhu), téma a struktura jeho vyjádření včetně výběru jazyka.

V obecné rovině se těmito tématy zabývá Susan Stewart ve své studii *The Epistemology of the Horror Story*. Prvním téma, kterým se autorka v textu zabývá, je

forma hororového příběhu a možnosti jeho aplikace na různé druhy komunikace (např. literární povídky, filmové příběhy apod.). Autorka vychází z tvrzení, že specifická forma hororového žánru manipuluje se samotným vyprávěním, neboť vyprávěcí struktura hororu nadsazuje a znázorňuje sekvenčnost všech vyprávěcích struktur. Časové sekvence příběhu jsou vytvářeny na základě syntaktických sekvencí, které jsou určovány cílem příběhu, kterým je ve většině případů překvapující závěr. Právě důraz na konec příběhu, kde čtenář nalézá překvapivé rozuzlení, je určujícím faktorem konstrukce hororu. V rámci zachování napětí a gradace jsou informace podávány čtenáři stránku po stránce.(Stewart, 1982: 33) Sekvenční způsob vyprávění následně neovlivňuje pouze podobu podávání informací, ale samotnou pozici příjemce. Příjemce je odkázán na autoritu spisovatele, který mu postupně podává informace, až k závěrečné pointě. Horor z hlediska vyprávění spojuje a neodlišuje části vyprávění autorem a části imaginativní. (Stewart, 1982: 34)

Autorka rozlišuje dva základní způsoby vyprávění v rámci hororu. Prvním je vyprávění vztahující se metonymicky k reálnému světu. Vzorce popisů jsou vyvozeny z reálného světa a často dle Stewart slouží k reprodukci ideologií a obecných pravidel společnosti. Posluchač/ka se u této formy ztotožňuje s vypravěčem/kou a přejímá v ideálním případě jeho hodnoty a postoje. Druhým způsobem je vyprávění vztažené ke světu metaforicky. Vyprávění potvrzuje svou fiktičnost a čtenář/ka stojí mimo příběh. Dle Stewart se v hororu propojují obě tyto roviny, nad kterými stojí metanarativní plán, jehož cílem je vzbudit dojem reálnosti příběhu.

Horor je dle Stewart specifický i užitím samotných znaků, a to v souvislosti právě s propojením reálného a fiktivního. Znaky se pak dle autorky stávají pouze prázdnými formami, kdy neodkazují automaticky k nějakému tradičnímu významu. V rámci fantaskního světa naopak mohou být naplněny jakýmkoliv významem mimo tradiční kategorie. Výsledný význam pak může být syntézou interpretace předpokládané autorem příběhu a interpretace čtenáře nebo čtenářky.

Při hledání odpovědi na otázky výběru témat hororů a jejich kontextu se Stewart dostává k již téměř klasické teorii založené na dichotomii kultury/přírody, identického a odlišného, vnitřního a vnějšího. Ambivalentní charakter protikladů, na jehož základě funguje současný společenský systém, je v hororu vyjádřen jak prostředím, ve kterém se děj odehrává (předměstí, lesy a opuštěné domy). Tato místa dle Stewart vyjadřují

zejména protiklad přírody a kultury, kdy hororová místa se nacházejí na pomezí těchto dvou kategorií. Dichotomie spojená zejména s lidským tělem je pak nejčastěji vyjádřena právě v podobě hororových postav – monster, kdy tato těla nejsou úplně lidská. Narušení tradičních kategorií v kontextu s netradičním významem znaku je spojeno s tematickou inverzí hororových postav. Typickým příkladem je vraždící dítě.

Stewart se dále zabývá pozicí čtenáře v kontextu hororového žánru, kdy příjemce označuje za oběť autorské manipulace. Čtenář má velice často k dispozici stejné množství informací jako oběť literárního příběhu. (Stewart, 1982: 39) Osobně se domnívám, že tuto teorii nelze zobecňovat a týká se pouze určitých hororových příběhů.

4.3 Sexualita jako dominantní prvek žánru

Tvrzení, že jedním z mých výchozích předpokladů při analýze literatury spadající do kategorie hororového žánru bylo pojetí sexuality jako dominujícího prvku, by bylo čirou přetvářkou. Na začátku své analýzy jsem ani z daleka nepředpokládala, že sexualita a lidská reprodukce tvoří tak dominantní prvek zkoumaných děl, jak vyplývá z níže provedených interpretací. Níže uvedená koncepce je pak spíše odpovědí na mnou zjištěné výsledky než primárním teoretickým východiskem. Různé pohledy na sexualitu a z ní vycházející strach mužů s možnými důsledky pro zobrazení ženy je zmiňován v mém textu jak v rámci obecných teorií literatury a archetypů, tak při konkrétní aplikaci na interpretovaná díla. V této podkapitole jsem proto zvolila koncept A.B.Ulanov, která o mužském strachu z ženské sexuality hovoří velmi konkrétně a uvádí zde pojem, který jej vyjadřuje – vaginu dentatis.

V níže analyzovaných textech nalezneme mnoho variací sexuality od tradiční heterosexuality přes obrazy homosexuální, skupinovou erotiku, spojení člověka s mrtvými lidmi nebo jinými živočišnými druhy, až po představy pedofilie. Dominantním prvkem, pokud si dovolím generalizovat, je zde ovšem ženská sexualita často spojovaná s reprodukcí s negativní konotací (viz. Lovecraft) nebo smrtí (viz. King, Rice). Pokud bych hledala teoretické vyjádření mou zjištěných výsledků, pak jim nejspíše odpovídal koncept vaginy dentaty A.B. Ulanov. Na negativní, a často i smrtící podoby ženské sexuality lze velmi snadno nahlížet jako na vyjádření mužské hrůzy z žen, jejich moci rodit nový život, cizosti, jinakosti a sexuality samotné. Stejně jako u

analýzy biblického příběhu Támar, je i v mnou analyzovaných textech smrt spojena právě se sexuálním aktem. (Ulanov 2003: 29) Spojení sexuálního aktu a smrti v rámci hororového žánru si všímá také Carol Clover, která v tomto spojení vidí mimo výše zmíněné strach mužů z vlastní femininní stránky osobnosti. (Clover 1987: 199) Na horor jako žánr, který velmi často vyjadřuje strach ze sexuality, upozorňují i další autorky a autoři, které uvádím dále ve své práci, jako jsou A.D. Niver nebo Bruce Lord, Lucy Irigaray nebo Helene Cixous. I přes odlišné koncepty ženské sexuality se uvedení autoři a autorky ve svých tvrzení shodují v tom, že ženská sexualita je častým zdrojem mužského strachu, který pak vede k viktimizaci žen.[7] Otázce vnímání ženské sexuality se podrobněji věnuji v rámci interpretace děl jednotlivých autorů dále v textu.

.

5 Archetypy a symboly

5.1 Symbol a mýtus v literární teorii

Problematikou mýtu a symbolu v literatuře se zabývají Wellek a Warren v *Teorii literatury*. Vycházejí z tvrzení, že literární obraz je produktem duševní činnosti existující ve formě popisu nebo metafory. (Wellek, 1996: 263) Symbol je uchopen jako ritualistické uspořádání obrazů a plní zástupnou funkci k vyjádření něčeho jiného. Wellek rozlišuje symboly osobní, tradiční a přírodní. Toto rozdělení se jeví jako relevantní při literární analýze, kdy jsou sledovány nejen stereotypní obrazy ve vztahu ke společnosti, ale také v hlubší rovině textu, kde je zkoumáno symbolické vyjádření vycházející z archetypů.

Jako kategorii nacházející se mezi symbolem a archetypem Wellek označuje mýtus. Mýtus jako vycházející z archetypů je charakteristický anonymitou, sociálním

[7] Teorie L.Irigaray představuje spíše obecnou koncepci sexuality vztažené k jazyku a maskulinnímu významovému řádu, a proto jsem ji zahrnula do předchozích kapitol věnovaných literární teorii. Stejně tak je tomu u Cixous, kde se otázkou mužského strachu žen zabývám v kontextu její smějící se Medúzy. D.Niver a B. Lord pak aplikují problematiku strachu z ženské sexuality konkrétně na hororový žánr a konkrétní autory, proto jsou zahrnuti dále v textu.

ukotvením a kolektivností. Wellek se také zabývá funkcí mýtů a symbolů v moderní společnosti, kdy jim připisuje stabilizační funkci v době rozbití starých rituálů. Mýtus plní současně funkci symbolické prezentace ideálů lidí. (Wellek, 1996: 271) Toto tvrzení je jeden z možných pohledů při analýze konkrétních textů na symbolické, mýtické, resp. archetypální úrovni. Přesto se ovšem domnívám, že funkce archetypů v moderní společnosti je nejen jakýmsi stabilizátorem (ať ve smyslu pozitivním - udržení společenské stability, tak negativním - při produkci tradičních obrazů) ve vztahu k rozbitým tradicím, ale také jako kontinuální pokračování tradic přetrvávajících. Při úvahách o roli mýtu v současné moderní společnosti autoři dodávají, že lze sledovat rozbití starých mýtů a rituálů, kdy se současná společnost zaměřuje spíše na povrchní fragmentární mýty. (Wellek, 1996: 271)

Otázkou mýtů a symboliky textu se zabývá také Miroslav Štochl. Autor nabízí definice a odlišení jednotlivých pojmů, přičemž svá tvrzení vztahuje také k otázce fiktivních textů. Štochl je ovšem autorem výrazně androcentrickým, což se projevuje nejen na zvolených citacích a uvedených teoriích, ale navíc Štochl věnuje celou jednu kapitolu tomu, aby zpochybnil a následně zcela odmítl feministickou literární teorii. Tu považuje za subjektivní, jednostrannou a tedy neodpovídající vědeckému pojetí literární analýzy. (Štochl, 2005: 194-198) I přes toto radikální stanovisko autora, díky kterému se může zdát, že kniha je v přímém rozporu s cílem mé práce – feministickou literární analýzou, považuji některé v knize zmíněné teorie a definice za možné východisko.

Štochl své definice zahajuje samotným odlišením příběhu od mýtu. Příběh zde definuje jako vnitřně jednotný celek událostí, které sledují určitou jednotnou dějovou linii. Příběh začíná dle autora inklinovat k mýtu, pokud se snaží událostem v příběhu dát kosmickou platnost. (Štochl, 2005: 167-169) První charakteristikou je tedy určitá nadčasová univerzální rovina existence příběhu. Mýtus následně charakterizuje jako nadčasový a variabilní příběh, který je součástí jazyka. V souvislosti s analýzou fikčních příběhů autor definuje pojem polymytie, který má vystihnout mnohost jazykových obrazů dnešní doby, kdy se právě ve fikčních dílech prolínají fikce a realita. (Štochl, 2005: 169)

Symbol je v textu uchopen více konkrétně, a to jako konkretizace určitých archetypů. Štochl symbol dále rozvíjí o zajímavou charakteristiku, kdy tvrdí, že symboly mají vlastní rozsah paměti. Ten je určován kódy dané kultury, žánrem a

rozsahem všeobecné paměti. I přes fakt, že pojem všeobecné paměti je velmi diskutabilní, mohu s tímto tvrzením souhlasit, pokud vlastním rozsahem paměti symbolu rozumím soubor charakteristik, významů a hodnot přiřazovaných určitému symbolu na základě časově a místně daného společenského konsenzu a diskurzu.

5.2 Jungovy teorie

V této části textu považuji za důležité podotknout, že zde uvádím teorie, které se týkají spíše základního pojetí archetypů. Feministické analýze bude věnována následující kapitola. Jako primární zdroj teorie archetypů jsem zvolila *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí* C.G. Junga. Jeho použití v rámci feministické literární teorie je ovšem značně diskutabilní. V kontextu mé práce mě zajímají jeho základní definice a pojetí kolektivního nevědomí a archetypů. Raději bez povšimnutí ponechávám jeho teorie mateřského komplexu apod., které se úzce vztahují k archetypu matky, neboť jsou stejně jako Freudovy psychoanalitické teorie značně problematické, zvláště v souvislosti se současným feministickým myšlením. V kontextu genderové analýzy lze Jungovi vytýkat jeho přístup k ženě v rámci jeho kategorizace archetypů i navazujících teorií. Jung hovoří o ženě v souladu s patriarchálním uspořádáním doby, ve které žil. Žena je v jeho teoriích popisována jako podřízená muži (např. Jung tvrdí, že žena s negativním mateřským komplexem je nepříjemnou a málo uspokojující družkou muže.). (Jung, 1997: 212) Žena je navíc podle Junga definována a předurčena její reprodukční funkcí a sociální mateřskou rolí. Jeho teorie, podobně jako Freudovy, jsou velice často spekulativní a těžko prokazatelné, pojmy nejsou jednoznačně definovány a jeho koncepce kolektivního nevědomí je spíše záležitostí víry. (Kratochvíl, 1997: 40)

Jedním z autorů, který kritizuje Jungovy i Freudovy teorie, je Erich Fromm. Zmíněné autory obviňuje z jednostranného a dogmatického pohledu na danou problematiku. Podle Ericha Fromma se Freud zaměřuje pouze na otázky lidské sexuality a Jung naopak na otázky náboženství a duchovna. Fromm v rámci své publikace *Mýtus, sen a rituál* konfrontuje své teorie nejvíce s Freudovými. Pokud Freud vidí v Mýtu o Oidipovi vyjádření nevědomých incestních pudů muže, pak Fromm zde nalézá spíše prvky vyjádření souboje syna s otcovskou autoritou, následně pak v přenesené rovině konflikt společnosti s autoritativním patriarchálním řádem doby.

V rámci Mýtu o stvoření odmítá Freudovu teorii závisti penisu, aby tento příběh označil jako vyjádření střetu mužských božstev s Velkou matkou, střet mezi matriarchálním a patriarchálním uspořádáním, a tedy i souboj mezi pohlavími. (Fromm 1999: 84-196)

Vzhledem k tomu, že moje literární analýza směřuje spíše k zobrazení literární postavy ženy v sociálním kontextu společenských a kulturních norem, případně k archetypálním obrazům, ze kterých postavy žen v hororové literatuře vycházejí, nehodlám se zabývat otázkou psychoanalýzy jako takové. V rámci interpretativní literární analýzy mě zajímá Jungova definice pojmu kolektivní nevědomí, ve kterém jsou obsaženy formy archetypů. Jung definuje kolektivní nevědomí, jako součást lidského nevědomí, která je vrozená, má všeobecný charakter a je u všech lidí v podstatě stejná. (Jung, 1997: 97) Jung dále upřesňuje, že archetypy obsažené v kolektivním nevědomím nejsou obsahově určeny. Jsou pouze formou, která je naplněna individuálními obsahy na základě jedincova uvědomování si. Činiteli, kteří zpracovávají kolektivní nevědomí na dogmatické archetypální představy, jsou dle Junga náboženství a věda.

Pro analýzu literárních postav ženy je pro mě nejdůležitější archetyp Matky. Jung popisuje jeho charakter jako ambivalentní. Jung tvrdí, že forma archetypu Matky může být vyjádřena v podobě matky, babičky, tchýně, bohyně, panny, čarodějnice, ale i v podobě církve, nebe, země, lesa, zahrady nebo dělohy. (Jung, 1997: 192) Tento archetyp stejně jako ostatní není plně obsahově určen, ale má mnoho forem často ambivalentního charakteru. Archetyp zahrnuje protikladné charakteristiky, jako jsou moudrost, péče a plodnost, ale stejně tak i tajné, skryté a strach vzbuzující. Zde je nutné podotknout, že Junga jako primární zdroj nepovažuji za faktický teoretický základ, ale pouze za inspirativní východisko ukazující některé cesty k zamyšlení.

Na základní Jungovy teorie reaguje David Fontana v knize *Tajemný jazyk snů.* Autor zde nabízí výklad symbolů vycházejících z Jungovy definice základních archetypů ve snové rovině, ale ukazuje i jejich aplikace v umění. Fontana tvrdí, že součástí kolektivního nevědomí jsou ideje, symboly, myšlenky a archetypy, které jsou společné lidem skrze prostor a čas. Archetyp, resp. jeho projevy, následně definuje v souladu s Jungem jako mytologické motivy a prvotní představy kolektivního nevědomí. (Fontana, 1995: 30) Vzhledem k tomu, že archetypy představují obecnou formu, objevují se v konkrétní podobě v mýtech, symbolických systémech – tedy i v literatuře.

Typické jsou podle autora symboly bohů a bohyň, hrdinů, bájných zvířat, přičemž každý z těchto motivů vyvolává řadu asociací. Zajímavé je, že Fontana zdůrazňuje motiv cesty hlavního hrdiny, který jak v literární, tak snové rovině představuje proces individuace jedince. (Fontana, 1995: 35) Toto pojetí motivu cesty jedince na archetypálním pozadí, které je součástí mnoha lidových pohádek i uměleckých děl, koresponduje s myšlenkami Estés. (viz. dále)V konkrétní rovině mé literární analýzy lze motiv iniciační cesty nalézt hlavně v díle S.Kinga.

Fonatana nabízí ve své knize definice sedmi základních archetypů dle Junga. Pro účely literární analýzy obrazu femininity v hororové literatuře se jeví jako nejdůležitější archetyp Velké matky, který je ve své ambivalentní podobě (božská a čistá nebo podsvětní, ovládající) představován postavami královny, čarodějnice, medúzy nebo harpie. (Fontana, 1995: 40) Medúzu jako mýtickou postavu používá i Helene Cixous v textu The Laugh of The Medusa. Její přístup k postavě Medúzy vychází z jejího konceptu ženského psaní v rámci diskurzu smíchu. Medúza zde reprezentuje ukázku dvojí možné reprezentace mýtické postavy. V tradiční symbolice je Medúza škaredá a smrtící postava, která představuje spojení smrti a feminina, resp. strach mužů z femininního. (Cixous, 1975) D.J. Farmer v eseji, který reflektuje dle Cixous konstatuje, že postava Medúzy, tak jak je popsána v tradičním smyslu, je shodná s definicí žen samotných. (Farmer, 2001: 561) V alternativním (u Cixous v ženském psaní) pojetí je Medúza představovaná jako krásná a smějící se. Konotace spojené s archetypem nebo symbolem jsou dle Cixous dány právě diskurzem, kterého jsou produktem a součástí. Obraz ženy přirovnávané k Medúze v pozitivním slova smyslu nalezneme např. u Cliva Barkera. (Barker 1994:9-21)

Zmínit lze i koncept Animy – krásné bohyně, a Anima - hrdiny, jako spojení muže a ženy v jedné bytosti, která má symbolizovat integraci ženských a mužských prvků. Pokud zde Fontana hovoří o ženských a mužských prvcích, pak ve smyslu čistě tradičním.

