

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Základní tendence anglického gotického románu

Anna Křivánková

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. Josef Fulka, Ph. D

Praha 2023

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Toto prohlášení a souhlas budou signovány vlastnoručním podpisem.

V Praze dne:

.....

Podpis autora práce

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce, doc. Mgr. Josefu Fulkovi, Ph. D, za jeho ochotu, odborné a cenné rady a informace, kterými mě při vypracování této práce obohatil.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá počátkem a následným vývojem anglického gotického románu v 18. století. Práce sleduje změny stylu psaní tohoto románu skrze analýzu čtyř děl, a to Otrantského zámku od Horace Walpolea, Sicilského románu a Záhady Udolfa od Ann Radcliffové a Mnicha od Matthewa Lewise. Hlavním smyslem práce je porovnat, jaké dílčí figury, motivy a styl psaní jednotliví spisovatelé přebrali od svých předchůdců a jaké naopak odmítli, popřípadě nahradili. Dále také, jak vybraní autoři přistupují k principu nadpřirozena a podněcení strachu, přičemž se v řešení této problematiky opírám o všeobecně uznávané rozdělení na literární horror a terror. Zatímco horror se vyznačuje explicitním vyvoláním strachu skrze odhalení jeho zdroje (například monstra); spisovatelé, hlásící se k terroru, pracují s úzkostí z možného nebezpečí, snaží se vyvolat napětí prostřednictvím popisů situací. Z vybraných autorů se k proudu horroru hlásí Lewis, k terroru naopak Radcliffová, cílem této práce je potvrdit, či vyvrátit toto rozdělení.

Abstract

This bachelor thesis deals with the beginning and subsequent development of the English Gothic novel in the 18th century. The thesis traces the changes in the writing style of this novel through the analysis of four works, namely The Castle of Otranto by Horace Walpole, The Sicilian Novel and The Mystery of Udolf by Ann Radcliffe, and The Monk by Matthew Lewis. The main purpose of the work is to compare which sub-figures, motifs and writing style individual writers took over from their predecessors and which, on the contrary, they rejected or replaced. Also, how the selected authors approach the principle of the supernatural and the incitement of fear, while in solving this issue I rely on the generally recognized division into literary horror and terror. While horror is characterized by the explicit induction of fear through the revelation of its source (for example, monsters); writers of terror work with the anxiety of possible danger, trying to create tension through descriptions of situations. Among the selected authors, Lewis belongs to the horror stream, while Radcliffová, on the other hand, to terror, the aim of this work is to confirm or refute this division.

Obsah

1	Vznik a charakteristika gotického románu	2
1.1	Historicko-umělecké pozadí.....	4
1.2	Expanze gotického románu do světa.....	7
2	Hlavní představitelé gotického románu 18. století	8
2.1	Horace Walpole.....	8
2.2	Ann Radcliffová.....	8
2.3	Matthew Gregory Lewis	9
3	Obsahy vybraných děl gotického románu	9
3.1	Otrantský zámek – Horace Walpole	9
3.2	Sicilský román – Ann Radcliffová.....	11
3.3	Záhady Udolfa – Ann Radcliffová.....	13
3.4	Mnich – Matthew Gregory Lewis	15
4	Analýza vybraných děl	18
4.1	Otrantský zámek.....	18
4.2	Záhady Udolfa, Sicilský román.....	20
4.3	Mnich	26
5	Komparace vybraných děl.....	33
	Závěr.....	35
	Seznam použité literatury	37

Úvod

Gotický román, popřípadě gotická fikce, má od počátku, kdy Horace Walpole vydal knihu *Otrantský zámek*, za cíl jediné – vzbudit ve čtenáři strach, znechucení, úzkost z toho, co bude následovat, či zděšení. Všechny tyto emoce spolu velmi úzce souvisí, ale přesto jsou ve své podstatě úplně odlišné. Je totiž potřeba rozlišovat koncept horroru a terroru, přičemž většina autorů, například Ann Radcliffová, nebo Stephen King, zastává názor, že terror je „ta lepší“ cesta, jak nahnat čtenáři strach a udržet ho ve střehu, většinou se však tyto dva koncepty prolínají a navzájem doplňují.