Z pohledu feministické kritiky je koncept Anima a Animy, kdy kvality těchto dvou principů jsou Jungem chápány ve vztahu k pohlaví asymetricky. Anima v muži je zde aspektem obohacujícím, ale Animus v ženě naopak negativně působícím elementem. Autorkou kritizující Jungov koncepty je např. Annis Pratt, která odmítá maskulinní

monopol na archetypy devalvující ženy a hledá vyjádření archetypů z feministického hlediska. (Pratt, 1981:3-11)

Zmíněná pojetí archetypů, společně s prvotním teoretickým pojetím C. Junga, poskytuje základní vodítko pro mou analýzu, ale je nutné podotknout, že v moderní literatuře se archetypy projevují spíše v modernějších odvozených podobách než v původních mýtických motivech.

5.3 Aplikace archetypů v kontextu současné literatury

Annis Pratt definuje archetyp jako prvotní instanci nebo originální formu mnoha dalších variací. (Pratt, 1981: 4) Archetypální obrazy pak popisuje jako literární formy, které vycházejí z originálů nevědomí. Archetypální obrazy jsou proto proměnlivé svým charakteristikami v rámci různých kultur, času a individualit. Archetypy konstituují obrazy, symboly, ale i narativní vzorce, přičemž během vývoje se mění i významy jednotlivých archetypů. (Pratt, 1981: 4) Pratt dále odděluje archetypální vzory jako reprezentace dílčího, které může být popsáno ve vzájemném vztahu k textu nebo celé literatuře. V rámci interpretace textů Pratt tvrdí, že není možné postupovat deduktivně a hledat obrazy archetypů na základě univerzálně platných vzorců. Autorka navrhuje spíše opačný postup, ke kterému se přikláním i já, kdy v příbězích hledá nové kategorie obrazů, symbolů a vyprávěcích vzorců a na jejich základě hledá celistvé. (Pratt, 1981: 5)

Podobný názor sdílím s autorkou také v otázce použití androcentrických teorií archetypů jako jsou teorie Jungovy. Pratt tvrdí, že není dobré tyto teorie zcela zavrhnout, ale naopak použít to, co je potřebné a ignorovat nepoužitelné pro výzkum ženských archetypů. (Pratt, 1981: 7) Vzhledem k tomu, že se Annis Pratt ve své knize Archetypal Patterns in Women's Fiction soustředí na literaturu psanou ženami, může autorka tvrdit, že nepotřebné z mužské teorie (tento pojem ovšem nedefinuje) ignorovala zcela. V mé analýze hororových povídek je ovšem převážná část textů psaných muži, proto k nim přistupuji z hlediska feministického čtení, nikoliv z hlediska gynokritického. Pratt navíc označuje ženské archetypy za velmi fragmentární, neboť právě díky převaze mužského psaní nezůstaly téměř zachovány. (Pratt, 1981: 12)

Pokud Pratt hovoří o funkci archetypů v literatuře, pak v ambivalentním smyslu. Dle jejích slov lze archetyp využít jako článek potvrzující sociální strukturu, ale stejně tak i

jako nástroj sociální kritiky. (Davidson, 2002: 297) Pratt se blíže věnuje archetypům dospívající dívky v kontextu společenských procedur jejího dospívání, archetypu spojujícího ženy s přírodou nebo archetypu manželky a ženy bouřící se proti vlastní sociální roli. Zde lze konstatovat, že její pojetí archetypů je velmi široké a zasazené spíše do kontextu sociálních rolí. Její praktické pojetí je zcela jiným pohledem než jsou následující teorie Estés.

Úzce zaměřenou, specifickou analýzu ženských podob archetypů v literatuře nabízí Clarissa Pinkola Estés v díle *Ženy, které běhaly s vlky.* Hlavním motivem celé knihy Clarissy Estés je hledání ženské instinktivní přirozenosti. Autorka vytváří paralelu mezi přírodou, jejím současným stavem a člověkem. Podle autorky jsou vlci, medvědi a divoké ženy příbuznými archetypy. (Setkání dívky s „medvědem", který je spíše vyjádřením instinktivní touhy po přežití a energetizujícím činitelem, který dívku motivuje, nalezneme v novele S.Kinga Holčička, která měla ráda Toma Gordona)(King, 1998)

Archetyp divoké ženy je vyjádřením hledání nejhlubší ženské podstaty. Pro pochopení tvrzení C. P. Estés je nutné, alespoň ve stručnosti, zmínit její východiska k uchopení problému. Autorka je jungiánskou psychoanalytičkou a jako základní zdroj svého poznání uvádí fakt, že byla vychována v přírodě. Konstituujícími faktory její práce je dle jejích slov situace po 2.světové válce, kdy ženy jako umělkyně nebyly uznávány. Z výše uvedených faktorů pak vycházejí tvrzení textu, kdy autorka považuje ženy za duševně rozpolcené a zneužívané. Doslova označuje jejich život za maskované bytí – „Criatura". (Estés, 1999: 16)

Ze své akademické pozice autorka kritizuje klasickou psychologii, která podle jejích slov mlčí o otázkách ženské tvořivosti, prapůvodu, intuitivnosti, sexualitě a ženských cyklech. Důvodem mlčení klasické vědy o určitých tématech je podle Estés fakt, že existující problémy jsou formulovány do společensky přijatelné podoby, přičemž, co je přijatelné, určili tzv. „nositelé vědomí" – muži. (Estés, 1999: 17) Zde je nutné podotknout, že Estés poskytuje značně zjednodušující a esencializující pojetí kategorií „muži" jako homogenní skupiny, kterou ztotožňuje s diskurzem moci, i kategorie „ženy", kterou ztotožňuje s diskriminací. Toto pojetí přitom nevysvětluje jako strategické, pracuje s ním jako se základním rozdělením.

Divoká žena jako ústřední pojem celé knihy je prchavým vjemem, který žena pociťuje při různých příležitostech (mateřství, milenecký vztah, vnímání umění). Divoká žena je vnitřním ochráncem ženy, je metaforou hnací životní síly, autentické ženské identity. Slovo divoká je zde použito ve smyslu žití přirozeného života. Archetyp divoké ženy je synonymem tzv. „přirozené duše“, základní povahy ženy, podvědomého zdroje energie nebo v biologické terminologii základní povahy. Zde je ovšem na místě kritický přístup při snaze porozumět jejím kategoriím, neboť se dle mého názoru jedná o velmi esencialistické pojetí. Divoká žena je součástí podvědomí bezejmenná, vyjádřena v archetypech čarodějky, bohyně smrti apod. K poznání a pochopení divošky nelze dojít vzděláním nebo vírou, ale skrze vlastní zkušenost. Jde o pojem nezávislý na společnosti, čase nebo politickém systému, ale prochází skrze čas a skrze jednotlivé performance femininity. Zde je nutné konstatovat, že Éstés ve svých konceptech pracuje s předpokladem univerzální zkušenosti v rámci homogenní kategorie „žena“.

Konkrétním námětem knihy je analýza starých mýtických příběhů a jejich archetypů ve vztahu k ženě – divošce. Autorka se snaží překonat společenský a církevně křesťanský nános, který zničil staré příběhy. Používá metod antropologické a historické dedukce, částečné rekonstrukce starodávných archetypálních vzorů a symbolů kolektivního nevědomí. (Estés, 1999: 26) Konkrétně se zaměřuje na potlačené stránky ženské duše (ženskou intuici a tvořivost), cestou individuace ženské duše a její ztvárnění v lidové tvorbě. Estés se nezabývá pouze analýzou existence archetypů v lidové literární tvorbě, ale snaží se najít souvislost mezi archetypálními obrazy děl a ženskou duší. Specifičnost její knihy spočívá v tom, že se nejedná pouze o odbornou analýzu, ale spíše o poetickým jazykem podaný návod ženám, jak by měly se svou „duší“ (svobodným sebevyjádřením) pracovat. K některým tvrzením Estés je ovšem nutné přistupovat kriticky. Autorka pracuje s velmi těsným spojení mezi přírodou a ženou, ze kterého vyplývá dojem určité hierarchie. Mezi ženou a zvířaty autorka vytváří pojítko na základě shodných vlastností (stojí tedy na stejné úrovni), současně zde vzniká dojem, že přírodní vlastnosti ženy jsou více hodnotné než vlastnosti kulturní. Otázkou spojení muže a přírody se vůbec nezabývá. Estés navíc pracuje s pojmy, které blíže nespecifikuje (vnitřní ochránce ženy, přirozená duše) nebo s pojmy, u kterých tvrdí, že je nelze popsat, ale pouze prožít (divoška). Z toho lze usuzovat, že se může jednat o pojmy silně subjektivní, spekulativní, které předpokládají univerzální

prožitek každé ženy. V rovině literární analýzy archetypů ve vztahu k ženským postavám přesto Estés nabízí inspirativní východisko.

Spojení archetypální symboliky s přírodou používá také Terry Heller, ale ve značně odlišném kontextu než Estés. Heller hovoří o „klasickém" americkém archetypu divočiny. Motiv útěku a setkání se s divokou přírodou je, jak jsem již zmínila, častým motivem např. v Kingově tvorbě. Dle Terry Heller je zde vyjádřena symbolika útěku hrdiny či hrdinky před vlastní smrtelností, civilizací, odpovědností nebo také vyjádřením nenávisti k ženám jako symbolům smrtelnosti u mužských hrdinů. (Heller, 1992) Cesta hlavní postavy divočinou je také velmi často spojována s iniciační cestou, jak o ní hovoří Fontana nebo Estés. (viz. výše)

Problematice ženských archetypů se věnuje také část knihy *Konstruování genderu v asijských kulturách*. Jako přínosné pro svou práci vidím zvláště kapitoly Archetypy femininity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře (Blanka Knotková-Čapková) a Genderový aspekt porušování společenských rolí v románech indické autorky. (Renata Svobodová) K uvedené literatuře by bylo možné namítnout, že se zabývá odlišnou kulturou od evropské. Na druhou stranu lze říci, že archetyp je jako problém či téma otázkou mezikulturní a navíc je v uvedených kapitolách zmíněna i paralela k evropskému prostředí. Za podstatné pro svou práci považuji zvláště rozdělení na genderové archetypy v první ze zmíněných kapitol. Na literaturu z evropského prostředí lze aplikovat archetypy poslušné ženy, svůdnice i čarodějnice. (Knotková-Čapková, 2005: 145-146)

Uvedená kapitola se zabývá nejen popisem a analýzou jednotlivých archetypů v rámci literatury, ale také jejími projevy a případnou subverzí v moderní literatuře. Autorka charakterizuje současnou pozici archetypů v kontextu období počínajícího koncem 19.století. Toto období je typické zpochybněním dosavadních kulturních archetypů, jejich dekonstrukcí a subverzí. Autorka zde uvádí odlišné přístupy konstrukce archetypů v rámci evropského a indického prostředí, kdy na evropských formách se podílelo výrazně křesťanství a biblická tradice se svým vnímáním Boha jako maskulinního archetypu a ženy jako ontologicky druhé. Indická východiska konstruování archetypů pak vycházejí spíše z duality mužského a ženského principu. (Knotková-Čapková, 2005: 139-141) Žena je spojována se symboly mateřství, vládou

nad životem a smrtí nebo koloběhem životů. Charakteristiky žen jsou v obou kulturách silně ambivalentní.

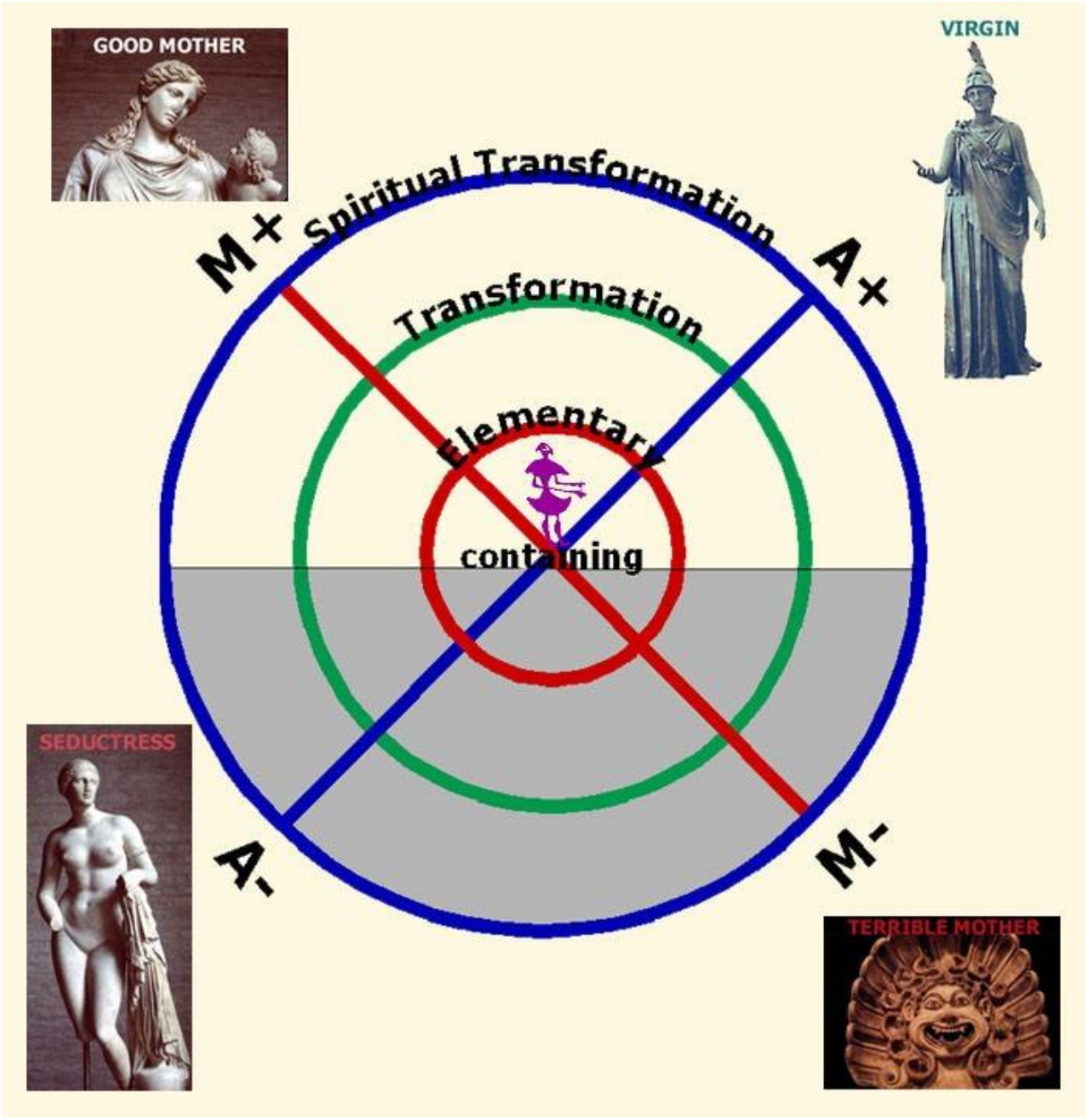
V rámci konkrétní definice jednotlivých archetypů autorka hovoří o archetypu ženy – vládkyně, který se v evropské tradici nevyskytuje. Evropskými archetypy jsou poslušná žena hrající roli panny, poslušné manželky a obětavé matky. Takovýto archetyp pak symbolizuje poslušné přijetí mocenské struktury a podřízení se. Uvedený archetyp v podstatě odráží genderové uspořádání a hierarchii patriarchální struktury, kdy žena se stává strážkyní patriarchálních hodnot. Druhým archetypem je žena – svůdnice. Tato je definována jako erotický symbol, předmět touhy, který je definován ve vztahu k muži. Dle textu tento archetyp silně přetrvává i v současnosti, nap. v podobě ženy – vampa. Třetím archetypem je čarodějnice symbolizující nezávislost na struktuře a společenském řádu. Často negativní konotace s touto postavou souvisí právě s odporem proti řádu, a tedy i mocenské hierarchii. Na rozdíl od čarodějky (bohyně) je čarodějnicí buď magické monstrum, nebo pozemská žena, která je často pouze nezávislá nebo v jiném smyslu jiná než většinová společnost. (Knotková –Čapková, 2005: 145-159) Postavu ženy vampa a čarodějnice užívá ve své tvorbě velmi často mnou analyzovaná Anne Rice.

K otázce archetypů v moderní literatuře se věnuje i druhá, mnou zmíněná, kapitola. Svobodová se ve svém textu věnuje konkrétní charakteristice literárních typů ženských postav na základě Jungových archetypů. Rozvíjí archetypy přadleny, čarodějnice a pomocnice. Přadlena je ideální ženou – poslušnou, obětavou a oddanou. Její pozice je spojena s určitou mírou úcty v rámci patriarchátu, pokud žena dobře plní svoji roli. Čarodějnice je v textu vnímána spíše jako negativní postava. Autorka si dále všímá i moderní podoby archetypů, které dostávají nové významy. Konkrétně zmiňuje archetyp čarodějnice, která oproti minulosti získává také významy pozitivní. (Svobodová In Knotková-Čapková, 2005: 170) Pomocnice pak představuje typ neutrální, který hraje roli průvodce patriarchální společností. Pomocnice ovšem může mít pozitivní i negativní charakteristiky v závislosti na tom, jakou roli v příběhu plní.(Svobodová In Knotková-Čapková, 2005: 170-173)

Poněkud užší pohled na literární typy ženských postav vycházející z archetypů nabízí T. Mishra v textu *Folk-Tales of North-East India: Some Recurrent Motifs of Violence.* (Mishra in Moitra, 1996: 28-34) Autorka uchopila archetyp jako pravzor, z nějž

vycházejí normy chování, které jsou považovány za všeobecně platné. Tyto normy podle ní reflektují patriarchální uspořádání společnosti a respektují sociální uspořádání konkrétní kultury. Existuje tedy více variant literární postavy, které mohou vycházet ze stejného archetypu. Konkrétně se autorka zaměřuje na motivy násilí ve vztahu k ženským postavám v lidové tvorbě. Autorkou vybrané motivy – vztah nevlastní matky a dcery nebo vztah sester, korespondují svým popisem s archetypálními modely poslušné ženy, přisluhovačky nebo čarodějnice, jak jsou pospány výše.

O komplexní pohled na archetypy spojené se ženami se snaží ve svém článku o archetypálních sférách femininního symbolismu Barbara F. McManus. Stejně jako předchozí autoři a autorky vychází z ambivalence obrazu femininity, kdy se celistvost ženského archetypu snaží vyjádřit graficky.