Tato bakalářská práce nejprve poskytuje základní informace o gotickém románu, následně se zabývá vybranými autory anglického gotického románu a jejich díly a na závěr analyzuje jejich díla, přičemž zkoumá proměny románů a aplikaci horroru či terroru. Jako první je rozebírán vůbec první román spadající pod tento žánr a tím je *Otrantský zámek* od Horace Walpoleho ze 70. let 18. století, který poslouží jako základní kámen pro další porovnání. Následně se přesuneme na konec 18. století, ve kterém byly vydány romány Ann Radcliffové – *Sicilský román* a *Záhady Udolfa* a také román Matthewa Lewise – *Mnich*. Komparativní metodou bude bakalářská práce zjišťovat, jaké prvky a koncepty si následující díla tohoto žánru vzala a jaká naopak vynechala, popřípadě pozměnila oproti Otrantskému zámku.

Hlavním cílem této práce je potvrdit, či vyvrátit tezi, že se díla Radcliffové a Lewise, navazující na *Otrantský zámek*, skutečně liší v přístupu ke strachu, přičemž je důležité prokázat, že Ann Radcliffová spíše pracovala s navozením strachu skrze terror, kdežto Matthew Lewis si z *Otrantského zámku* přebral naopak hororovou složku.

1 Vznik a charakteristika gotického románu

Předtím, než přistoupíme k analýze vybraných děl, je důležité definovat samotný pojem *gotický román*. Tato žánrová varianta románu se poprvé objevila v Anglii, ve druhé polovině 18. století, proto je také gotický román doplňován přívlastkem *anglický*.

Samotný termín gotika prošel v průběhu 18. století výraznou změnou, tento proces zaznamenal Robert Kiely ve své studii *The Romantic novel in England*. Původně se termín vztahoval čistě ke germánskému kmenu Gótů a k období, ve kterém bylo uctíváno vše, co bylo nedostatečně kultivováno. Následně již na konci 17. století John Dryden prohlásil, že vše, co obsahuje náznak *starověkosti*, je barbarské a gotické. Od toho okamžiku bylo vše, co bylo nevkusné, automaticky označováno jako gotické. Na počátku 18. století definuje Joseph Addison gotický styl literatury jako přepracovaný a s dávkou přehnané domýšlivosti. Gotika byla považována jako méněcenná, v rozporu s klasickým řádem a zdrženlivostí, což byla vlastnost, která byla v období klasicismu nejvíce ceněna. V druhé polovině 18. století již byla gotika spisovateli vnímána jako jakási přestávka od klasicistního stylu psaní, který se stal až příliš mechanickým. První obranu gotického umění sepsal v roce 1762 biskup Richard Hurd v *Dopisech o rytířství a romantice*. Dílo obsahuje srovnání středověkých a homérských zvyků a pojetí hrdinství, ale jedná se spíše o obranu toho, co je anglické a křesťanské proti tomu pohanskému a řeckému. Jeho první argument je čistě nacionalistický – anglickým spisovatelům je přirozeně bližší okázalost středověku. Ve svém druhém argumentu obhajuje rozmanitost středověké literatury, podle něj se jedná o estetickou ctnost a v žádném případě nedochází k porušení klasicistického dekoru, naopak přichází s představou dekora, v němž extrémní emoce a mimořádné události představují pozitivní faktory, které jsou vítány. Jako poslední argument uvádí, že gotika nepředstavuje pouze historické období, popřípadě literární konvenci, ale že se jedná také o stav mysli, o určitý způsob nahlížení reality. Až na počátku 19. století došlo k ustálení charakteristiky gotického umění, a to díky Samuelovi Coleridgovi, podle kterého jde o symbolické vyjádření nekonečna, nebo čehokoliv, co nejde omezit na skutečnou realitu.¹

Počáteční impuls přichází skrze dílo *Otrantský zámek*, napsaný Horacem Walpolem roku 1764. Dalšími spisovateli, hlásící se k tomuto žánru, jsou Clara Reevová se svým dílem *Starý anglický baron*, William Beckford s dílem *Vathek*, Ann Radcliffová s romány *Sicilský*

¹ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 27-30.

román a *Záhady Udolfa*, Matthew Gregory Lewis s dílem *Mnich* a v neposlední řadě také Charles Robert Maturin, který napsal *Poutníka Melmotha*. Pro gotické romány je mimo jiné charakteristické to, že se psaní větší mírou oproti minulosti věnovaly také ženy, a to díky tomu, že v příbězích tolik vzdálených od reality, zasazených do středověku s nádechem fantastična, mohly pojednávat o svých problémech soukromého života bez toho, aniž by nějak utrpěla jejich pověst, protože mravnost a cudnost byly v 18. století důležitou ctností ženy. Nikdo totiž ženské spisovatelky nemohl podezřívát, že problémy či charakter ženských postav v jejich dílech ve skutečnosti poukazují na ně samotné, nebo že píšou o svých problémech.²

Gotický román můžeme vzhledem k fantastičnosti rozdělit na dvě varianty. Jedná se buď o díla, která se nesnaží nadpřirozeno vysvětlit, jako například Walpole rytířskou výzbroj obrovských rozměrů, či Lewis samotného Lucifera a výjevy černé magie; nebo jsou to díla, která (většinou na konci) vše racionálně vysvětlí – k tomuto směru se hlásila hlavně Radcliffová například v *Záhadách Udolfa*, kdy se čtenář například dozví, že postava, kterou zahlédla Emilie v posteli zemřelé markýzy, byl ve skutečnosti pirát, který se tam schoval.³

Zásadní otázkou 18. století bylo rozlišení mezi románem a novelou. Oba žánry vychází z hlavního narativního žánru, a to z eposu (je zde stále vidět nepatrné působení klasicismu), přičemž román převzal velkolepost eposu, a novela zase pravdivost života. Následně Clara Reeve ve své knize *The Progress of Romance* přichází s rozlišením, že novela je dílo, které je obrazem skutečného života a chování a je zasazen do doby, ve kterém je psán, kdežto román je dílo, ve kterém je vznešeným způsobem popisována situace, která se nikdy nestala a pravděpodobně ani nestane.⁴ Navzdory tomuto rozlišení bylo stále složité rozlišit určitá díla, protože spisovatelé mohli například skutečné události, probíhající v současné době zasadit do jiné doby. Mohlo se tak teoreticky stát, že svůj příběh zasadili do doby středověku, nebo naopak do vyprávění odehrávající se v jejich době vmísili prvky nadpřirozena.

V románech je stěžejní zajímavý a tajemný děj, který spolu s popisy vyvolává ve čtenáři zvědavost a strach.⁵ Hlavní a nejvíce požadovanou emocí byl strach a úzkost. Hlavním důvodem, proč spisovatelé chtěli pracovat s těmito emocemi, byl takový, že soudobá podoba románů byla plná zamilovanosti a krásy a společnost byla tímto

² HORNÁT, Jaroslav. *Anglický gotický román*. 1970, str. 709-710.

³ MOCNÁ, Dagmar. *Encyklopedie literárních žánrů*. 2004, str. 220.

⁴ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 3.

⁵ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 1984, str. 62.

sentimentálním čtením přehlčená. A jelikož protikladem těchto motivů může být strach, mnoho autorů v této emoci viděli záchranu. Pocity strachu, napětí či děsu se snažili přivodit buď skrze nadpřirozené jevy, jako jsou strašidla, nebo pouhým popisem tajemných prostorů, kde se děj odehrává, kupříkladu rozpadlé hrady a zámky, kobky, ruiny, temné lesy nebo vězení. ⁶ Kromě cíleného vyvolání strachu je mimo jiné typická snaha o projevení soucitu s hlavními ženskými postavami, především dcer a manželek, které prožívají všemožná utrpení a bezmoc.