(Zdroj: http://www.cnr.edu/home/bmcmanus/femarchstructure.html)

Základní koncept McManus vychází z rozlišení starší, mocné, mateřské figury a mladší, dynamické, nepřímo působící figury. Rozlišujícími aspekty jsou zde stáří a negativní nebo pozitivní konotace spojené s archetypem. Barbara McManus rozlišuje pozitivní figuru Dobré matky (M+), kterou charakterizuje jako postavu pečující, ochraňující a krmící. Tuto postavu autorka asociuje s barvami země, obrazem vegetace a mateřskou krásou. Negativním protipólem je zlá matka nebo stará čarodějnice (M-). Tato postava symbolizuje destruktivní sílu asociovanou s vyloučením, uvězněním nebo kastrací. Jí přisouzené barvy jsou černá a červená konotující krev a smrt. Tyto dvě

podoby matky autorka označuje za statické, cyklické postavy, které jednají přímo a symbolizují fyzické a tělesné. V návaznosti na Freuda je matka nadřazena egu.

Druhým konceptem je transformativní charakter femininina, kdy autorka tuto figuru popisuje jako iniciátorku pozitivní nebo negativní změny, dynamizující postavu, která jedná nepřímo za použití moci jiných lidí a věcí. Postava je ztotožněna s egem. Pozitivním aspektem postavy je inspirující panna (A+). Její rolí je ochraňovat a inspirovat zvláště skrze sexualitu. Postava je asociována z pastelovými barvami, zvláště pak barvami nebe – modrou a bílou. Její povaha je přirozená, nevinná a étericky krásná. Negativní je vyjádřeno v postavě nevěstky nebo mladé čarodějnice (A-). Tato postava oslabuje a ničí. Tato postava je opět asociována s černou a červenou barvou. Dle autorky se často jedná o postavy tělesně přitažlivé, silně sexuální a exoticky krásné. Dobrá a zlá matka jsou jediným archetypem Velké matky, panna a svůdnice pak představitelkami Anima.

V rámci archetypálních sfér femininní symboliky Barbara McManus definuje tři základní symboly spojené s ženským tělem – dům, stůl a lůžko. Dům nebo také lůno a děloha jsou prvním domovem nebo oblečením, resp. prvotní ochranou ženina těla. Stůl nebo mléko symbolizují ženskou schopnost poskytovat potravu. Lůžko je pak symbolem ženské sexuality, ale také místa zrození, spánku a smrti. (McManus, 1999) Uvedené symboly doplňují a náležejí k archetypu Velké matky a jejich zobrazení nalezneme již v dílech starých mistrů. (Cezannův obraz The Eternal Feminine nebo Siena Pinocoteca od Sano di Pietro).[8] Pokud byla tato symbolika použita v uměleckých dílech před mnoha desítkami let, pak v kontextu teorie kontinuálně přetrvávajících archetypů lze předpokládat, že podobné obrazy budou součástí současného umění, a tedy i literatury.

Vzhledem k předchozímu „výčtu“ teorií pojetí archetypu je zřejmé, že pohled na archetyp a symboliku je odlišný v závislosti na autorce, autorovi a úhlu pohledu, ze kterého se na archetypy dívají. I přes velkou diferenci kategorií a různých specifikací archetypů lze ovšem nalézt jisté jednotící charakteristiky všech zmíněných textů a teorií.

[8] Cezanův obraz vyjadřuje ženskou sexualitu a schopnost plození ve spojitosti se symbolikou lůžka. Na obraze je nahá žena ležící na lůžku obklopena mnoha muži. Symbolika smrti a zrození zde může být vyjádřena např. postavami smrtky a svatého muže. Obraz od Sano di Pietro vyjadřuje symboliku ženy jako základního poskytovatele potravy. Žena se svatozáří zde pokládá potravu na dlouhý stůl před několik čekajících mužů.

Za takovýto jednotící princip považuji například ambivalenci vlastností přisuzovaných nebo vyjadřovaných skrze ženské archetypy, kdy tato protikladnost je nečitelnější v archetypu Velké matky. V souvislosti s následující analýzu vidím sjednocení výše uvedených teorií také v silném zaměření na ženskou sexualitu a reprodukční funkci. V dílech níže interpretovaných autorů lze dle mého názoru, nalézt pojetí obrazu ženy jako silně propojeného, resp. konotovaného nebo vyjádřeného sexualitou velmi často. (viz. Lovecraft, Barker nebo Anne Rice)

Jak jsem již naznačila, není mým cílem zvolit jednu konkrétní teorii z výše uvedených, ale spíše hledat na základě obecných shodných charakteristiky vyjádřená ženských archetypů v interpretované literatuře. Zvolení pouze jednoho teoretického východiska považuji za velmi reduktivní. Pouze na základě přijetí více pohledů na problematiku a kategorizaci archetypů lze uvažovat například o archetypu dospívající dívky v Kingových příbězích, v kontextu teorií A. Pratt, ale současně hledat souvislosti mezi archetypem ženy spojené s přírodou v pojetí Pratt, Estés nebo T.Heller. Na postavy čarodějnic, které se v hororových příbězích vyskytují také velmi často, lze nahlížet skrze optiku Blanky Knotkové-Čapkové nebo Renaty Svobodové, kdy například v kontextu tvorby Anne Rice se nabízí jako vhodné rozšíření tohoto archetypu o obraz mladé čarodějnice dle McManus.

6 Vybraní autoři a jejich dílo

6.1. Androgynie a skrytý rasismus: Howard Phillips Lovecraft

Předmětem mé analýzy v rámci této podkapitoly jsou povídky H.P.Lovecrafta, které jsou součástí dvou nejžádanějších publikací tohoto autora ve vybrané regionální knihovně, a to sbírky povídek Bezejmenné město a V horách šílenství. Vzhledem k tomu, že autor, jak podrobněji rozvedu níže, vytváří ze svých povídek ucelený provázaný mýtus, bylo zkoumáno poměrně velké množství materiálu. Analyzované texty nejsou tedy z důvodu svého rozsahu přiloženy k této práci.

Hororové povídky H.P.Lovecrafta vycházejí z celistvé, autorem vytvořené mytologie, která je založena na představě, že náš svět byl před vznikem lidstva obydlen

jinou rasou, která nyní žije skryta a čeká na příležitost znovu ovládnout svět. Lovecraft v rámci své tvorby vytvořil celý pantheon božstev, která se souvisle objevují ve všech jeho příbězích. Mýtus Cthulthu, jak je jeho mytologie nazývána, je založen na rozdělení sil dobra – Starých Bohů a sil zla – Prastarých. Právě silám zla je věnuje Lovecraft detailní pozornost a vytváří hierarchické uspořádání androgynních a maskulinních božstev. Jeho bohové nabývají různých podob od amorfní proměnlivé podstaty bez pohlaví, přes různé kombinace mořských živočichů, až po tvory s lidskou podstatou. Právě změna lidského druhu, degenerace rasy a mezidruhové křížení je jedním z ústředních motivů jeho díla.

Z historického hlediska představuje Lovecraftova tvorba (1890-1937) přechod mezi okultní prózou a moderním hororem. Lovecraftovo pojetí hororu se stalo východiskem pro mnoho dnes populárních autorů tohoto žánru jako jsou Stephen King nebo Clive Barker. Lovecraft považuje horor za žánr, který je protikladem idealismu a materialismu skutečného světa. Prvotním principem funkčnosti hororu je pak strach z neznáma, který je dle jeho názoru pro lidstvo prvotní. Strach považuje za základní lidský instinkt a emoci. Sekundární funkcí hororu je následně možnost oddálení se od všedního života a možnost popření známých přírodních zákonů. (Lovecraft, 1998: 170-172) Lze tvrdit, že autor zde prezentuje totožný názor na primární funkci hororu jako Noel Carroll. Oba tito autoři považuji za prvotní funkci hororového žánru schopnost vzbuzovat strach. V kontextu Lovecraftových božstev pak nelze opominout ani Carrollův koncept „impurity“ jak jej popisuji výše. (Carroll, 1987: 54-56)

Jak jsem se zmínila již výše, je ústředním motivem Lovecraftových povídek setkání s cizí rasou a její pronikaní do světa lidí. S tímto motivem je spojeno i specifické postavení žen v Lovecraftových povídkách. Ty jsou velice často prostředkem, skrze který se cizí rasa mísí s lidskou. Podle Bruce Lorda Lovecraft ženy ze svých povídek zcela vylučuje, a pokud jsou v nich obsaženy, pak velmi často v limitovaném kontextu jejich reprodukční funkce, která je zde spojena s degenerací lidské rasy. (Lord, 2004: 1)

Mechanické účelové pojetí žen dle Lorda vychází z negativní zkušenosti samotného autora se ženami. Lovecraft je v životopisech popisován jako nervově labilní potomek starého koloniálního rodu. Po smrti jeho otce na syfilis byl vychováván svou matkou, a po jejím nervovém zhroucení svými dvěma tetami a dědou. Osamostatnil se jen velmi krátce a od své ženy ukrajinské národnosti velmi brzy odešel zpět ke svým tetám.

V tomto období píše většinu svých hororových povídek. Z ideologického hlediska se klonil k fašismu a myšlenkám o rasové čistotě. (www.dagonbytes.com)

Autorem, který se věnuje Lovecraftovu dílu v souvislosti s autorovou biografií, pojetím sexuality, ale i v kontextu soudobých politických ideologií je Bruce Lord. Při své analýze charakteristiky ženských postav,ale i skrytých ideologií v textu jsem došla k velmi podobným závěrům. Právě patologický vztah k matce, smrt otce, ale i ideologické směřování Lovecrafta, jsou dle Lorda určujícími znaky jeho díla. Lord je ve svých úvahách velmi radikální, když tvrdí, že Lovecraftovo dílo je výsledkem úzkosti z žen a jejich sexuality v kombinaci s rasismem. (Lord, 2004: 16)[9]Lord ve své analýze Lovecraftových povídek dochází k závěru, že ženské postavy mají v příběhu reprodukční roli, kdy zrození potomka je součástí procesu degenerace. Sexualitou se Lovecraft téměř nezabývá, neboť sex je pro něj spíše mechanickým aktem plození. (V povídce Hrůza v Dunwichi je dítě stvořeno spojením ženy a pradávného monstra. Procesu spojení, příběhu ženy a jiným stránkám sexuality zde ovšem není věnována ani zmínka.)(Lovecraft, 2002: 158-185) Obraz míšení neznámé rasy s lidmi je dle Lorda současně vyjádřením autorova rasismu a strachu z imigrantů a amerických ghett. Lovecraftovy příběhy plné degenerovaných rodin pak mají být paralelou k úpadku americké populace pod náporem uprchlíků. (Lord, 2004: 6-8) Zde je nutné upřesnit, že autor používá slova degenerace spíše ve smyslu fyzickém než psychickém.

Postavy Lovecraftových příběhů se velmi často mění v jiný druh života, ale neztrácejí inteligenci. Charakteristickým příběhem v tomto kontextu je povídka Stíny nad Innsmouthem. Děj se odehrává v zapadlém opuštěném městečku, kterému se lidé vyhýbají. Město je obýváno mutující skupinou lidí, kteří se skrze kontakt s cizí rasou postupně proměňují. (Lovecraft, 1998: 71-136) Zde Lord upozorňuje na paralelu s Lovecraftovým životem. Náhodný cestující, který se do tohoto městečka dostává, když hledá stopy svých předků, aby nakonec s nasazením života prchnul, zjišťuje, že je potomkem těchto zkřížených lidí. Stejně tak Lovecraft vyznává myšlenky čité rasy, i přesto, že je vzdáleným potomkem imigrantů. (Lord, 2004: 10) Ve své verzi vidění světa pak dle Lorda Lovecraft inklinuje k asexuální utopii androgynních tvorů.

[9] V takto vyjádřeném strachu ze sexuality žen lze spatřovat v přeneseném smyslu také strach z autora ze závislosti na ženách v kontextu jejich mocenského potenciálu skrze reprodukci, jak o něm hovoří Pam Morris, (Morris 2000) případně A.B. Ulanov (Ulanov,2003). Podobné odmítání reprodukčního potenciálu ženy lze nalézt také v tvorbě A.Kinga nebo dokonce i Anne Rice.

Z genderového hlediska je dle Lorda výjimečná Lovecraftova povídka „Věc na prahu“. (Lovecraft, 1998: 15-42) Povídka vypráví o muži, který si vzal dceru obávaného čaroděje. Až na konci příběhu se čtenář dozví, že postava, která po celou dobu vystupuje jako žena, je ve skutečnosti pouze ženské tělo, ve kterém sídlí duše již mrtvého čaroděje, jehož cílem je získat nové, ale mužské tělo. Podle Lorda jde o prezentaci genderu jako velmi nejistého konstruktu. (Lord, 2004:13-14)

Na jeho myšlenky navazuje Matoloscy Kalmán ve své stati The Innsmouth Thing, když tvrdí, že ženská postava v této povídce je pouze schránkou, která nikdy nebyla zcela člověkem. Duševně je mužem, tělesně je v povídce nejdříve zástupkyní jedné z degenerovaných rodin a později se stává mrtvým tělem, skrze nějž opět jedná muž. (Kalmán, 2004: 171-173) Postavy „ženy“ a jejího manžela dle Kalmána tvoří jednotu (hrdinka s maskulinními prvky a její manžel popisovaný jako zženštilý a patologicky zamilovaný do své matky), která je narušována patriarchální dominancí starého čaroděje, v tu chvíli vládnoucímu ženskému tělu. (Kalmán, 2004: 176-177) Toto tvrzení je dle mého názoru poněkud zavádějící, protože ženskost hrdinky zde může být posuzována pouze skrze její tělo, pokud skrze ni jedná muž. V tomto příběhu je hrdinka, i když po celou dobu vystupuje velmi aktivně, spíše pasivní obětí. Nejdříve je připravena o tělo vlastním otcem, aby v závěru byla zabita vlastním manželem.

Pokud se chci zabývat ženskými postavami v rámci analyzovaných povídek, nedopustím se až tak silné generalizace, pokud tvrdím, že Lovecraft používá ženské postavy ve dvou základních formách. První skupinou jsou ženské postavy náležející k lidské rase. Ty pak vystupují v rolích chůvy, poslušné dcery a manželky, která manželovi nosí pravidelně večeři (Hrůza v Dunwichi) (Lovecraft, 2002), laskavé staré dámy, která je správkyní knihovny (Stíny nad Innsmouthem) nebo vdovy. (Lovecraft, 1998) Tyto postavy nejsou nijak charakterově rozvíjeny a jsou spíše kulisou děje spolu s popisem zařízení pokoje. Tyto postavy se v Lovecraftově díle vyskytují velmi zřídka.Z literárně teoretického hlediska by se jednalo o postavy statické, které se v průběhu děje nijak nevyvíjejí. (Haman, 1999:98)

Druhou skupinou jsou ženy s příměsí „cizí krve“. Tyto plní velmi často funkci matek nového tvora (Stíny nad Innsmouthem, Hrůza v Dunwichi) nebo jinak reprodukují novou formu života jako v případě hrdinky v povídce Věc na prahu.(Lovecraft, 198:15-44) Specifickou postavou této kategorie je stará žena, která je

charakterizována jako čarodějnice a napomáhá cizincům proniknout mezi lidi. U těchto postav je již Lovecraft konkrétnější a věnuje se také podrobnějšímu popisu postav.

Postava povídky Věc na prahu – Asenath – je popisována dívka podivné pověsti, s vypouleným očima, vyvolávající odpor lidí a zvířat, škodolibá, toužící stát se mužem. Žena z povídky Stíny nad Innsmouthem je charakterizována primárně jako cizinka rybích tvarů. Matka monstra z povídky Hrůza v Dunwitchi je popisována jako poněkud znetvořená nepřitažlivá pětatřicetiletá albína a čarodějnice. Skupině postav starých žen (stará sehnutá přadlena v čepci v povídce Slavnost, stařeny vyprávějící tajemné staré příběhy v povídce Bezejmenné město nebo stařena nesnášející kočky v povídce Kočky z Ultharu) dominuje postava čarodějnice z povídky Sny v domě čarodějnice. (Lovecraft, 2002) Tato postava neplní funkci hororové kulisy, ale vystupuje aktivně v roli pomocnice Ďábla – vládce jiné rasy. Tato žena je popisována jako čarodějnice, za jejíž přítomnosti mizí malé děti, kdy v následné pasáži textu je vyobrazena s nožem v ruce, připravena k dětské oběti bohům. Fyzicky je její popis totožný s popisem čarodějnic v dětských pohádkách, neboť žena je škaredá, stará, s dlouhým zahnutým nosem a nakřáplým hlasem. (Lovecraft: 2002) Shodný popis čarodějnice nalezneme např. u Pam Morris. (Morris, 2000:34-35) Ani jedna z postav, byť hrají v povídce nějakou aktivní roli – Asenath nebo čarodějnice z poslední povídky – není v textu dále rozvíjena a charakterizována.

V souladu s uvedenými kritikami B.Lorda a M. Kálmána se kloním k názoru, že Lovecraft ženské postavy používal spíše jako kulisy nebo krátkodobé nástroje k posunutí děje bez dalšího rozvíjení jejich role v příběhu, natož psychologie ženské postavy. Pokud se věnoval ženské postavě v celém příběhu, jak tomu je v příběhu Věc na prahu, pak aktivní ženskou postavu neutralizuje poselstvím, že jde jen o tělo, jemuž vládne muž.

Z archetypálního hlediska lze vysledovat varianty vycházející z archetypu Velké matky. Zlá čarodějnice zabíjející život s destruktivními schopnosti je jednou z jejích ambivalentních podob. V rámci Lovecraftových povídek postavy čarodějnic mají silně negativní konotace. V kontextu ženských matek, které se podílejí na křížení s cizí rasou, je otázka archetypu poněkud složitější. Lze říci, že v určitém smyslu jsou symbolem znovuzrození, zvláště pak v případě, kdy nově vzniklý druh je nesmrtelný. Symbolika zachování života je zde v jistém smyslu chápána pozitivně, pokud skupina lidí

k přeměně v nový druh směřuje cílevědomě. Reakce nezúčastněných lidí je ovšem negativní, kdy odpor k tomuto jednání není vyjádřen pouze skrze lidské postavy, ale i skrze zvířata. V Lovecraftových povídkách se zvířata cizím tvorům úzkostlivě vyhýbají nebo na ně agresivně útočí. Z uvedeného lze konstatovat, že ženské postavy symbolizují dichotomii mezi Já a Ti druzí, přičemž známému jsou přiřazeny tradiční hodnoty a symbolika, kdy druzí – jiní, představují strach z neznámého a vyjádření možných alternativních principů fungování společnosti nebo konstruování genderu. Pokud bych musela volit mezi výše uvedenými kategorizacemi archetypů, vybrala bych nejspíše koncept B. McManus, který reflektuje ambivalenci archetypu Velké matky i vzhledem k věku literárních postav, neboť zdrojem degenerace nebo reprodukce, záleží na úhlu pohledu, jsou v Lovecraftově díle mladé ženy. Nicméně ani tento koncept se mi nejeví plně dostačující, neboť se domnívám, že v Lovecraftově pojetí se nejedná ani tak o hluboké archetypální pozadí, jako spíše o povrchnější vyjádření autorových politických přesvědčení.