1.1 Historicko-umělecké pozadí

Evropa druhé poloviny 18. století byla ovlivněna průmyslovou revolucí, která způsobila značné změny ve společenské struktuře. Vytvořily se nové společenské vrstvy, buržoazie – podnikatelé, vlastníci výrobní prostředky a proletariát, který tvořili chudí lidé z venkova a okrajových částí měst, kteří byli závislí na buržoazii. Mimo jiné docházelo k urbanizaci, během které se lidé stěhovali z venkova do měst kvůli práci a v neposlední řadě k industrializaci. Další významnou událostí byla Velká francouzská revoluce, která měla za výsledek odstranění absolutní monarchie a nastolení republiky. ⁷

Jak už bylo řečeno, gotický román vznikl ve druhé polovině 18. století. Toto období se z hlediska uměleckého proudu označuje jako preromantismus. Jedná se o jakýsi přechod mezi klasicismem 17. století a romantismem v 19. století. Jako první se začal projevovat v Anglii, jakožto nejvyspělejší zemi, z počátku jako myšlenka tvůrčí originality umělce, následně jako koncept nového, přirozeného a měšťanského umění. Naopak ve Francii se preromantismus neuchytil téměř vůbec, a to díky silnému racionalismu. V Německu se k preromantismu nejsilněji hlásilo hnutí *Sturm und Drang*. V českém prostředí se preromantismus projevil opožděně, a to až na počátku 19. století, v době jungmannovců. Předtím se projevoval nejprve v oblasti lidové dramaturgie a knížek lidového čtení, přičemž se často jednalo o díla cizího původu. Samotný název preromantismus byl však poprvé vymezen až doktorem Mornetem a P. van Tieghenem ve 20. století, takže se k proudu nemohl za svého života hlásit žádný ze spisovatelů (preromantismus pronikl hlavně do literatury, umění jako takové nebylo nijak výrazně ovlivněno). Nicméně tento směr nebyl nikdy všeobecně přijat, někteří historikové řadí díla podle jejich obsahu buď ke klasicismu,

⁶ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 32.

⁷ OLIVERIUSOVÁ, Eva. *Dějiny anglické literatury*. 1988, str. 116.

nebo až k romantismu podle toho, jestli dodržují klasicistické normy, nebo jsou naopak antiracionalistická.⁸

Preromantismus znamenal opuštění klasicismu, což můžeme vidět hlavně na stylu psaní. Klasicistická literatura byla strohá, aristokratická, psaná podle pevných estetických pravidel a mimo jiné se členila na „nízké“ a „vysoké“ žánry. Mezi nízké patřila hlavně vesnická literatura, bajky a komedie, naopak tragédie a epos byl považován za nejvyšší umělecký útvar. Preromantická literatura, stejně jako klasicistická obdivovala antické Řecko a Řím, byla zde i snaha o určité napodobení. Nicméně preromantičtí spisovatelé a spisovatelky, pocházející naopak ze středních vrstev přidávali do svých děl fantastičnost, kladli důraz na individuální prožitky postav a neracionalitu, která byla v klasicismu přísně hlídána.⁹ Kromě zájmu o antické Řecko a Řím, se preromantičtí čtenáři začali zajímat i o středověk. Velkou zásluhu na tom měl James Macpherson a Thomas Percy. Macpherson byl skotský učitel, který vydal *Fragmenty staré poezie sesbírané na skotské Vysočině a přeložené z gaelského neboli erského jazyka* a básně *Fingal* a *Temora*, ve kterých je oslavováno hrdinství skotského krále ve 3. století. Percy byl básník, který objevil sbírku středověkých balad, ty následně poupravil a vydal pod názvem *Památky staré anglické poezie*. Díla měla velký úspěch, protože čtenářům odkrývala starou slávu a Macphersonova poezie byla navíc zajímavá tím, že nespĺňovala klasicistní normy.¹⁰

Někteří spisovatelé nebyli spokojeni jak se současnými klasicistními narativními konvencemi, ale také s vyprávěním v próze vůbec, z toho důvodu se do prózy začala opět prolínat poezie a drama. Podle Kielyho toto prolínání poezie a prózy bylo v první polovině 18. století odmítnuto, to můžeme vidět na příkladu Defoea, Richardsona nebo Feildinga. Nicméně ve druhé polovině, počínaje Walpolem, je patrná teatrálnost. K *Mnichovi* Lewis se John Beryman vyjádřil tak, že podle něj pomohl obnovit poezii v románu. Následně zповědní román Jamese Hogga *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* je označován jako balada v próze, to samé lze říci o Walteru Scottovi a Emily Brontëové a její knize *Na Větrné hůrce*, který pojala jako román s prvky lyrické básně. Důležitá byla také proměna prostředí a postav, které v příběhu figurovali. Preromantičtí spisovatelé nechtěli nadále zasazovat své příběhy do klasicistních prostředí jako byly hostince a salóny,

⁸ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literárních směrů a skupin*. 1983, str. 239-240.

⁹ Tamtéž, str. 109-110; 238-240.

¹⁰ OLIVERIUSOVÁ, Eva. *Dějiny anglické literatury*. 1988, str. 116.

a tak se zaměřili na gotické hrady, exotická místa a přírodu. Podobně i typy postav obměnili za mnichy, hříšníky a ctnostné dcery. Mnohdy ale autor nezměnil psychologii postav a morální hodnoty doby, ve které se příběh odehrával. ¹¹

Jedna z mnoha věcí, která ovlivnila vývoj gotického románu byla *změna konceptu reality* a potažmo toho, co by se dalo považovat za možné. Místo toho, aby byla realita upevněna v univerzálních principech, se stává závislá na jedinci, protože každý vnímá realitu odlišně, a byla zahrnuta v jednotlivostech vnímaných smysly, které se však neustále měnily. A právě román, jakožto první žánr čerpající z tohoto nového pojetí, kladl důraz na *individualitu a originalitu*. Tento přístup však přinesl řadu potíží, například vztah mezi imaginárním časem v románu a tím reálným. Spousta spisovatelů nedokázala vyřešit přechody mezi současností a minulostí v imaginárním čase, nebo souvislost a chronologické navazování děje a podobné problémy, které následně obvykle řešili dvěma způsoby. První možnost byla, že hlavní postavě bylo zamezeno vnímání dne a noci. To lze vidět na příkladu *Mnicha*, kde Ambrosio žije v klášterní cele a mniši se orientují podle mší, anebo v *Záhadách Udolfa*, kdy je Emilie zavřena ve svém pokoji na druhém konci hradu a nemá v podstatě možnost s kýmkoliv komunikovat a ztrácí postupně pojem o tom, co je za den, nebo jak dlouho je na Udolfu. Druhou možností pak bylo přerušení hlavní chronologie vyprávění vložením jiné zápletky, která vytváří nový časový rozměr, ideální ukázkou je opět *Mnich*, ve kterém Lewis nejen dělí děj na dvě hlavní linie, ale do jedné z nich vkládá ještě navíc retrospektivně vyprávění o Krvavé jeptišce. Další problém nastával ve volbě vypravěče, kdy se autoři rozhodovali mezi vševědoucím vypravěčem, při kterém museli dbát na to, aby se neoddalovali od životů postav anebo vypravěčem v první osobě, popřípadě osob, skrz které vyprávěli části příběhu. V průběhu 18. století se z druhé techniky vyprávění vyvinuly dva proudy, přičemž první je charakteristický tím, že mluvčí reprezentuje svoji společenskou třídu, vypráví události svého života a na konci vyplyne nějaké morální ponaučení – z tohoto proudu se později vyvinuly bildungsromány. Druhá technika představovala vypravěče na okraji společnosti, v rozporu se společností, jehož příběh většinou končí zklamáním, nebo smrtí. ¹² Příkladem vypravěče v první osobě může být příběh Raymonda v *Mnichovi*. Zatímco dějová linie mnicha Ambrosia a Matyldy je psaná vševědoucím vypravěčem ve třetí

¹¹ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 7-8.

¹² Tamtéž, str. 9; 18-21.

osobě, u druhé dějové linie se Lewis rozhodl zkombinovat oba přístupy – větší část je také psaná třetí osobou, ale vyprávění Raymonda o jeho osudu je psáno pohledem první osoby.