Z literárního hlediska jsou příběhy koncipovány převážně v retrospektivní formě, kdy autor začíná vyprávěním závěrečných pocitů hlavního hrdiny. Příběh pak následně vypráví o minulosti vypravěče, která ho k jeho stavu dovedla (často jde o úmysl sebevraždy). V rámci tohoto úvodu je v čtenáři často vzbuzován dojem reálnosti pomocí přímého oslovení čtenáře. I přes postupné získávání informací v příběhu, až ke konečné pointě, je pro interpretaci ponechán zdánlivě volný prostor, když autor nabádá čtenáře, aby si racionální názor vytvořil sám. Zde ovšem plně souhlasím s tvrzeními Susan Stewart, že čtenář je v rámci získávání informací plně v rukou autora, který reguluje jeho míru poznání v rámci děje. (Stewart, 1982: 39) Toto tvrzení ovšem nevztahuji na závěrečnou interpretaci příběhu čtenářem samotným, ale pouze na interpretaci v rámci průběhu čtení.

Prostředí, ve kterém se děj odehrává, plně odpovídá tradičním představám o hororu v souladu s teoriemi Susan Stewart nebo Noela Carroll. Místem dění jsou vždy hluboké lesy, bažiny, opuštěná města a staré opuštěné domy, které stojí stranou od každodenního ruchu města. S daným místem je vždy spojena nějaká negativní pověst. Vzhledem k autorovu výběru hororových monster jsou tato místa často blízko moře nebo alespoň jezera. Lovecraftovy příšery a bohové v příbězích nabývají tvarů vznikajících spojením člověka, chobotnice, ryb a draka, jsou zcela fantazijních tvarů nebo tvar vůbec nemají.

Lovecraftova monstra jsou převážně slizká, vlhká, černá a zelená, odpudivá, agresivní, zapáchající a bezpohlavní. Prostředí i monstra jakoby plně odpovídala konceptům Noel Carrol, která tvrdí, že strach z hororové postavy je často spojen se strachem z jejího nepříjemného dotyku. (Carroll, 1987:54- 56) Za pozornost stojí také výběr hlavních hrdinů Lovecraftových příběhů. Velmi často se jedná o mladého muže, blondýna s modrýma očima (např. Věc na prahu), často psychicky a fyzicky slabého s nezdravým vztahem k matce. I přes častou přecitlivělost bývá hlavní hrdina velmi inteligentní. Pokud se Lovecraftovi životopisci nemýlí, vidím zde zřejmou paralelu se samotným Lovecraftem, ale také s jeho politicko – společenskou ideologií a ideálem árijské rasy.

Z mého subjektivního hlediska Lovecraft neposkytuje tak bohatý materiál pro mou analýzu, jako je tomu u následujících autorů. Jeho povídky jsou si velmi podobné jak místem děje, plytkou charakteristikou a psychologií postav, tak i samotnou zápletkou. Příběhy jako celek spíše vytvářejí dojem neustále opakujícího se motivu zániku lidstva, které je nahrazeno androgynními vodními tvory.

6.2 Transformace touhy a těla: Clive Barker

Předmětem analýzy jsou, podobně jako u H.P. Lovecrafta, sbírky povídek, jenž tvoří komplexní sérii, která je vydávána pod společným titulem Knihy krve. Předmětem zkoumání jsou pak dva zvolené tituly, a to První a Čtvrtá kniha krve. Vzhledem k objemu materiálu jsem opět použila pouze systém bibliografických odkazů a povídky samotné nejsou součástí této práce.

Podle Henryho Jenkinse, autora, který se zabývá teorií a vývojem hororu také v souvislosti s Barkerovým dílem, je Clive Barker typickým představitelem soudobého hororu, jehož předmětem již není svět duchů a upírů, ale nový pohled na lidské tělo osvobozené od sociálních a tělesných limitů. (Jenkins, 2006) Podle samotného Barkera jeho monstrum vidí svět jako nevinné dítě, které hledá uspokojení a odmítá respektovat lidskou morálku těla. (Jones, 1991: 337) V tomto kontextu považuje Jenkins Barkera za představitele mytologie „Posthuman world“, který je reprezentován novými touhami a procesem transformace lidstva. V rámci dominantní ideologie pak jeho horor představuje subverzivní subkulturu a samostatný estetický diskurz. (Jenkins, 2006) V konkrétní rovině je Barker spojován s nárůstem subkultury piercingu a tělesných

deformací v anglicky mluvících zemích, a to v souvislosti s filmem Hellraiser, který je dnes již označován za kultovní v rámci hororového žánru.

Clive Barker sám o své tvorbě říká, že je výsledkem interakce mezi reálným světem a příběhy, kdy své náměty čerpá z reálného života, přičemž věří, že jeho příběhy mohou zpětně ovlivnit reálný život. (Barker, 1999: 3) Primární motivy své tvorby spatřuje ve snaze vyjádřit zakázané a umožnit čtenáři poznání jiného bytí v něm samém i mimo něj. Vzhledem k jeho tvrzení, že námětem příběhu je velmi často jeho osobní zkušenost, je pro tohoto autora akt čtení intimním setkáním dvou duší a touha psát pouhou neurotickou potřebou vlastní sebedeskripce. (Barker, 1999: 20-22) Cílem fikce, kterou tvoří, je pak snaha ukázat svět, který je jiný než čtenářův, resp. realitu, která se nemusí týkat čtenáře. (Richards, 2007)

Pokud bychom vycházeli, stejně jako Catherine Geddis, která se zabývá otázkou existence různých podob sexuality v hororu, z předpokladu, že horor je prostředkem pro vyjádření často tabuizované skutečnosti a nekonvenčních principů života, kdy horor poskytuje prostor pro vyjádření strachu z tohoto neznámého, stojícího mimo „náš“ svět, pak Clive Barker tohoto potenciálu využívá v rámci zviditelnění homosexuality a tabuizovaných podob touhy. (Geddis, 2007) Clive Barker se ke své homosexualitě staví velmi otevřeně, propaguje progayské projekty a své dílo považuje za silně prostoupené jeho sexualitou. Jak se zmíním dále, je sexualita v mnoha podobách základním motivem jeho hororových povídek. I když sám o sobě říká, že je fyzicky homosexuálem, ale spirituálně bisexuální, spatřuje ve své homosexualitě spíše výhodu. Dle jeho slov je pro homosexuála snazší kritizovat současný svět, neboť do něj zcela nepatří. (Babouris, 1998) Většina autorů, kteří se zabývají jeho prací se shodují v tvrzení, že stěžejním prvkem jeho tvorby je sexualita a sex jako takový. Sám Clive Barker o tom říká, že chápe sexualitu jako drama, jako své vlastní náboženství, které prostupuje veškerou jeho tvorbu. (Teeman, 1999)

V rámci časté prezentace sexuality a sexu ve své tvorbě autor vychází z tvrzení, že sexualita ani gender nejsou fixními kategoriemi. (Richards, 2007) V jeho příbězích se tak často setkáváme s homosexuály, lesbičkami, jedinci, kteří v průběhu příběhu mění svůj pohled na sexualitu, nebo s jedinci, kteří jsou velmi často charakterizování např. jako muži s určitými fyzickými znaky ženy (dívčí tváře, panenský úsměv, hebká pokožka apod.). Téma lidské sexuality je velmi často propojeno s transformací těla

v souvislosti se smrtí, která je v Barkerově tvorbě často chápána spíše jako další proces transformace lidského těla. V jeho tvorbě se pak setkáváme s příběhy, kdy se při erotických pasážích setkávají živí s mrtvými. V souvislosti s Barkerovou tvorbou používá Henry Jenkins pojem „ Body Horror“, v rámci kterého tvrdí, že hororová tvorba tohoto typu je v podstatě dekonstrukcí tradičních konceptů tělesné integrity, subjektivity a sexuality. (Jenkins, 2006) V kontextu Barkera a jemu žánrově podobných autorů vytváří svůj koncept posthumánní mytologie, který je založen na transformaci lidí, jejich těl i touhy. (viz. tamtéž)

Jak již jsem zmínila výše, je ústředním bodem Barkerova zájmu lidská sexualita v různých podobách. Specifický zájem je Barkerovi připisován zvláště v jeho zaměření na sadomasochistické představy a důrazu na homosexualitu. Svou zálibu v sexu i jeho extrémních variantách v rámci své tvorby přiznává autor v několika z mnoha rozhovorů. V rozhovoru pro časopis Out Magazine přímo říká: „ Mé knihy jsou vždy plné sexu...homosexuálního, lesbického, heterosexuálního. Zajímají mě všechny formy sexu a jeho vyjádření....“ (Kilday, 1995) Své příběhy obsazuje hrdiny s jakoukoliv sexuální orientací. Podle Catherine Geddis není ovšem homosexualita v literatuře novým jevem. Ve své práci zabývající se dějinami homosexuality v hororové literatuře nachází prvky homosexuality již v raném gotickém románu. Dochází k závěru, že nejčastěji jsou představiteli homosexuální nebo lesbické orientace upíři a upírky, kdy zobrazení náklonnosti ke stejnému pohlaví je častěji používáno právě u ženských postav – upírek (nalezneme je i v klasickém příběhu Drákula). V hororové tvorbě pak jsou homosexuálové jak oběťmi, tak představiteli zla. V současné době pak analyzuje narůstající zájem o transsexualitu v rámci hororu. (Geddis, 2007) V kontextu současného vyjádření transsexuality v hororu lze zmínit jedno z východisek tvorby Cliva Barkera. Jak jsem již zmínila dříve, gender pro něj v žádném případě není fixní kategorií, ale naopak kategorií, která se může velmi rychle proměňovat. Autor dokonce tvrdí, že gender jeho postav je často dán pouze tím, s kým v dané chvíli v příběhu prožívají sexuální akt. (Barker, 1999: 14)

Postavy Barkerových příběhů jsou převážně relativně reálné lidské postavy heterosexuální nebo homosexuální orientace často s celkem detailní charakteristikou. V rámci psychologie postav a jejich typizace jsou představitelé často nositeli

netypických tužeb, neuróz, úzkostí a frustrací. Ve srovnání s Lovecraftem poskytuje Barkerova tvorba relativně široké spektrum postav, a to i ženských, které není možné nějakým způsobem typizovat. Možnou společnou charakteristikou několika ženských postav je fakt, že se stávají obětí vraha a umírají velmi často za velmi brutálních podmínek. Ženské postavy jsou také ve většině případů spojeny s popisem sexuálního aktu. (viz. Clover, 1987: 199) Toto ovšem může být pouze dílčím kritériem pro analýzu ženských postav, neboť muži jsou zde spojováni se sexem také velmi často. Obrazy sexuálního aktu, který je spojen se smrtí, nalezneme také např. v upírských a čarodějnických postavách Anne Rice. (Viz. dále)

Z mnoha charakteristik postav lze vybrat některé častěji se opakující motivy. Prvním z nich je postava ženy jako vědecké pracovnice věnující se nějakému výzkumu. Tyto „doktorky" mají obvykle milostní poměr s velmi mladým chlapcem. V úvodní povídce První knihy krve doktorka Florescuová, zabývající se výzkumem paranormálních jevů, stává ochránkyní mladého chlapce, kterého miluje a který přišel o svou „dívčí" krásu. (Barker, 1994: 9-21) Je zajímavé, že v momentě jejího rozhodnutí ochraňovat tohoto chlapce ji autor přirovnává k medúze – gorgoně, kdy v tomto kontextu je význam medúzy spíše pozitivní, mateřský a ochraňující. Lze tvrdit, že se jedná o opačný význam, než je tradičně zažitá symbolika této mýtické postavy. O podobné reverzi významů mýtických symbolů hovoří H.Cixous ve svém Smíchu Medúzy. (viz. výše) Doktorkou, která udržuje poměr se svým mladým krásným chráněncem (ten je opět charakterizován jako chlapec dívčího panenského vzezření), je také postava z povídky Blues prasečí krve. (Barker, 1994: 91-130) Tato postava chrání svého chlapce i po jeho smrti za aktivní účasti v morbidních kanibalistických praktikách, aby na závěr příběhu pro svou lásku zemřela. Další z Barkerových lékařek umírá v příběhu „Věk touhy" po jejím znásilnění, které bylo výsledkem jejích vlastních pokusů s afrodiziaky. Jejím vrahem stal muž, který byl pokusným objektem jejího zkoumání. (Barker, 2005: 161-204) Dalšími Barkerovými obětmi se stávají dobře stavěná žena, kdy její smrt je částečně sexualizovaná v rámci charakterizace jejího mrtvého těla (nalezena mrtvá bez jediného chloupku na těle – v povídce Půlnoční vlak smrti); seriálová plavovlasá netalentovaná herečka, která se i po smrti vrací, aby dokončila sexuální akt se svým režisérem (Sex,smrt a hvězdy zář) (Barker, 1994); poslušná manželka umírající v manželské posteli, uškrcená rukama vlastního manžela

(Revoluce těla) (Barker,2005) apod. Spojení principů smrti a sexuality s jejich prolínáním, v často brutální a naturalistické podobě, je v kontextu těchto postav velmi zřejmé.

Velmi nenápadnou postavou Barkerových děl bývá postava matky. Nikdy není hlavní postavou, ale spíše pouhou zmínkou, která má často negativní konotace a podobu předzvěsti zlého. V Barkerových příbězích se oběti masové vraždy před její smrtí zdá o vlastní matce (Půlnoční vlak smrti); muž vystavený utrpení ze strany Ďábla v povídce Azrael a Jack nese vinu za hřích své matky, která slíbila jeho duši ďáblu; a v neposlední řadě jeden z homosexuálních mužů v povídce "Město v horách" vidí v největší úzkosti svou matku kynoucí mu z pekla. Postava matky je zde tedy spojována nejen se smrtí, ale současně také s peklem. (Barker, 1994) Mnoha ženským postavám je v Barkerových příbězích připisována psychická slabost zakončená často úplným zhroucením. Výsledkem psychické lability u ženských postav je široká škála reakcí od sebevraždy (Azrael a Jack) (Barker,1994), zešílení, až po vzpurný obrat a agresi dříve poslušné ženy (Zjevení) (Barker, 2005). Barker ovšem připisuje psychickou labilitu taktéž mužským postavám, u kterých je sebevražda také řešením.

Pokud bychom se soustředili na ženské postavy spojené s tradičními hodnotami a rolemi v soudobé společnosti, nalezneme je pouze v několika podobách servírek nebo ošetřovatelek. Nicméně těmto postavám není věnována větší pozornost a plní pouze funkci kulis příběhu. Poslušná manželka, poslouchající příkazy muže i v otázce výběru oblečení, je hlavní hrdinkou příběhu Zjevení. (Barker, 2005: 101-141) V motelovém pokoji se střetávají živí manželé – žena a fanatický kazatel s mrtvým manželským párem, přičemž jejich osudy jsou s velmi podobné. (U obou párů se psychicky týraná žena vzepře svému muži, kterého zabije.) I zde ovšem dochází k obratu a z neurotické manželky náboženského fanatika se stává jeho vražedkyně. Obrat od poslušnosti muži k jeho vraždě znamenající osvobození, třeba i v podobě vlastní smrti nebo uvěznění, je zde umocněn paralelním příběhem mrtvého páru, který tak na stejném místě prožívá vlastní minulost. Pokud Barker často propojuje smrt se sexem, pak je to patrné právě v tomto příběhu, ve kterém dochází k pokusu o sexuální sblížení mezi mrtvým mužem a živou ženou. Podobné motivy, i když pouze v podobě polibku, nalezneme také v povídce Sex, smrt a hvězdy zář. (Barker, 1994: 131-172)

Pokud bychom hledali povídku, která zřejmě nejlépe vystihuje autorovu zálibu v extrémních sexuálních prožitcích, s homosexuálním podtextem skloubený se smrtí, pak je jím povídka Věk touhy. (Barker, 2005: 161-204) Děj povídky je umístěn do prostředí výzkumného ústavu, kde je testováno afrodiziakum na nic netušícím člověku. Z původně asexuálního muže se stává člověk propadlý jediné touze. Hlavní hrdina si sám sebe představuje jako „sokl pro jedinečný památník – penis, jako ztopořený pyj". (Barker, 2005: 193) Znásilnění hlavním hrdinou se nevyhne zúčastněná lékařka, prostitutka, policista, u kterého je patřičně zdůrazněno, že se mu nová zkušenost do jisté míry líbí, nebo cihlová zeď. Vyústěním nekonečné sexuální touhy hlavního hrdiny je smrt některých jeho obětí i jeho samotného. Jak je zde patrné, Barker se ve svých povídkách nevyhýbá téměř žádným tématům a motivům spojeným s lidskou sexualitou i v jejích extrémních podobách.

Pokud je Barker mnohem pestřejší při použití ženských postav než Lovecraft, pak na rozdíl od Lovecrafta téměř nepoužívá monstra a nadpřirozené bytosti. Barker z fantazijní říše hororu nejčastěji vybírá postavy zemřelých (Zjevení, Kniha krve, Sex, smrt a hvězdy zář). (Barker, 1994 a 2005) Mezi nadpřirozené postavy pak dále patří postava ďábla nebo kombinace plaza, gigantického dítěte a opice (Nelidská přirozenost).(Barker, 2005: 57-100) Často jsou ovšem monstry sami lidé hnaní netradičními touhami nebo tělesnou vášní. Prostředím děje nejsou typické kulisy hororu jako bažiny, temné lesy nebo strašidelné staré domy. Barkerovy příběhy se odehrávají ve zdánlivě reálném prostředí jako jsou domy na předměstí, věznice, divadlo, nemocnice, soukromé byty a ulice města plné lidí. Některé hororové povídky jsou situovány do prostředí typičtějšího pro tento žánr v klasickém pojetí, jako jsou opuštěný dům, nepoužívané tunely metra nebo liduprázdné hory.