1.2 Expanze gotického románu do světa

Nejsilněji se gotický román prosadil ve Francii na konci 18. století pod označením černý román, francouzsky *roman noir*. Významným spisovatelem byl markýz de Sade, který několik svých děl napsal ve vězení, jako například *120 dnů Sodomy: škola libertinství, Alina a Valcour aneb filosofický román a Justina aneb prokletí ctnosti*.¹³ Prvním, oficiálně vydaným románem byl *Alina a Valcour*, přičemž se také jednalo o první dílo vydané pod jeho pravým jménem. Markýz de Sade spolu s Lewisovým *Mnichem* a Spiessovým *Zloduchem Petříčkem* byl následně na začátku 19. století inspirací pro tzv. frenetickou literaturu, z francouzského *frénétique*, což znamená zběsilý. Hlavním představitelem tohoto žánru byl Jules Janin, který napsal knihu *Mrtvý osel a gilotinovaná žena*, jehož „vyprávění se skládá ze zálibného vyhledávání co nejodpudivějších detailů, co nejdrastičtějších a nejpitvornějších momentů. Prvek překvapení, šoku, je jedním ze základních rysů frenetického žánru.“¹⁴ K frenetické literatuře se ve svých počátcích hlásil i Victor Hugo (například díla *Han z Islandu*, nebo *Bug-Jargal*) nebo Honoré de Balzac. Prvním, kdo vymezil základní charakteristiku frenetické literatury, byl Charles Nodier, podle kterého mají díla tohoto typu jediný cíl – poskytnout únik od každodenních problémů (následků průmyslové a Velké francouzské revoluce) a útočit na nervy čtenáře.¹⁵

Další zemí, ve které byl rozvinut gotický román, bylo Německo. Takzvaný Schauerroman navazuje na středověkou tradici loupežnických a rytířských románů. Mezi průkopníky tohoto typu románu patří hlavně Christian Hienrich Spiess (populární je i v Čechách, odkud také pocházel), jehož nejznámějším dílem byl *Zloduch Petříček* a Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann s románem *Ďáblův elixír*. Spiess svá díla obohacuje o příběhy šílenců a sebevrahů.¹⁶ Podobně jako v anglické literatuře, i zde je charakteristika postav černobílá, což znamená, že postavy jsou buď zlé anebo dobré, neexistuje nic mezitím; a děj se odehrává v prostředí katakomb, lesů a hrobek.¹⁷

¹³ Světová literatura: revue zahraničních literatur. 1969, 14(1), s. 239.

¹⁴ FISCHER Otokar. *Dějiny francouzské literatury* 19. a 20. stol. 1981, str. 301.

¹⁵ Tamtéž, str. 301-302.

¹⁶ MOCNÁ, Dagmar. *Encyklopedie literárních žánrů*. 2004, str. 221.

¹⁷ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. 1984, str. 139.

2 Hlavní představitelé gotického románu 18. století

Pro lepší pochopení kontextu bude analýze vybraných děl předcházet samotná kapitola věnována jejich autorům.

2.1 Horace Walpole

Horace Walpole byl synem prvního ministra Británie, Roberta Walpoleho, který vykonával svou funkci během panování Jiřího I. i Jiřího II. Horace byl velmi vzdělaný, díky otci zastával několik časově nenáročných, ale výdělečných úřadů, a tak se ve svém volném času věnoval umění a sbírání středověkých památek. Jeho zálibu v gotice můžeme vidět i na jeho sídle, kde bydlel, nechal ho totiž zrekonstruovat do gotické podoby. Údajně se prý právě zde Walpole rozhodl začít psát Otrantský zámek a to díky „snu, který měl jedné červnové noci 1764“. V tomto snu se ocitl na starodávném zámku s velkým schodištěm a na horním konci toho schodiště spatřil na zábradlí obrovskou ruku v brnění. Následně začal psát, aniž by přesně věděl, jakým směrem bude děj směřovat. Knihu vydal původně anonymně, protože se obával, jak dílo společnost přijme.¹⁸ V první předmluvě se k původu příběhu píše, že „dílo bylo nalezeno v knihovně jedné staré katolické rodiny na severu Anglie. Vytisknuto bylo v Neapoli, frakturou, roku 1529.“¹⁹ Až později, v druhé předmluvě, se přihlásil k autorství.