V jednom z mnoha rozhovorů pro média se Clive Barker zabývá otázkou masové popularity své tvorby. Popularita jeho díla mezi různými národy žijícími na různých kontinentech je dle jeho názoru dána určitou společnou mytologií, resp. mystickým základem, který je společný mnoha národům. V tomto bodě se odvolává na Junga a jeho teorii o archetypech, kterou považuje za pravdivou a platnou. (Richards, 2007) Osobně se ovšem domnívám, že autor neměl na mysli konkrétní Jungovy archetypy v konkrétní podobě, jak je definuje Jung, ale spíše jakési obecné společné podvědomí lidstva. Zde

se ovšem nabízí otázka, jaká „mystika“ obsažená v Barkerově díle je zde míněna, co je tím společným v kontextu jeho tvorby? Vzhledem k často se opakujícím motivům se jím zdá být motiv spojení těla, krve, touhy, sexuality a smrti v jednom celku. Je pravdou, že existence těchto prvků je v rozličných podobách součástí každého člověka. Z osobního hlediska se ovšem domnívám, že tento společný základ vzhledem ke svému rozsahu stěží vysvětluje popularitu Barkerových povídek. Pokud se na Barkerovo tvrzení o oblibě jeho díla podíváme z jiného hlediska, může autor spatřovat společný mezinárodní základ obliby svých příběhů také v samotném hledání nových pohledů na „skutečné“, objevovaní a vyjádření jiného, které stojí mimo nás nebo v nás samotných. Toto je ovšem velmi univerzální kritérium, na jehož základech opět stojí celá hororová tvorba, ale i další literární žánry a oblasti umění. Z hlediska literární teorie jakoby se Barkerova tvorba vzpírala teoriím, které tvrdí, že literatura je zdrojem typických příkladů lidského jednání. (Wellek, 1996: 44) Toto tvrzení by bylo možné aplikovat na relativně malé množství vedlejších postav Barkrových příběhů. Dle mého názoru je ovšem není možné aplikovat na postavy hlavní, které jakoby se naopak vzpíraly jakémukoliv měřítku „normálnosti“. Zde bych se spíše přikláněla k názorům, které tvrdí, že horor je žánrem, který se spíše snaží vyjádřit netypické a netradiční bez ohledu na dříve společensky vymezené kategorie. (Štochl, 2005:98) Na Barkerovu tvorbu lze, dle mého názoru, stěží aplikovat tradiční kritéria při zkoumání, jakými jsou např. hledání estetické, prestižní nebo afirmativní funkce příběhu. (Haman, 1999:139) V rámci těchto kritérií jsou tyto funkce v textu pojaty spíše paradoxně v kontextu s tradičním uchopením těchto kategorií. Například otázka estetiky jeho díla je zde kategorií velmi relativní. Zde je ovšem nutné podotknout, že Barkerova tvorba je úmyslným paradoxem proti konformitě a odpovídá tak v postatě kritériím podžánru hororu, kterým je splatterpunk. [10]

[10] Splatterpunk je specifickým podžánrem hororu, který se snaží odlišit od konzumních autorů, jakými jsou např. Stephen King. Žánr, který vznikl v polovině 80.let 20.století je založen na odmítnutí respektu k hororovým klišé. Horor v rámci splatterpunku je pak charakterizován názorným, groteskním a znechucujícím popisem násilí. Výběr místa a postav děje vychází z opozice vůči tradičnímu hororu. Děj se odehrává v kulisách velkoměst a jako postavy splatterpunk volí místo nadpřirozených monster lidské hrdiny. Častý je zde motiv antihrdinů, kdy např. na tradičně negativně nazírané masové vrahy je pohlíženo z naprosto odlišného úhlu pohledu, často v pozitivním slova smyslu. (Převzato z http://en.wikipedia.org/wiki/Splatterpunk)

6.3 Vyjádření civilizačních úzkostí: Stephen King

Pokud bychom hledali v hororové tvorbě autora, který je opravdu masově populární, pak je jím právě Stephen King. Tento autor má řadu kritiků, kteří jej obviňují z komerčního využití literatury a ostře odsuzují jeho díla. Tito kritici ovšem nezmění nic na faktu, že King je producentem masově přijímané literatury. King sám se nazývá literární podobou McDonalda.(www.stephenking.com) Podle Rogera Schlobina je masová obliba Kingova hororu dána jeho funkčností. Kingovy příběhy ve své diverzitě uspokojují dle Schlobina masochistické potřeby strachu, odpovídají na zažité stereotypy, ale některé i revidují, nabízejí erotické představy a sociální satisfakce, ale také nabízejí možnost zúčastnit se archetypálního mýtu. (Schlobin, 1988) Stephen King je v komparaci s dalšími analyzovanými autory, nejžádanějším autorem v rámci mnou zvolené regionální knihovny. Předmětem čtenářského zájmu nejsou ani tak jeho povídky, ale publikace, které lze dle rozsahu charakterizovat jako novely nebo romány. Vzhledem k rozsahu textu považuji za logické, že analyzované texty nemohou být obsaženy v příloze této práce. V konkrétní rovině nabízejí Kingovy příběhy zdánlivě normální prostředí maloměsta s idylickou představou rodinného života, aby postupně odkrýval skrytá tajemství města a jeho obyvatel a nechával je strhnout vírem událostí. King ve své tvorbě v podstatě nepřímo popisuje kulturu a psychiku současné Ameriky s jejími negativními aspekty.

Při analýze Kingovy tvorby jsem musela ustoupit od svého záměru interpretovat pouze některé z jeho povídek. Interpretace jeho díla je tedy rozšířena i na některé delší literární útvary, jím charakterizované jako novely, neboť právě v těchto příbězích jsou ženské postavy často hlavním jádrem příběhu. Pokud jsou v Kingových novelách ženy často hlavními postavami, pak v jeho povídkách je tomu spíše naopak.

V rámci interpretace jeho díla považuji za nutné uvést některé aspekty jeho života, neboť tyto jsou velmi často vyjádřeny v jeho tvorbě. Požadavek zahrnutí lokace autora jako součásti literární analýzy nalezneme např. u autorů jako jsou Barker a Galasinsky (Barker, Galasinski, 2001: 62-85), kteří se na problematiku lokace dívají z hlediska diskurzivní analýzy, Pam Morris, která o pozici autora hovoří v obecném kontextu otázky feministické literární teorie, když zkoumá, čí hodnoty jsou prezentovány

(Morris, 2000: 19)nebo A. Rich, která přímo tematizuje otázku lokace ve svém textu Notes towards a politics of location. (Rich, 1986:210-231)

Stephen King se narodil v manželství, které procházelo krizí. Pro svou vlastní matku byl King překvapením, neboť se sama domnívala, že již nemůže mít děti. Otec opustil rodinu již v raném dětství a King se s ním od té doby nikdy nesetkal. Již od dvou let byl tedy vychováván pouze matkou. V kontextu jeho tvorby jsou pak častými motivy právě rodiny neúplné, bez otců nebo rodiny s problematickými vztahy. King ve své tvorbě používá velmi často také kulisy měst, kde vyrůstal. Města státu Maine jako Durham nebo Bangor, však nejsou popisována zcela reálně mezi existující místa autor vmísil i zcela fiktivní město Castle Rock. Geografie tohoto území tak získává spíše fantaskní podobu. Pokud King přiznává, že jedním z autorů, kterými se inspiroval, byl H.P.Lovecraft, je zde zřejmá paralela jak v použití stejných měst, vymyšlení města fantaskního, tak v propojení mnoha jeho příběhů pomocí sekundárních postav, kdy příběhy v celku tvoří celistvý mýtus. (http://www.bookhaven.co.uk)

Pojetí hororu dle Kinga je vyjádřením univerzálních strachů a tužeb v termínech současné kultury, kdy stranou nezůstávají relativně vážná témata jako rasismus, pád technologií a náboženství, genderové vztahy a další úzkosti 20.století. Tato témata jsou pak čtenáři podávána v rámci kulis rodinného života. (Badley, 2007:723) Témata příběhu Kingovy tvorby jsou často velmi odlišná, nicméně lze konstatovat, že často opakujícími se motivy jsou proces dospívání, setkání se smrtí a touha po nesmrtelnosti, kdy jeho postavy bojují často s velmi krutým a cynickým světem, a nalézají v sobě dosud netušené schopnosti a rezervy. Hororové prvky těchto příběhů pak nespočívají v použití klasických hororových monster, ale spíše jsou zde vyjádřeny jako metafory ztracené nevinnosti. Hororem je velmi často samotné dospívání, které v Kingově tvorbě často končí tragicky. (Viz. Carrie nebo Nadaný žák. O těchto příbězích budu hovořit podrobněji dále v textu.) Jak jsem již zmínila, děj se odehrává často v kulisách rodinného života, kdy důležitou roli hraje i konkrétní místo. Kingova městečka působí dojmem maloměsta spojeného vlastními tajemstvími, kolektivním pocitem viny, kdy se zdánlivě reálná městečka stávají pro postavy příběhu izolovanými místy s vlastními zákony, ze kterých není úniku. (Schlobin, 1988)

Postavami v Kingově tvorbě jsou často děti, dospívající a ženy. V této souvislosti lze vysledovat jistý posun mezi třídami, ve kterých se tyto postavy nacházejí, kdy tento

posun je do jisté míry paralelní Kingovu životu. Příběhy ze 70.let, kdy King začínal, se odehrávají často v prostředí chudých domácností. Postavami v dílech z let 80. jsou pak představitelé střední třídy jako učitelé a spisovatelé. 90.léta jsou pak typická častějším použitím lidí z vyšších tříd. (http://www.bookhaven.co.uk) Kingovy postavy často představují jedince, kteří ztrácí svou sebekontrolu až k úplné neschopnosti odmítnout vlastní touhy nebo vnější manipulaci. Monstrum a lidská postava jsou velmi často silně propojeny nebo se stávají jeden součástí druhého. (Schlobin, 1988) V příběhu o Carrie, dívce s telekinetickými schopnosti, se například ona sama stává obětí i monstrem příběhu. (King, 1992a) Právě oslabení tenze mezi svobodnou vůlí a osudem, spolu se ztrátou iluze o vlastní bezpečnosti a možnostech kontroly situace je často opakovaným motivem Kingovy tvorby.

Roger Schlobin analyzuje v Kingově tvorbě dvě základní tematická východiska. Prvním z nich je východisko archetypální, kdy témata příběhů čerpají ze starých mýtů a univerzálních strachů. Druhým je pak sociálně určený zdroj, kdy témata příběhů jsou proměnlivá na základě sociálních norem, doby a místa jejich působení. (Schlobin, 1988) Dle Lindy Badley vychází často Kingem používaný obraz familiarity a rodinného života z kolektivního nevědomí.(Badley, 2007: 726) Domnívám se ovšem, že zde pojem kolektivní nevědomí není úplně vhodný. Osobně si myslím, že Kingovy prvotní obrazy rodinného života vycházejí spíše z ideálních představ americké společnosti, o tom jaká by rodina měla být, načež následuje odhalení faktu, že skutečnost takto ideální není. King se zde velmi často stává moralistou, který poukazuje na touhu otců odejít od svých rodin, na nenávist matek vůči svým dětem nebo na společností pokřivený vývoj dětí. Kingova díla lze v určitém kontextu pojmout jako významné nosiče kulturních norem, hodnot a ideologií. V kontextu Hamanovy koncepce, která tvrdí, že potenciál nést literární informaci v podobě ať ideologií nebo lokálních morálních a kulturních hodnot je komplexním procesem vycházejícím z života autora, přes samotnou distribuci textů, až k reflexi samotných čtenářem, je pozice Kinga velmi zřejmá. (Haman, 2000: 50) Ve své tvorbě reflektuje jak své negativní zkušenosti, tak i sociální problémy současné americké společnosti, přičemž možný vliv jeho knih na čtenáře je potencionálně vysoký, vzhledem k jejich komerční masové distribuci. Otázkou ovšem zůstává, zda je čtenář schopen jeho morální poselství v textu dekódovat. Podobnou propagaci morálních a společenských hodnot autora skrze vlastní tvorbu nalezneme v podobné

formě i u Anne Rice, jejíž tvorbou se budu zabývat níže. Mimo individuální autorské hodnoty a ideje jsou hororové povídky také nosičem často radikálních politických ideologií jako je tomu u H.P.Lovecrafta.

King sám uvádí, že ve své tvorbě používá typy monster, které vycházejí ze čtyř archetypů, kterými jsou duch, věc, upír a vlkodlak. (Badley, 2007: 726) Pokud toto tvrzení spojíme s faktem, že monstry v Kingově tvorbě jsou většinou lidé, pak jsou tyto archetypy, pokud jsou použity v moderním pojetí, modifikovány v lidské podobě. Vlkodlakem pak může být člověk, který z civilizace utíká do divočiny, která jej postupně mění (Řbitov zvířátek nebo Holčička, která měla ráda Toma Gordona) apod. (King, 1998 a 2003)

Pokud se zaměříme na archetypy spojené s ženskými postavami, nalezneme mezi hlavními postavami silné a bojující postavy žen, často ambivalentního charakteru a různého věku. Stejně jako se Carrie , hlavní postava stejnojmenné novely S.Kinga, stává mladou ženou a následně nositelkou destrukce a smrti, tak stará dáma v povídce Úžina je nositelkou moudrosti a intuitivního uchopení života. V každé z těchto postav nalezneme některý z principů archetypu Velké matky.

Podle Heidi Strengell vycházejí tyto postavy z archetypu Athény nebo Medúzy v podobě krásné Amazonky. Tyto archetypy pro autorku představují současnou podobu moderní ženy – bránící se mateřství a toužící po úspěchu. Archetyp Athény pak rozděluje na tři aspekty, a to na ženu bojovnici, moudrou ženu a ženu toužící po úspěchu. Jako nejvýraznější archetypální postavu si vybírá právě Stellu z povídky Úžina.(King, 1992b: 109-129) Tato stará žena je představitelkou moudré ženy, která myslí na obecné dobro a řídí se intuicí. Pro ostatní obyvatele ostrova je poznáním koloběhu života a smrti. Stejně tak je dle Strengell také představitelkou umlčeného hlasu žen, když svůj příběh nevypráví světu sama, ale skrze svá vnoučata. (Srengell, s.d.) U vedlejších postav nalezneme spousty žen, které velmi často našeptávají, vedou něčí kroky, pomáhají nebo mají roli svůdnice. Velmi často je jejich vedlejší role spíše zdánlivá, a jsou to ony, které vedou mužské kroky. (V povídce Nona mladík zachraňuje osamělou dívku a dopouští se několika vražd zdánlivě z vlastní vůle. Je to ovšem Nona, kdo mu našeptává nebo podává zbraň.)(King, 1992b: 75-107)

Častým motivem Kingovy tvorby jsou děti a jejich většinou neobvyklá cesta k dospělosti. King je zřejmě také velice zaujat setkáním dítěte se smrtí. Tyto motivy najdeme například v povídkách Tělo, Nadaný žák (King, 2003) nebo v novelách jako je Carrie nebo Holčička, která měla ráda Toma Gordona. (King, 1998 a 1992a) Ve všech těchto příbězích je zastoupen také motiv neúplné nebo problematické rodiny, tolik podobné Kingově zkušenosti z dětství. Všechny děti z těchto povídek v rámci své cesty současně ztrácejí něco ze své nevinnosti, když nahlížejí do světa dospělých.

Postava Carrie ze stejnojmenného příběhu je představitelkou školního outsidera, který je obětí šikany a posměchu svých vrstevníků. Je značně odlišná od svých vrstevníků, a to hlavně mentálně, což je důsledkem matčiny výchovy v duchu fanatického náboženství. Současně je nositelkou telekinetických schopností, které se u ní postupně rozvíjejí. Zde je zajímavé podotknout, že tyto schopnosti a počátek jejich užívání je v textu spojován s první menstruací, která byla pro Carrie v kontextu náboženského fanatismu velmi traumatická. Pokud bychom hledali literární paralelu k tomuto příběhu, je jím pohádka o Popelce. V příběhu o Carrie nechybí zlá macecha, zlé vrstevnice, princ (v podobě chlapce, který se rozhod jít s ní na školní ples) a dobrá víla (Sue, která svého chlapce poprosila, aby Carrie na ples pozval a která jako jediná má výčitky svědomí kvůli školní šikaně.) Carrie ovšem nekončí jako Popelka šťastným koncem, ale naopak smrtí všech zúčastněných (mimo Sue – King velmi často nechává přežít pouze nejmorálnější jedince) a destrukcí celého města. (King, 1992a)

Podle Scott Brinckerhoff příběh vypráví o otázkách genderu a sexuality. Carrie je zde obětí viktimizace ze strany ostatních žen pro svou jinakost. Brinckerhoff dokonce říká, že Carrie je obětí duševního znásilňování. (Brinckerhoff, 2006) Z jiného úhlu pohledu ovšem sama Carrie často touží být jako ostatní dívky jejího věku a nejšťastnější chvíle prožívá v ten moment, kdy se cítí jako ony. Příběh je současně také vyjádřením její osamělosti mimo homogenizovaný a kastovní svět střední školy. V tomto kontextu je současně příběh o Carrie jakousi Kingovou sociální kritikou amerického systému školní výchovy.

Z hlediska sexuality a genderu je příběh o Carrie z velké části příběhem o ženském světě. Již na prvních stránkách zde proti sobě stojí dvě podoby ženy. První scéna se odehrává v dívčích sprchách, kdy těla spolužaček jsou popisována v relativně sexualizované podobě. Jejich těla jsou oslavována a spojována se sexuální zkušeností.

Tělo Carrie naopak je předmětem posměchu, studu a obrazem panenskosti, který odmítají její vrstevnice. Mužské postavy jsou v tomto příběhu velmi objektifikovány a jejich charakterizace je velmi povrchní. V převážné většině se stávají nástrojem, se kterým ženy manipulují. Nástrojem manipulace je v tomto příběhu právě sex a ženské tělo. Ženy jsou zde konotovány s negativními charakteristikami jako je agresivita vůči handicapovaným a „jiným“, manipulace pomocí vlastního těla a využívání mužské slabosti. Jednoznačně negativní postavou je dle Sarah Ryan Carriina matka. Ta je zde podstatou Carriina utrpení a představitelkou zhoubného náboženského fanatismu. (Ryan, 2007) Podle Lindy Badley Carriina matka představuje soudobé kulturní a sociální kořeny zla. (Badley, 2007: 727) Z historického hlediska lze podotknout že příběh o Carrie byl napsán v 70.letech a může tedy reflektovat sexuální revoluci, která se v té době v americké společnosti odehrávala a její střetávání se s katolickou výchovou.

Carrie, jak v příběhu dospívá, (dostává svou první menstruaci), se proměňuje z oběti v monstrum, kdy její ničivý potenciál stoupá s každou křivdou, která na ní byla spáchána. Příběh končí smrtí všech zúčastněných, včetně její matky a samotné Carrie, která ve své smrti volá svou nenáviděnou matku. Jedinou postavou, kterou King nechal přežít, je Sue. Mimo fakt, že jako jediná z jejích vrstevnic bránila nějaké morální zásady, současně byla také nadána mírně neobvyklými schopnostmi. Sue dokázala na dálku vytušit katastrofu, stejně tak i najít umírající Carrie. Není zřejmě náhoda, že její telepatické schopnosti dal autor do souvislosti opět s ženskou menstruací. King tak v podstatě přisuzuje paranormální schopnosti jako je telepatie nebo telekineze, resp. destruktivní schopnosti, pouze ženám. Doku byly Carrie i Sue dětmi, přesněji nemenstruovaly, tyto schopnosti neprojevovaly.

Carrie je v příběhu vyjádřením ambivalentních postojů ke své jinakosti, sexualitě a své matce, kterou současně miluje i nenávidí, stejně jako samu sebe. Pocity viny vůči matce, když se Carrie snaží přizpůsobit se společenským normám svých vrstevnic, jsou pak příčinou závěrečné destrukce, kdy Carrie nechává všechny své vrstevníky zemřít. Přes počáteční revoltu proti matce, kterou následuje pouze další zklamání ze strany většinové společnosti, Carrie se nepodařilo stát se součástí kolektivu svých spolužáků, dává Carrie matce za pravdu a chce ji pomstít.

Jedním z dalších příběhů, který je věnován setkání dětských hrdinů se smrtí, je povídka Tělo. (King, 2003: 275-408) Skupina chlapců se vydává na dobrodružnou výpravu, jejímž cílem je objevit tělo mrtvého chlapce. Zajímavé je v příběhu rodinné zázemí chlapců. Jeden z nich je sluchově postižen, neboť jeho otec jej týral přikládáním hlavy na rozžhavenou plotnu, aby nakonec zastřelil zdravotníka, který pro jeho zmrzačeného syna přijel. Druhý z chlapců se cítí neviditelným pro své rodiče od smrti jeho bratra a další chlapec je vychováván alkoholikem. Ani jeden z chlapců tedy nepochází z idylického rodinného prostředí. Pokud je toto reflexí Kingovy zkušenosti z dětství, pak je zajímavý také fakt, že chlapec, který příběh vypráví, se nakonec stává spisovatelem.

Povídka nabízí zajímavé vyobrazení dětinskosti i dospělosti duší chlapců. Na jednu stranu je při jejich putování vyděsí jakýkoliv noční zvuk a bojí se hejkala nebo ducha mrtvého chlapce, na druhou stranu po nalezení mrtvoly chlapce se nebojí s ním manipulovat, dotknout se jeho těla, aby v závěru povídky ubránili svůj „úžasný“ nález před skupinou adolescentů pomocí ukradené střelné zbraně. Poslední obraz je pak spojením dětského a dospělého světa v osobě malého chlapce, který se zbraní brání tak malicherný důvod jako fakt, že tělo našli první. Na rozdíl od Carrie ovšem sami chlapci smrt nezpůsobí.

Opačným příběhem chlapce, který žije v harmonické rodině, ale sám se stává vrahem, je povídka Nadaný žák. (King, 2003: 99-274) Příběh vykresluje postupnou fyzickou, ale hlavně duševní proměnu třináctiletého chlapce. Postava Todda na počátku příběhu je představou „ideálního“ chlapce. Todd je modrooký světlovlasý vzorný student, který se jednou chce stát detektivem, zdroj nesmírné pýchy a hrdosti svých rodičů. Je zajímavé, jak King popisuje zaslepenost rodičů. Ti si během příběhu nevšímají chlapcových proměn, a pokud ano – zlé předtuchy a pochybnosti vycházejí vždy z úst matky, která je v domácnosti, pak je její hlas umlčen jejím manželem. Ten chlapcovy proměny nevnímá nebo je připisuje problémům sexuálního dospívání.

Malý Todd se v rámci svého detektivního pátrání setkává s bývalým nacistickým vůdcem koncentračního tábora, který se v Americe skrývá. Místo aby jeho existenci nahlásil úřadům, které se v době, v níž se příběh odehrává, o tyto lidi velmi zajímají, nutí starce pod hrozbou prozrazení vyprávět zkušenosti z koncentračního tábora. Jejich vztah se nakonec stává nenávistným vztahem dvou lidí, kteří na sobě parazitují a jejichž

osudy se spojují. Todd se na základě vlastního zájmu o válku a koncentrační tábory setkává s informacemi, které jeho dětská duše nemůže unést. Proměna chlapce během několikaletého vztahu se starým mužem začíná zhoršením školního prospěchu a nočními můrami. Během jeho sexuálního dospívání se smiřuje s faktem, že jej obyčejné dívky nevzrušují. Předmětem jeho sexuálního vzrušení je v povídce představa zabití člověka brutálním způsobem. Této představě chlapec nakonec podlehne a zabíjí několik bezdomovců nožem nebo kladivem. Paralelně s jeho osudem se bývalý německý důstojník, jehož vzpomínky chlapec oživil, stává také vrahem, také bezdomovců. Jejich úzkosti, touhy a způsob uspokojení jsou tedy stejné. Také jejich konečný osud je v příběhu velmi podobný. V době, kdy stařec spáchal sebevraždu, neboť byla odhalena jeho totožnost, přemýšlí již dospělý Todd také nad sebevraždou. Nicméně volí vraždu jiných. Zde King použil obraz z americké historie, obraz střelce, který zabíjí nic netušící lidi projíždějící kolem autem, aby nakonec byl umlčen rukou zákona.

V tomto příběhu King opět propojuje představu smrti a sexuality, kdy smrt je pro hlavní postavu velmi úzce spojena právě se sexuálním vzrušením. Nicméně příběh je dle mého názoru spíše morálním poselstvím Kinga o tom, že v současném světě americké kultury se vlivem demokratické výchovy děti dostávají k informacím, které pro ně mohou být zhoubné. Pokud teoretici Kingovy tvorby upozorňují na fakt, že King velmi často vyjadřuje ve svých dílech problémy současnosti, pak v této povídce jde zřejmě o vyjádření jeho postojům k válce a jejímu zhoubnému vlivu i po jejím skončení. (King se aktivně účastnil protiválečných demonstrací, a to hlavně proti válce ve Vietnamu).

Lze-li příběh o Toddovi pojmout i jako odhalení netušených rezerv a odstrašujících podob lidské duše v nás samotných, pak příběh o Trishe je jeho pravým opakem. V povídce Holčička, která měla ráda Toma Gordona, jde sice také o setkání malé holčičky se smrtí, ale na rozdíl od Todda v sobě tato hrdinka nalezne netušené rezervy ve smyslu pozitivním. (King, 1998) King v tomto příběhu opět používá model rozvrácené rodiny, kdy rozvedená matka vychovává svého syna a dceru. Matka, která se snaží rozptýlit traumatizované děti, je bere na výlet do hor, kde se devítiletá Trisha ztratí. Povídka popisuje sedm dní jejího života v lese, její boj o přežití až do její záchrany. Jejími průvodci v lese se stávají halucinogenní postavy, kdy v počátečních fázích je to hlavně představa její nejlepší kamarádky Pepsi. V pozdějších fázích, kdy

holčičce dochází, že bojuje o svůj vlastní život, se průvodci stávají postava jejího otce a jí obdivovaného baseballového hráče Toma Gordona. Třetí postavou je netvor, který Trishu sleduje celou její cestu. Pro jejího zachránce na konci příběhu to byl pouze medvěd. Pro Trishu je ale netvorem bez očí, s hlavou složenou z vos, netvorem živící se jejím strachem, který čeká, až přestane bojovat s osudem a poddá se. V jedné z jejích halucinogenních vizí se jí tito průvodci zjevují v podobě mnichů v sutanách. Otec a Tom Gordon jako dobří průvodci jsou v sutanách bílých, netvor je oblečen v sutaně černé. Netvor v příběhu ovšem není postavou čistě negativní. I přes fakt, že v Trishe vzbuzuje strach jak svou vlastní existencí, tak konkrétními hmatatelnými stopami, které po něm zůstávají – vylučuje tak pouze fiktivnost Trishiny představy. Na druhou stranu se stává postavou, která Trishu motivuje k boji o život, aby ji při konečném střetnutí sám varoval, ať před ním uteče. Ve své podstatě se postava lesního tvora, který nechává Trishu žít, stává jak hrozbou, tak ochráncem.

King současně v příběhu reflektuje duševní proměny dítěte. Trisha pozvolna opouští představu sebe samotné jako hodné holčičky, která se snaží pomáhat své matce a objevuje v sobě svou druhou tvář. Nechává v sobě ožít „temnou holčičku“, drsnou, drzou a rozšklebenou. (King, 1998: 73) Trisha tak ze své cesty, kterou by např. Estés nazvala cestou iniciační, vychází fyzicky vyčerpána, ale psychicky celistvá s vědomím existence dosud potlačených aspektů její duše. Z díla Estés lze vytknout také archetyp medvěda, který je podle této autorky synonymem divoké ženské duše. Pak se zde nabízí paralela mezi postavou medvěda a temné holčičky, kdy oba symboly dle Estés vyjadřují ženskou intuitivnost a jsou zdrojem energie a motivací pro přežití Trishy. (Estés, 1999: 16-26)

Motiv setkání člověka s divočinou nalezneme v mnoha dílech americké literatury. Pro Terry Heller je tento motiv archetypem americké literatury. (Heller, 1992) V Kingově tvorbě jej nalezneme jak v příběhu Trishy, tak ve velmi zajímavé podobě v novele Řbitov zvířátek. (King, 2003) Tento příběh nabízí motiv útěku člověka do divočiny, která je v tomto případě útěkem před vlastní smrtelností. Podle Heller zde King používá typického amerického představitele, kterým je muž, bojující a utíkající před civilizací. Civilizace v tomto smyslu je zúžena na rodinu, resp. mužův útěk před odpovědností. Řbitov zvířátek je pak dle Heller nejen příběhem o útěku z civilizace,

před vlastní odpovědností a o touze po nesmrtelnosti, ale také vyjádřením nenávisti k ženám jako symbolům odpovědnosti a smrtelnosti. (Heller 1992)

Příběh vypráví o rodině, která se přistěhovala z města na venkov a koupila si dům na hranici divočiny. Život rodiny (matka se stará o dvě děti – starší holčičku a malého chlapce a otec pracuje) se postupně proměňuje vlivem starého indiánského pohřebiště, které je v lese za jejich domem. Za dětským hřbitovem zvířátek, který děti samy udržují, se skrývá území, o kterém se nemluví a všichni se mu vyhýbají. Jde o místo, kde žije temný lesní tvor Wendigo, místo, kde je možné oživit mrtvé. Ti se ovšem mění v úplně jiné bytosti. Hlavní hrdina, kterým je otec rodiny Louise, se rozhodne i přes četná varování na zakázané místo vstoupit a dostává se tak do jeho moci. Jeho první kontakt s pohřebištěm je spojen se snahou oživit milovaného kocoura jeho dcery. Tato otcovská láska se nakonec stane příčinou zničení rodiny. Po tragické smrti syna se otec pokouší oživit i jeho, bytost, která se vrací v dětském těle, je pak příčinou smrti Luisovy ženy, smrti jeho souseda i Louisova šílenství. Ten na konci příběhu mizí v lesích s tělem mrtvé ženy v náručí.

Dle Terry Heller je Louis obrazem ambivalentních tužeb. Na jedné straně miluje a chrání svou rodinu, ale současně i rebeluje proti své závislosti na členech rodiny. Wendigo je pak symbolem jeho potlačených tužeb. I když zasahuje ze svého lesního působiště do událostí vně jeho světa, není sám příčinou zla. Pokud Wendigo působí zlo, pak v závislosti na Louisových činech. Podle Heller Wendigo představuje necivilizovanou tvář mužské touhy, která je protikladem ženské touhy po pořádku. (Heller 1992) Zde bych ovšem namítala, že autorka svou interpretací pouze následuje kulturní stereotypy spojené s mužem a ženou, tak jak jsou reprodukovány Kingem, když potvrzuje divokost muže a popírá ji u žen. Fakt, že Louis v době manželčiny nepřítomnosti pije mléko přímo z krabice, aby se tak vysmál manželčiným hygienickým zásadám, je pouze Kingovým vyjádřením rolí mužů a žen, nicméně zde nevidím důvod pro obecnou generalizaci, jak ji používá Heller.

Louisův strach ze ztráty svobody a mužské podstaty svého života je v příběhu vyjádřen na postavě rodinného kocoura. Louisova manželka si přeje jeho kastraci, aby se přestal toulat, přičemž Louis je zásadně proti. Nakonec podlehne manželčině naléhání, ale kocour pro něj ztratil kastrací část ze své osobnosti – zdá se mu směšný. Nenávist a skrytou touhu po životě bez žen spatřuje Heller v imaginacích hlavního

hrdiny. Ten si ve stresových situacích často představuje svůj útěk od rodiny nebo život pouze se svým synem. V této představě je pak vyjádřen i strach ze smrti, kdy v Louisových představách je jeho syn stále dítětem, dítětem, které tak nemůže nahradit svého stárnoucího otce. Přímý strach ze smrti je v povídce vyjádřen v postavě Louisovy ženy a dcery. Manželka Rachel, traumatizovaná smrtí své sestry v dětství, jakékoliv téma smrti zcela odmítá, a jejich dcera, dítě, které nemá faktickou zkušenost se smrtí, o něm naopak hovoří velmi otevřeně. Je to ona, kdo říká otci, že nikdy nechce mít dítě, které by ji mělo nahradit. (Heller, 1992) Tajný indiánský hřbitov je pak symbolem místa, které reprodukuje život bez pomoci žen. Pokud výsledkem spojení ženy a muže je pro Louise smrtelný syn, pak indiánské pohřebiště je místem, kde se může stát nesmrtelným. Domnívám se, že v příběhu lze nalézt Kingův strach nebo možná i odpor k ženské sexualitě a reprodukční schopnosti, kterou se hlavní hrdina snaží překonat. Objevují se zde prvky značně podobné příběhu o Carrie, kdy King zobrazuje ženskou sexualitu jako nástroj manipulace. V konkrétní rovině příběhu je to Louisova manželka, která s Louisem pomocí sexu manipuluje. Žena se zde podle Heller stává symbolem a viníkem smrtelnosti. (Heller, 1992)

Poněkud jiný pohled na tento příběh zastává Linda Badley. Dle této teoretičky je novela reakcí na současné medicínské zákroky, které jsou prováděny ve jménu humanity a lásky. (Badley, 2007: 730) Louis je podle ní symbolem patriarchální touhy po nesmrtelnosti dosažené skrze syny. V tomto bodě si protiřečí s Heller, která jeho strach ze smrti chápe jako strach jeho vlastní a ne přímo o jeho syna. Louis nechce být nahrazen svým synem. Na druhou stranu teze Badley více odpovídají ději, neboť Louis nakonec znovuoživuje syna, nicméně vlastní fyzické nesmrtelnosti tak nedosáhne. Badley se navíc zabývá archetypální symbolikou dětského hřbitova. Ten je budován a udržován dětmi již po mnoho generací a je menší replikou v lesích skrytého indiánského pohřebiště. Fakt, že děti umísťují hroby ve tvaru spirály, tak jak je tomu i na druhém pohřebišti, zde klasifikuje jako symboliku kolektivního nevědomí. Jakési společné představě o koloběhu života a smrti. (Badley, 2007: 730) King sám pak tuto novelu označuje jako spirálu do temnoty. (Heller, 1992)

Pokud shrneme základní motivy Kingovy tvorby, pak zásadní úlohu zde hraje nepochybně smrt, která je často spojována s ženskou sexualitou nebo dospíváním dětských postav. Jedná se ovšem o rozlišné pojetí od Barkera a Lovecrafta. Domnívám

se, že Lovecraft spojuje smrt – resp. degeneraci s aktem reprodukce, Barker se sexuální touhou vlastního uspokojení, pak King používá sexualitu spíše jako vedlejší prvek příběhu. Sexualita je použita s velmi negativní konotací k postavě ženy, pro kterou je nástrojem manipulace a ovládání muže. Přes bohatství ženských postav v jeho tvorbě je těžké nalézt pozitivní charakter ženy. Ty jsou reprodukovány stereotypně jako ženy v domácnosti, nebo v negativním smyslu jako příčiny smrti a zhoubného jednání mužských hrdinů. Výjimkou by mohla být malá Trisha ztracená v lese, která si za své vůdce vybírá svého otce a dalšího muže. Zde lze ovšem namítnout, že tato dívka není v Kingově příběhu ženou, ale teprve dítětem.

6.4 Tradice v jinakosti a jinakost jako provokace: Anne Rice

Hledání ženské autorky hororových příběhů, která by byla ekvivalentem výše interpretovaných mužských autorů v rámci kritérií, kterými jsou masová popularita v mezinárodním i mezikulturním měřítku (díla, která se stala námětem k filmovému či jinému uměleckému zpracování) a v užším slova smyslu při výběru nejžádanějších titulů v rámci regionální knihovny, je relativně nesnadná záležitost. V hororovém literárním žánru, alespoň dle mé zkušenosti, jsou ženské autorky řídkým jevem. Jedním z možných ekvivalentů k postavám Stephena Kinga nebo Cliva Barkera by mohla být právě Anne Rice, která dosáhla světového věhlasu díky svým ságám o upírech a čarodějnicích. Pokud se budu dále v textu její práci věnovat, musím podotknout, že jsem zde slevila právě z kritéria mnou zvoleného žánru. Tvorba Anne Rice rozhodně nezahrnuje povídky a podobné krátké literární útvary, ale spíše novely, které ve svém celku tvoří několikadílnou ságu. (Analyzované texty vzhledem k jejich rozsahu nelze použít jako přílohu k mé práci.) Přesto si myslím, že by v rámci mé interpretace nebylo dobré tuto autorku opominout, a to hlavně vzhledem k jejímu využití ženských postav nebo specifickému uchopení lidské sexuality a genderu.

Stejně jako u předchozích autorů se i v životě Anne Rice vyskytují skutečnosti, které velmi silně ovlivňují její tvorbu. Ústředním bodem mnoha jejích příběhů se stává již samotné místo jejího narození, místo, kde prožila své dětství – New Orleans. Jako další výrazné formující faktory lze označit také příslušnost jejího syna ke gayské komunitě, smrt dcery a alkoholismus, kterému podlehla jak ona sama, tak její manžel,

který později zemřel. Domnívám se, že všechny tyto životní události velmi silně formují autorčinu tvorbu, a to jak příběhy samotné, tak zvláště volbu postav. Rice se ovšem nevěnuje pouze hororové tvorbě. Pod pseudonymy vydala i několik knih věnovaných fikci pro dospělé nebo erotickým příběhům. Po literárním období věnovaném postavám upírů a čarodějnic, kdy asi největší ohlas měla kniha Interview s upírem, se Anne Rice obrátila k otázkám náboženství a svou hororovou minulost zcela odmítá.

Pokud je jednou z funkcí literatury možnost porozumět lidské zkušenosti a vytvářet nové normy lidského jednání, jak tvrdí Pam Morris, a pokud literatura jednak reflektuje již existující skutečnost, ale na druhou stranu obsahuje vlastní představy autora/ky spolu se zachycením systému jeho/jejích hodnot obsažených ve slovech, jakoby popisovala příběhy Anne Rice. (Morris, 2000: 17-18) V jejích komplexních příbězích nalezneme zřetelné prolínaní se obrazů doby se snahou o jejich reálný popis ve spojení s jejím soukromým světem představ a ideálů, a to zvláště v kontextu autorkou specificky uchopené „lidské“ sexuality. Pokud bychom hledali základní motivy autorčiny tvorby pak jsou to právě otázky sexuality v jejích tradičních a alternativních podobách. V příbězích jsou časté motivy homosexuality či bisexuality lidí i nadpřirozených postav. Autorka sama říká, že ve své tvorbě vychází z přesvědčení, že žádný druh lásky není špatný. Ve svých tvrzeních zachází i poněkud dále, když říká, že homosexuálové jsou v určitém smyslu lepší než ostatní lidé, neboť byli dříve a intenzivněji konfrontování s otázkami morálky. (Shooting Sean Penn On Sight: Anne Rice answers Salon reader's questions, 1996) Dle jejích slov je i Ježíš postavou androgynní.

Z literárního a tematického hlediska vychází Rice často z literární tradice gotického románu, kdy hlavními náměty se stávají reprezentace jinakosti, pocity odcizení a osamělosti, setkání s primitivními strachy a úzkostmi. Ve spojitosti s autorčiným životem se často objevují témata hledání nesmrtelnosti, genderové nejistoty nebo sociálního vyloučení. Camille Lopéz tvrdí, že zdrojem těchto námětů může být samotné místo jejího dětství, kulturně silně diverzitní, plné cizinců a střetávajících se menšin. Zde jsou spojovány ústřední postavy autorčiny tvorby s představou etnických menšin. Upíři jsou podle těchto autorů právě metaforou menšin. Motivy nesmrtelnosti jsou dávány do spojitosti s úmrtími v rámci autorčiny rodiny. (Lopéz, 2007: 59-72)

Podle Johna Fiero se v tvorbě Rice spojuje moderní s gotickými motivy, otázky boje dobra a zla současně s reflexí problémů moderní doby jakými jsou ztráta víry,

problematické rodinné vztahy nebo strach ze smrti, pocity osamělosti a hledání osobní identity. Stěžejním motivem i podle tohoto teoretika je právě otázka lidské sexuality. Riceová se nevyhýbá tématům homosexuality, bisexuality, incestu nebo pedofílie včetně přehodnocení postoje k dětské sexualitě. (Fiero, 2007) Tato témata jsou rozvíjena v rámci různých historických období, ve kterých se děj odehrává, spolu s téměř romantickým popisem dobové kultury. Otázky lidské sexuality se tak prolínají s tématy krásy, umění a náboženství. Tato témata jsou pak velmi často nazírána z netradičního pohledu – např. nesmrtelných bytostí – upírů.

Postoj Riceové k k těmto tématům ovšem není zcela jednoznačný. Pokud na jedné straně stojí snaha o vyjádření svobodné lidské sexuality (i v extrémních polohách), pak na druhé straně je z autorčina díla zřejmý jistý druh konzervativismu ve vztahu k rodinným hodnotám a jejímu aristokratickému ideálu. Její příběhy se ve velké většině případů odehrávají v rámci vyšší vrstvy žijící v luxusním prostředí s důrazem na rodinnou loajalitu. Alice Hoffamn dokonce spojuje postavu Riceových upírů s ideálem aristokratického života, krásy a rodové nesmrtelnosti. (Hoffman, 1982) Lopéz se soustředí také na historické vlivy, které formovaly tvorbu Anne Rice. Dle této teoretičky byly hlavními vlivy sexuální revoluce 70.let spojená s určitou spirituální krizí doby. (Lopéz, 2007: 178-179)

Podobně jako je tomu u Kinga nebo Lovecrafta, jsou i příběhy Anne Rice vzájemně propojeny. Pojítky, které z několika příběhu vytvářejí jeden celek, jsou nadpřirozené postavy, jako je tomu v případě příběhů o třinácti generacích čarodějnic, nebo lidské postavy, konkrétně pak členové řádu Talamasca, kteří se zabývají výzkumem nadpřirozených jevů. Velká část příběhů je pak právě vyprávěním členů Talamasci, popisem jejich zkoumání upírů a čarodějnic, často v podobě jejich vlastní autobiografie. Dalším významným pojítkem je také místo děje, které je mnoha příběhům společné. V tomto kontextu dominuje jako ústřední místo děje New Orleans.

Z žánrového hlediska je tvorba Anne Rice propojením mnoha žánrů a stylů. Převažuje vyprávění právě v podobě autobiografického vyprávění jakoby vlastních vzpomínek postav příběhu. Dojem reálnosti příběhu je vytvořen i skrze stylistické a grafické prostředky, kdy příběhy jsou často koncipovány jako výzkumné zprávy, očitá svědectví nebo dopisy zúčastněných osob. Anne Rice se snaží vzbudit dojem reálnosti svých postav i mimo psaný text. Její pozice vypravěče je velmi často spíše pozicí

zprostředkovatele, kterému se podařilo získat rukopisy o svědectví doby, které pak pouze předává čtenáři. Dílu Riceové jsou připisovány prvky symbolismu, existencionalismu, romantismu, dekadence a barokního stylu psaní. (http://www.darkentries.wz.cz/literatura.html; převzato z Wikipedia.org) Pro Rice jsou charakteristické dlouhé podrobné popisné pasáže, kdy detailní pohled je věnován jak místům děje, tak charakterům a duševním procesům jednotlivých postav.

Anne Rice si ve své tvorbě nevybírá lidské hrdiny jako tomu bylo u předchozích autorů. Jejími ústředními postavami jsou upíři nebo čarodějnice. Tyto postavy zde ovšem nejsou představou hororových monster, ale spíše specifickou postavou anti-hrdiny. Upíry lze v jejích textech charakterizovat jako nadlidské postavy s fluidní sexualitou. Právě její upírské postavy jsou často homosexuály. Z určitého úhlu pohledu jsou upíři romantickou postavou fyzicky atraktivního muže žijícího v luxusu, který je velmi často popisován jako konzument nebo producent umění. (Fiero, 2007) Podle mnohých teoretiků jsou upíři nejen přímou metaforou homosexuality, ale i gayského manželství a rodičovství. Zmíněný model nalezneme např. v nejznámějším díle Anne Rice Interview s upírem, kdy upír Lestat spolu se svým stvořitelem jsou tvůrci malé upírky, o kterou se společně starají a vychovávají ji. (Keller, 2000) Lestat je pro svou komplexnost v rámci příběhů velmi populární u literárních teoretiků. Často je popisován jako nositel možností překonat sociální a morální tabu, jako vyjádření lidského hledání nesmrtelnosti nebo představitel ideálu aristokracie. Tento téměř typický romantický hrdina ovšem není šťastný ve své nesmrtelnosti, ale je naopak rozerván morálními konflikty, pocity viny, osamělosti a odtržení od lidství. (Galloway, 1997) Z hlediska sexuality Lestata je popisován spíše jako bisexuální postava, kdy stejně jako u dalších upírů je sexualita rozšířena na akt upířího kousnutí. Sexuální vzrušení je zde připisováno jak upírovi samotnému, tak jeho oběti. (Viz. tamtéž) Fluidní sexualita je spojena také s postavou ducha Lashera, který provází generace čarodějnic v trilogii Hodina čarodějnic. (U této postavy není zřejmé, zda se jedná o heterosexuála, homosexuála nebo bisexuálního ducha.)

Podle Michaela Bronskiho jsou v autorčině tvorbě časté postavy dětí se silně sexuálním podtextem. Jako typickou postavu uvádí Claudii z Interview s upírem. Dětskou upírku stvořenou Lestatem. Vzhledem k tomu, že se stala upírkou jako dítě, je jí navždy přisouzeno dětské tělo, ovšem její duše dospívá. V příběhu se pak stává

dospělou ženou toužící po sexu v dětském těle. Podle Bronskiho je postava této dívky jedním z mnoha způsobů, jak se Riceová snaží upozornit na problematiku lidské, resp. dětské sexuality, společenských tabu a možností přehodnocení vlastních postojů v kontextu dětské sexuality, která je do jisté míry dnešní společností tabuizována. (Bronski, 2007) Na postavu Claudie lze nahlížet také pohledem Stewart, podle které jsou postavy vraždících dětí klasickým atributem hororu, který pracuje na principu převrácení každodenního řádu světa a jeho kategorií. (Stewart, 1982: 34-39)

Pokud Rice používá mužské upíří anti-hrdiny, zbavuje tradiční lidové podoby upíra, jak je nám známá z dřívějších příběhů – např. Drákula. Její upíři jsou oproštěni od lidových tradic, které jim přisuzují strach z kříže, svěcené vody nebo česneku. Stávají se postavami s vlastním systémem morálky a hodnot. Jejich touha po lidské krvi je proměněna z dravčí agresivity dřívějších monster spíše do představy zachránce zoufalých lidí, pro které je smrt upíra vysvobozením. Rice nechává své upíry sát krev z postav drogových dealerů, vrahů nebo sebevrahů. Podle Lopéz je zde upír řešením pro problematické otázky, které současná společnost není schopná plně řešit. (Lopéz, 2007: 76-83) Lopéz je také autorkou, která se silně přiklání k teorii, že upíři jsou metaforou minorit v USA. Podle ní mají v příbězích stejné atributy jako reálné kulturní menšiny. Konkrétně uvádí pravidla, která jsou společná jak Riceiným upírům tak minoritám, jako jsou loajalita k vlastním členům, existence hierarchie v rámci skupiny, zákaz zabíjet členy vlastní skupiny nebo vytvoření vlastního systému práva. (Lopéz, 2007: 117-123) Mimo dívčí postavy dětské upírky Claudie se s ženskými upírkami v autorčině tvorbě nesetkáme. Výjimkou může být snad postava upírky z knihy Královna prokletých. Tato postava je ovšem spojena se silně destruktivními silami, kterým podléhají za oběti lidé i upíři. Sama je následně zničena mužským upírem, který ji na počátku oživil.

Samostatná trilogie je věnována odlišným postavám než jakými jsou upíři, a to čarodějnicím. V příbězích nazvaných Hodina čarodějnic jsou sledovány osudy třinácti generací žen s nadpřirozenými schopnosti. Uvedená trilogie může být interpretačně velmi zajímavá, neboť je věnována téměř úplně ženským postavám, kdy jejich příběhy jsou popisovány z pohledu mužů, přičemž autorkou je Anne Rice – tedy žena. Podrobnější interpretaci se tedy budu věnovat dále v textu.

Pokud bych se v této chvíli chtěla zmínit o lidských hrdinech autorčiny tvorby, musím konstatovat, že jejich role v příbězích jsou téměř bezvýznamné. Lidé zde hrají

role služek, sluhů, otrokyň a otroků, pokojských nebo nejmenovaných přátel nadpozemských hrdinů. Výjimkou jsou pouze členové Talamasci, o kterých jsem se zmínila již dříve. Tyto postavy, vždy muži a téměř vždy Angličané, jsou jak všudypřítomnými pozorovateli v ději, tak samotnými vypravěči příběhů. Pokud bychom chtěli hovořit o výběru hororových monster jako v případě předchozích autorů, pak toto není u Rice zcela možné. V tvorbě Anne Rice totiž dochází k propojení postavy hrdiny, oběti i monstra do podoby upíra, čarodějnice nebo ducha. To, zda se jedná o hororové monstrum, nelze tvrdit tak jednoznačně jako je tomu např. v případě Lovecraftových slizkých bohů. Nelze pominout ani morální a jiné hodnoty, které jsou jejím nadpřirozeným postavám připisovány. Postavy Anne Rice jsou spíše důkazem faktu, jak je samotný pojem hororového monstra nebo jiná kategorizace relativní.

Sága o generacích čarodějnic začíná retrospektivně příběhem čarodějnic dvanácté a třinácté generace v současnosti, aby se příběh postupně vrátil zpátky do minulosti a zmapoval život předchozích generací čarodějnic od 17. století. Postavy čarodějnic ovšem nelze chápat v tradičním pohádkovém (archetypálním) stylu, tedy jako staré škaredé zlé ženy, ale spíše naopak. Hrdinky příběhů jsou krásné, mladé, atraktivní a velmi aktivní ženy. Ve své podstatě se nejedná o čarodějnice jako takové. Hrdinky jsou spíše ženy nadané určitými mimořádnými schopnosti jako je telepatie apod. Přívlastek čarodějnic pak vychází spíše z postavy jejich rodinného ducha – Lashera, který provází rodinu po všechny její generace. Původcem nadpřirozených jevů pak nejsou ani tak ženy samotné jako jednání tohoto ducha.

Z mého hlediska se mi jeví velmi zajímavé, jak Rice popisuje postavy jednotlivých „čarodějnic“ v kontextu různých historických období. První čarodějnicí v tomto příběhu je prostoduchá venkovská dívka, která je také příčinou vzniku rodinného ducha. Je zajímavé, že její snaha pomocí černé magie vyvolat takovou bytost nebyla zcela vědomá, ale že Lasher byl dílem nevinné zábavy prostoduché dívky, která k tomu byla pobídnuta náhodně procházejícím poutníkem.(Rice, 1998) Tento rodinný duch se pak stává průvodcem a zdrojem bohatství následujících generací. Další generace čarodějnic pak vyrůstají v luxusu. Zde Rice věnuje pozornost tomu, jak je na ně společností nazíráno. Pro lidi nacházející se ve stejné společenské vrstvě rozhodně nejsou čarodějnicemi, ale spíše silnými ženami a obchodnicemi. Pověst čarodějnic je jim

naopak přisuzována ze strany černošských otroků a později služebných. Zde lze nabýt dojmu, že podle Rice jsou k nadpřirozeným jevům senzitivnější spíše „domorodci“, černoši (lidé jiné rasy) a lidé z nižší třídy. (např. Rice, 1998: 72-75) Tento úhel pohledu se mi jeví u Anne Rice poněkud rasistický.

Své ženské postavy Rice popisuje veskrze pozitivně. Všechny čarodějnice jsou velmi krásné, chytré, cílevědomé, aktivní, velmi často pomáhají svému okolí, léčí nebo darují peníze potřebným. Pokud v jejich okolí dochází k nadpřirozeným jevům nebo dokonce záhadným úmrtím, je tato skutečnost připisována právě Lasherovi. Rice tak z ducha vytváří samostatně myslící bytost, která ve své podstatě jedná pouze z dobré vůle ochránit své majitelky nebo v případě smrti jejich mužských přátel z určité sobeckosti v lásce. Lasher je tedy i duchem milujícím, jehož největším přáním je stát se člověkem. To, zda je příčinou možného zla žena, která manipuluje s mužským duchem, nebo duch samotný, zůstává nevyřčeno. V tomto bodě je postoj Rice velmi ambivalentní. Pokud jedna z jejích hrdinek ducha ovládá a manipuluje s ním dle svého záměru, pak její nástupkyně není schopna jej ovládnout.

Rice v rámci historického kontextu popisuje procesy s čarodějnicemi 17.století, kdy smrti upálením se nevyhnou ani některé z jejích postav. Zajímavý je pak posun do 20.století, kdy je perzekuce žen s neobvyklými schopnosti předána z rukou církve do péče lékařů. Její hrdinka z dvanácté generace pak končí v péči psychiatrů, kdy výsledný popis její osobnosti po lékařských zákrocích není zcela nepodobný popisu destrukce člověka při čarodějnických procesech 17.století. Síla nadpřirozených schopností žen je v ději také velmi úzce spojena s historickým obdobím, ve kterém se děj odehrává. Jako nejsilnější čarodějnice jsou popisovány hrdinky spíše starších období, které žily v relativně izolovaných komunitách aristokratických panství nebo plantáží. Jejich moc pak klesá s příchodem moderní doby a jejich přesídlením do města. Je zajímavé, že se pak paradoxně stává nejsilnější z nich čarodějnice třináctá, žijící v současnosti. Zde se nabízí možná interpretace, že Rice spíše využila symboliku čísla třináct a současně nechtěla nechat své čarodějnice stále více slábnout, neboť její příběhy se pak stávaly spíše popisem úpadku a degenerace uzavřené rodiny, ve které docházelo k incestům nebo sourozeneckým vraždám. Toto je ovšem pouze má spekulace.

Sexualita čarodějnic a samotného ducha je interpretačně velmi bohatá. V příbězích čarodějnic nalezneme jak ženy čistě heterosexuální, které využívaly sex velmi často

jako nástroj manipulace nebo účelově s cílem počít potomka s vhodným mužem, tak ženu, která se převlékala za muže a navštěvovala veřejné domy. V příbězích nechybí incestní vztahy mezi sourozenci nebo dětmi a jejich rodiči nebo sexuální obrazy hraničící s pedofilií, kdy jednou z popisovaných erotických scén je sexuální akt muže s prostitutkou za účasti jejích dvou malých dcer. (např. Rice, 1998:143-183) Nechybí tedy ani obrazy skupinového sexu. Rice dokonce vytváří postavu mužského čaroděje, který je homosexuální. Sexualita není upřena ani samotnému duchu rodiny Lasherovi. Stejně jako je tato bytost nehmotná, tak je fluidní jeho sexualita. Ta je vždy vztažena ke konkrétní osobě čarodějnice nebo čaroděje, ale ne vždy je ze strany člověka aktem dobrovolným. Velmi často sexuální touhy Lashera nabývají povahy znásilnění. Ovšem vzhledem k relativitě vnímání lidské sexuality ve spojitosti s tradičními hodnotami zde není znásilnění chápáno pouze negativně. Pro některé hrdinky je znásilnění vzrušující erotickou představou. (Keller, 2002)

Jak sem již zmínila dříve, je příběh žen z rodiny Mayfairů vyprávěn skrze pohled mužů. Tento pohled velmi často přechází z popisu nezaujatého vědeckého badatele, který sleduje tyto ženy zpovzdálí, k popisu zaujatého milence. Příznačně však sblížení s čarodějnicí v často velmi erotické podobě končí badatelovou smrtí. Pokud tedy čteme o životě těchto žen v podobě autobiografických zápisků mužských badatelů, je pak velmi často na prvním místě popis fyzického vzezření té konkrétní ženy spolu s detailním popisem badatelovy psychické i fyzické touhy po této ženě; jí dosažené ekonomické úspěchy a záhadné jevy, které ji provázejí jsou pak až na druhém místě.

Zde považuji za nutné pozastavit se nad otázkou, jakým způsobem jsou tyto ženy ve fiktivních mužských očích popisovány. I zde je zřejmý sklon autorky spojovat ženu – dítě a sexualitu v jedné postavě. Podobně jako je tomu u Claudie v Inteview s upírem, tak mayfairské čarodějnice jsou svými pozorovateli velmi často popisovány jako dospělé ženy v dětském těle (tento motiv Rice užívá v případě vyprávění o dětství některé z jejích čarodějnic) nebo naopak jako rozzlobené děti v ženském těle (tento způsob popisu pak v textu přísluší spíše zamilovaným pozorovatelům).

Sága ovšem nevypráví pouze izolovaně o třinácti ženách. Příběhy jsou zasazeny do života mnoha členů této staré koloniální rodiny. V koncepci ságy je zřejmý sklon k podpoře rodinných vazeb a loajality. Soudržnost rodiny je vyjádřena v textu nepřímo, např. v podobě podmínky, že si ženská dědička majetku (v rámci této fiktivní rodiny

dědí veškerý majetek nejstarší dcera nebo ta, která je nadána nadpřirozenými schopnosti a umí komunikovat s Lasherem) zachová své dívčí příjmení, tak i přímo v kontextu jednání některých postav, kdy jejich rolí v textu je velmi často upevnění soudržnosti rodiny.

Z archetypálního hlediska nabízí Riceová archetyp čarodějnice v podobě mladé krásné sexuálně přitažlivé ženy, která je nadána neobvyklými schopnostmi. Zde se přikláním teoriím Annis Pratt, která tvrdí, že není možné uplatňovat teoreticky zavedené kategorie archetypů, ale spíše hledat archetypálně nová zpodobnění, neboť čarodějnice, jak je popisuje Rice, tradiční podobě čarodějnic, jak je definuje např. Fontana, příliš neodpovídají. (Fontana, 1995) V souvislosti s tvrzeními Annis Pratt je typickým příkladem významového a obsahového posunu archetypu, v tomto případě archetypu čarodějnice, postava poslední z nich, třinácté čarodějnice Rowan. Pokud čarodějnice dřívějších generací byly maximálně domácí léčitelky, pak Rowan se stává uznávanou lékařkou. Z obecného hlediska lze v postavách čarodějnic Anne Rice spatřovat spíše motivy archetypu svůdnice, jak jej popisuje Knotková-Čapková, protože své cíle naplňují velmi často na základě své sexuální přitažlivosti, pomocí které manipulují s muži. (Knotková-Čapková, 2005: 145-159) Pokud komunikují se svým rodinným duchem, který vykonává jejich příkazy, pak tento vztah funguje na podobném principu, kterým je Lasherova milostná a sexuální touha vůči svým čarodějnicím. Pokud bychom trvaly na archetypu čarodějnice, pak jej v tomto pojetí nejlépe vystihuje Barbara McManus. Její pojetí mladé čarodějnice je téměř totožné s modelem svůdnice, který jsem uvedla výše. Její východisko se ovšem liší v tvrzení, že mladá čarodějnice tohoto typu nevychází z archetypu Velké matky, ale vzhledem k dynamizujícími charakteru postav spíše z Anima. V rámci pojetí McManus je významným symbolem příběhu i dům v New Orleans, který je centrem dění, sídlem čarodějnic a místem nadpřirozených jevů.

Pokud bychom chtěli shrnout zásadní spojující body díla Anne Rice, pak je jím, dle mého názoru, jistá ambivalence některých jejích postojů. Na jedné straně zde stojí ochrana tradičních rodinných hodnot, soudržnosti komunity, spolu s aristokratickým ideálem krásy, bohatství a nesmrtelnosti, aby vzápětí vyprávěla příběh rodičovství dvou mužů nebo jinak vyjádřila svůj vztah ke svobodě lidské sexuality a genderových rolí.

Spojení rodinné loajality v kontrastu s popisem incestů, vražd v rodině nebo dětskou sexualitou ve vztahu k dospělým, se mi jeví poněkud paradoxní.

7. Závěr

Jako je horor v obecném slova smyslu velice různorodým žánrem, tak jsou i mnou vybraní autoři a jejich povídky velmi různorodé. V rámci objektivního i subjektivního posouzení tedy není možné dopustit se všeobecných generalizací. Pokud se v závěru této práce pokusím shrnout její výsledky pomocí některých zobecňujících tvrzení, pak je to jen v důsledku omezeného prostoru a má interpretace i nadále zůstává subjektivním dílčím pohledem na velmi diverzifikovaný objekt mého výzkumu.

Poněkud v kontrastu s mým původním předpokladem, že hororová fikce je spíše polem pro vyjádření nereálného, netradičního a snového, jsem dospěla k závěru, že horor je naopak žánrem, skrze který je velmi často vyprávěna životní realita autora a obsažené soudobé společenské normy, hodnoty a ideologie. Jak je zřejmé z jednotlivých životních osudů mnou vybraných autorů v kontextu jejich tvorby, vždy v jejich příbězích nalezneme jejich reflexi, a to často ve velice konkrétní podobě, ať se jedná o alkoholismus rodičů nebo jejich vlastní, traumatizující rodinné poměry v dětství nebo smrt blízkých během jejich života. Není bez zajímavosti, že u každého z mnou vybraných autorů existuje nějaká z podobně traumatizujících událostí. Autobiografie a lokace autorů se tak stává nedílnou součástí interpretace jejich příběhů.

Jako sjednocující téma mnou interpretovaných příběhů, resp. jejich většiny, je otázka lidské sexuality v mnoha podobách. Častý výskyt odkazů k homosexualitě spolu s autorskou snahou o pozitivní vnímání odlišné sexuální orientace od heterosexuální, připisuji vlivu historického období, spojeného s mediálními diskuzemi o právech homosexuálů, jako i osobní zkušenosti autorů Barkera a Riceové. Témata sexuality jsou pak v interpretovaných příbězích nerozlučně spjata s otázkami smrti, jinakosti nebo hledání nesmrtelnosti. V mnoha příbězích je smrt ztotožněna s ženskou sexualitou, která se stává nástrojem manipulace a příčinou smrti mužských hrdinů. Žena se zde stává příčinou náhlé smrti, ale i postupného zanikání v kontextu její reprodukční funkce. Při hledání nesmrtelnosti jsou pak často postavami voleny varianty zachování života bez

účasti ženy jako je tomu u Lovecraftových bohů, Kingova Řbitova zvířátek nebo bisexuálních upírů Anne Rice.

Z genderového hlediska jsou ženské postavy v hororu používány v rámci tradičních genderových stereotypů, a to zvláště v případě vedlejších postav, jako jsou hospodyně, komorné apod. V případě hlavních hrdinek jsou zde patrné určité prvky genderového vývoje, kdy se z těchto žen stávají lékařky nebo schopné obchodnice, které jednají velmi aktivně až agresivně. Zde je ovšem nutné podotknout, že jsou to „mužské" charakteristiky, které umožňují ženám vyniknout. Navíc je v ději vždy přítomen nějaký muž, který tuto aktivitu ženě umožní, ať v podobě ducha, imaginárního přítele nebo skutečného muže. Osobně se domnívám, že ženské postavy v mnou interpretovaných hororových příbězích mají spíše negativní konotace. Ženské postavy jsou zde příliš často popisovány jako sexuální objekty, které se svým okolím manipulují na základě svého těla, jako přecitlivělé nervově kolabující subjekty, nebo jak jsem již zmínila výše, příčiny úpadku civilizace a lidské smrtelnosti.

8. Bibliografie

- *Anne Rice* [online] . *(s.d.)* [cit. 02-08-2007]. Dostupné z: < http://www.darkentries.wz.cz/literatura.html. Text převzat z Wikipedia.org.>
- Barker, Chris, Dariusz Galasinski. 2001. *Tools for Discourse Analysis.* In: Culture Studies and Discourse Analysis. London: Sage. 62-85.
- Babouris, Bill. 1998. *Addicted To Creativity (Part 1)* [online]. Samhain, No.70, November 1998. [cit. 05-07-2007] Dostupné z: <http://www.clivebarker.info/sexb.html.>
- Badley, Linda C. s.d. Stephen King. In: *Notable American Novelists* [online]. [cit. 12-08-2007]. 723-738. Dostupné z: <http://salempress.com/store/pdfs/stephen_king.pdf>
- Barker, Clive. 2007. *The Essencial Clie Barker: Selected Fictions.* London: HarperCollinsPublishers.
- Barker, Clive. 1994. *První kniha krve.* Plzeň: Laser.
- Barker, Clive. 2005. *Čtvrtá kniha krve.* Plzeň: Laser-books s.r.o.
- Brinckehoff, Scott. 2006. *Lecture on Author Stephen King explores meaning of horror [online]*. [cit. 11-08-2007]. Dostupné z: <http://advance.uconn.edu/2006/06102308.htm>
- Bronski, Michael (s.d.).*Reel Politick: Sex and Kids* [online]. [cit. 22-08-2007]. Dostupné z: <http://www.zmag.org/ZMag/articles/jan94bronski.htm.>
- Caroll, Noel. 1987. The Nature of Horror. In: *The Journal of Aesthetics and Art Critism.* 51-59.
- Cixous, Helene. S.d. *The Laugh of Medusa.* [online database]. [cit. 14-04-2007] Dostupné z: <http://is.fhs.cuni.cz>
- Clover, Carol J. 1987. *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. The Cinefantastic and Varieties of Horror.* California: University of California.
- Davidson, Cathy N. s.d. *Review of Annis Pratt`s Archetypals Patterns in Women`s Fiction.* [online database] Michigan State University. 297-298. [cit. 10-05-2007] Dostupné z: <http://search.epnet.com>

- Devereaux, Mary. 1992. The philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. In: *The Philosophical Review.* Vol. 101, No. 4., 950-953.
- Dijk, van Teun. 1998. *Opinions and Ideologie in the Press.* In: Bell Allan (et.al.) Aproaches to Media Discourse. Oxford: Blackwell. 21-63.
- Estés, Clarissa P. 1999. *Ženy, které běhaly s vlky: Mýty a příběhy archetypů divokých žen.* Praha: Pragma.
- Farmer, david J. 2001. Medusa: Helene Cixous and the Writting of Laughter. In: *Administrative Theorz and Praxis.* Virginia Commonwealth University. Vol.23, No.4, 559-572.
- Fetterley, Judith. (s.d.) *Introduction on the politics of literature.* [online database] p. 492-501. Dostupné z: <http://is.fhs.cuni.cz>
- Fiero, John W. (s.d.). *Anne Rice* [online]. [cit. 11-08-2007]. Dostupné z: <http://biography.jrank.org/pages/4685/Rice-Anne.html.>
- Fontana, David. 1995. *Tajemný jazyk snů.* Praha: Paseka.
- Fromm, Erich. 1999. *Mýtus, sen a rituál.* Praha: Aurora.
- Galloway, Shirley. 1997. *Vampire for Our Times* [online]. [cit. *06-07-200*]. Dostupné *z:* <http://www.cyberpat.com/shirlsite/essays/lestat.html.>
- Geddis, Catherine. 2007. *Ghost and Horror Fiction* [online]. [cit.12-8-2007] Dostupné z : <http://www.glbtq.com/literature/ghost_horror,3.html.>
- Guba, E.G., Y.S. Lincoln. 1994. Competing paradigms in qualitative research. In: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln: *Handbook of qualitative research.* London: SAGE Publications.
- Haman, Aleš. 1999. *Úvod do studia literatury a interpretace díla.* Jinočany: H&H.
- Heller, Terry. S.d. *Love and Death in Stephen King`s PetSsamatary.* [online] [cit. 11-08-2007]. Dostupné z: < http://wwwpublic.coe.edu/~theller/essays/petsem.htm>
- Hoffman, Alice. 1982. *Luxury, Sex, and Music* [online]. [cit.22-08-2007]. Dostupné z: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9407E6D81F38F933A2. >
- Hrabák, Josef. 1989. *Od laciného optimismu k hororu.* Praha: Melantrich.
- Irigaray, Lucy. S.d. *The Sex Which is Not One.* [online database] [cit. 08.11.2007] P.350-355. Dostupné z: <http://is.fhs.cuni.cz>

- Jenkins, Henry. 2007. *Monstrous Beauty and Mutant Aesthetics: Rethinking Mathew Barney's Relationship to the Horror Genre* [online].[cit. 9-8-2007]. Dostupné z: <http://web.mit.edu/cms/People/henry3/horror.html.>
- Jílek, Viktor. 2000. *Lexikologie a stylistika.* Studijní texty pro distanční studium. Olomouc: FF Universita Palackého.
- Jones, Stephen. 1991. *Shadow in Eden: The Books, Films and Art of Clive Barker.* Lancaster: Underwood – Miller.
- Jung,C.G. 1997. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí.* Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka
- Keller, James R. 2000. *Anne Rice and Sexual Politics: The Early Novels*. Book Review [online]. [cit.11-08-2007]. Dostupné z: <http://femspec.org/samples/rice.html>
- Kilday, Gregg. 1995. *Clive Barker Raises Hell* [online]. Out Magazine, March 1995. [cit. 11-08-2007] Dostupné z: <http://www.clivebarker.info/sexb.html>
- King, Stephen. 1992a. *Carrie.* Plzeň: Laser.
- King, Stephen. 2000. *Holčička, která měla ráda Toma Gordona.* Praha: Pavel Dobrovský – BETA.
- King, Stephen. 2003. *Čtyři roční doby.* Praha: Pavel Dobrovský – BETA.
- King, Stephen. 2003. *Řbitov zvířatek.* Praha: Pavel Dobrovský – BETA.
- King, Stephen. 1992b. *Hodina děsu.* Praha: Odeon.
- Knotková-Čapková, Blanka. 2005. Archetypy femininity a jejich subverze v moderní bengálské literatuře. In: Blanka Knotková Čapková (Ed.): *Konstruování genderu v asijských kulturách: Případové studie z vybraných jazykových oblastí.* Praha: Česká orientalistická společnost.
- Kratochvíl, Stanislav. 1997. *Základy psychoterapie.* Praha: Portál.
- Kálmán, Matolocsy. 2004. The Innsmouth Thing: Monstrous Androgyny in H.P.Lovecraft's „The Thing on the Doorstep. In: *Gender studies*. Vol.1, No.3/2004. University of the West Tinisoara.
- Leavy, Patricia. 2000. Feminist Content Analysis and Representative Characters. In: *The Qualitative Report.* Vol. 5, Numbers 1 a 2.
- Lopéz, Cortéz, Camille L. 2007. *The New Face of the Vampire: Autobiographical Fiction in Anne Rice's The Vampire Chronicles.* University of Puerto Rico.

- Lord, Bruce. 2004. *The Genetics of Horror: Sex and Racism in H.P. Lovecraft's Fiction* [online]. [cit. 27-07-2007] Dostupné z: <http://www. Contrasoma.com/writing/lovecraft.html>
- Lovecraft, H.P. 1998. *Bezejmenné město.* Praha: Aurora.
- Lovecraft, H.P. 2002. *V horách šílenství.* Praha: Aurora.
- McManus, Barbara F. 1999. *Feminine Archetype* [online]. [cit. 05-09-2007]. Dostupné z: <http://www.cnr.edu/home/bmcmanus/femarchstructure.html>
- Mishra, Tilottama. 1996. Folk-Tales of North-East India: Some Reccurent Motifs of Violence. In: Shefali Moitra (Ed.): *Women Heritage and Violence.* India: School of Women‘s Studies, Jadavpur university. 28-34.
- Mohanty, Chandra.T. 1991. *Under Western Eyes. Feminist Scholarship and Colonial Discourses.* Indiana University Press.
- Morris, Pam. 2000. *Literatura a feminismus.* Brno: Host.
- Neuman, W.L. 1997. *Social research methods: Qualitative and Quantitative approaches.* Needham Heights: Allyn and Bacon.
- Niver, Diana. 2000. *Women in Horror: A Thesis Presentation for Partial Fulfillment for the Masters in the Arts.Intro* [online]. Arizona State Univerzity. [cit. 05-04-2006]. Dostupné z: <http://www.public.asu.edu/~niver/women%20in%20horror%20intro.htm>
- Osvaldová, Barbora et.al. 1999. *Encyklopedie praktické žurnalistiky.* Praha: Libri.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women`s Fiction* [online database]. Bloomington: Indiana University Press. P.1-12. Dostupné z: <http://is.fhs.cuni.cz>
- Reinharz, S. 1992. *Feminist methods in social research.* New York: Oxford University Press.
- Rice, Anne. 1995. *Hodina čarodějnic I.* Praha: Paseka.
- Rice, Anne. 1998. *Hodina čarodějnic II.* Praha: Paseka.
- Rich, Adrienne. 1986. Notes towards a politics of location. In: *Blood, bread and poetry.* P.210-231. Virago.
- Richards, Linda. 2007. *Clive Barker Comes Out. An Intimate Visit with One of the Masters of Scary Stuff* [online]. [cit. 11-8-2007]. Dostupné z: <http://januarymagazine.com/barker.html.>

- Ryan, Sarah. S.d. *Gender in Horror Films Carrie, Alien and Amitiville Horror.* [online] [cit. 16-08-2007]. Dostupné z: <www.planetpapers.com/assets/6136.php>
- Schlobin, Roger C. 1998. Children of a Darker God: A Taxonomy of Deep Horror Fiction and Film and Their Mass Popularity. In:*Journal of The Fantastic in the Arts 1.1.* [online] 25-50. [cit.05-09-2007]. Dostupné z : <http://wpl.lib.us/roger/horror.html>
- *Shooting sean Penn On Sight: Anne Rice answers Salon reader's questions* [online]. 1996. [cit. 06-08-2007]. Dostupné z: <http:// www.salon.com/weekly/questions960916.html.>
- Showalter, Elaine. 1998. Pokus o feministickou poetiku. In: Libora Oates-Indruchová (Ed.): *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení.* Praha: Sociologické nakladatelství. 210-234.
- Stewart, Susan. 1982. The Epistemology of the Horror Story. In: *Journal of American Folklore.* Vol. 95,No.375. Str.33 – 49.
- Strengell, Heidi. S.d. *Veni,vidi,vici: The Godess Athena in Vonnegut, Irving ad King Stories.* [online] [cit. 11-08-2007] University of Lapland. Dostupné z: <http://www.dur.ac.uk/postgraduate.english/strengell2.htm>
- Svobodová, Renata. 2005. Genderový aspekt porušování společenských rolí v románu indické autorky. Arundhatí Royová a její přadleny, čarodějnice, přisluhovačky. In: Blanka Knotková Čapková (Ed.): *Konstruování genderu v asijských literaturách.* Praha: Česká orientalistická společnost.
- Štochl, Miroslav. 2005. *Teorie literární komunikace.* Praha: Akropolis.
- Teeman, Tim. 1999. *Clive Barker* [online]. Attitude, No.66. [cit. 12-07-2007] Dostupné z: <http://www.clivebarker.info/sexb.html>
- Wellek, René, Austin Warren. 1996. *Teorie literatury.* Olomouc: Votobia.

Další použité internetové zdroje:

www.dagonbytes.com
www.bookheaven.co.uk
www.stephenking.com
www.wikipedia.org