I když se příběh vymykal dosavadnímu stylu klasicistické literatury, protože se v díle objevuje nadpřirozeno, dodržel Walpole jeho základní pravidla: děj je psán chronologicky, retrospektiva je využívána maximálně pro dovysvětlení a příběh trvá přesně tři dny.²⁰

2.2 Ann Radcliffová

Než si Ann Radcliffová uvědomila své literární schopnosti, první dvě díla – *The Castles of Athlin and Dunbayne* a *Sicilský román* – vydala původně anonymně, s podporou svého manžela, který mimo jiné vlastnil nakladatelství. Inspirací jí byl hlavně Shakespeare, přírodní lyrika Jamese Thomsona, nebo také Jean-Jacques Rousseau. Protože byla velmi introvertní a neznalá světa, veškeré poznatky o vztahu mužů a žen, o nástrahách okolního světa a morálních principech čerpala z románů Samuela Richardsona a podobně sentimentální literatury. Přestože její původní záměr bylo zachovat odkaz Horace Walpolea,

¹⁸ HORNÁT, Jaroslav. *Anglický gotický román*, 1970, str. 707-708.

¹⁹ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*, 1970, str. 7.

²⁰ HORNÁT, Jaroslav. *Anglický gotický román*, 1970, str. 709.

rozvinula později svůj osobitý styl psaní, který lze vidět na pozdějších románech *The Romance of the Forest*, *Záhady Udolfa* a *Italovi*.²¹

2.3 Matthew Gregory Lewis

Matthew Lewis se narodil do politické rodiny, ale diplomatickým cestám se příliš nevěnoval, jeho vášní bylo již od dětství psaní, a tak se na svých cestách více věnoval zdejší literatuře, a to hlavně v Paříži a Výmaru. Svůj román *Mnich* napsal na pracovní cestě do Haagu, kam byl vyslán jako člen britského velvyslanectví. Svou literární inspiraci viděl v dílech Ann Radcliffové, nicméně, narozdíl od ní, nepokračoval ve stylu sentimentálních francouzských románů se strašidelným nádechem, ale stylem německých spisovatelů, jako byl například Goethe, Schiller, nebo Bürger.

Vydání románu pobouřilo většinu veřejnosti do takové míry, že hrozil zákaz rozšiřování. Ve druhém vydání tedy musel vynechat určité pasáže, ale i přesto se stal Lewis natolik populární, že opustil od diplomatické kariéry a poslanceckého mandátu a rozhodl se naplno věnovat spisovatelství. Následně se pokusil prorazit také jako dramatik, to se mu taktéž podařilo – jeho hry *Zámecké strašidlo* a *Uvězněná* měly velký úspěch.²²

3 Obsahy vybraných děl gotického románu

3.1 Otrantský zámek – Horace Walpole

Na začátku příběhu se čtenář dozvídá, že otrantský kníže Manfréd měl s manželkou Hypolitou dvě děti, a to starší dceru Matyldu a syna Konráda. Konrád, i přestože byl nehezký a churavý, byl Manfrédův oblíbený a vyvolený syn, protože díky němu mohl pokračovat jeho rod. Protože se Manfréd obával prorocství, podle kterého „otrantské panství a zámek přejdou z rukou nynějšího rodu, jakmile pravý vlastník vyrostе do takové velikosti, že ho nebude moci obývat“²³, a protože se bál, že by mu syn mohl vzhledem k jeho neduživosti zemřít předčasně (Hypolita mu již nemohla porodit dalšího syna), rozhodl se narychlo ujednat svatbu s Isabelou, dcerou markýze vicenzského, který byl tou dobou nezvěstný.

V den svatby se však Konrád nedostaví k obřadu a následně je nalezen mrtvý, rozdrčen přílbou ohromných rozměrů, která se nápadně podobá přílbě, zhotovené na soše Alfonse Dobrého, původního knížete panství, která se nachází v kostele sv. Mikuláše. Později se

²¹ HORNÁT, Jaroslav. *Anglický gotický román*, 1970, str. 718-721.

²² LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 519-521.

²³ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*, 1970, str. 18.

ukáže, že helma z kostela zmizela, Manfréd více zuří, než projevuje lítost nad smrtí syna a rozhodne se, že zapudí Hypolitu a on sám se ožení s Isabelou. Když se to princezna dozví, dá se na útěk, Manfréd se okamžitě pustí za ní, ale následně je překvapen tím, že obraz jeho děda ožil, vystoupil z rámu a pokynul mu, aby ho následoval. Dovede ho ke komnatě, kterou před ním ale zavře. Díky tomu zdržení Isabela získala náskok a utekla do podzemní chodby, kde bloudila, až narazila na neznámého muže, který ji pomohl utéct skrze padající dveře do kostela, sám ale útěk nezvládl a Manfréd ho našel a vyslychal. Po chvíli ho vyrušili dva sluhové, kteří prohlašovali, že v jedné komnatě narazili na obří nohu a botu v brnění, když tam došel, nikde nic takového nebylo.

Druhý den na zámek přichází otec Jeroným, oznámit Manfrédovi, že princezna je ukrytá u něj v kostele a nehodlá odejít. Manfréd se snaží Jeronýma přesvědčit, aby mu jí přivedl a také ho rozvedl s Hypolitou, což odmítá. Následně se řeší totožnost mladíka, který pomohl Isabele utéct, přičemž Manfréd se domnívá, že je to její milenec a mnich, aniž by o něm cokoliv věděl, mu to odsouhlasí. To knížete rozhněvá a rozhodně se mladíka popravít, posléze však Jeroným díky znaménku pozná, že je to jeho syn Teodor, kterého počal v době, kdy byl mnich ještě hrabětem Falconara. Náhle na zámek přijíždí vojsko.

Ukazuje se, že je to vojsko Frederika, otce Isabely, které neslo meč obrovských rozměrů, odpovídající stylu přilby. Jeden z rytířů následně požaduje navrácení princezny a vzdání se Otranta, protože Manfrédovi patří neprávem. Protože Manfréd ví, že je to pravda, rozhodne se rytíře přijmout a domluvit se s nimi. Nechá poslat pro Isabelu mnicha, který jí však v kostele nenajde, a tak se vrátí na zámek, kde to řekne Manfrédovi přímo před rytíři. Ti se rozčílí a vydají se Isabelu hledat sami. Manfrédova dcera Matylida využila zmatku na zámku a osvobodila Teodora, který se vydal princeznu hledat taky. Po krátkém pátrání ji našel k jeskyni a přislíbil jí ochranu, když se u vchodu objevil jeden z rytířů. Po krátkém boji ho porazil a následně zjistil, že je to otec Isabely, Frederik, takže se ho snažil spolu s dalšími sluhou zachránit a přesunout do zámku.

Frederik byl zachráněn, ale velmi se mu zalíbila Matylida, která však mezitím své srdce slíbila Teodorovi. Následně Frederik vypráví příběh o jeho zajetí a přichází Manfréd, který, když uvidí Teodora, se zděsí, že vidí ducha, protože podle něj vypadá jako Alfonso Dobrý. Začne ho vyslychat, jak se dostal až na zámek a poté se všichni rozejdou do komnat. Manfréd chce využít Frederikova zalíbení v Matyldě, a tak mu nabídne dvojí sňatek – on by si vzal Isabelu a Frederik Matyldu, Frederik s nabídkou samozřejmě souhlasí. Když jde tuto dohodu

oznámít Hypolitě do kostela, z nosu sochy Alfonse začne téct krev – podle Hypolity jde o znamení, že tyto rody nesmí být pokrevně smíšeny.

V poslední kapitole se podaří Manfrédovi přemluvit Hypolitu k rozchodu a při návštěvě Frederika jej vyruší služebná Blanka, která vykřikuje, že viděla obří ruku. Frederik se zalekne, protože se nechce přiznat na zámek, kde straší, ale Manfréd ho uklidní, že to tak rozhodně není. Následuje hostina, po níž chce Frederik mluvit s Hypolitou, navštíví ji tedy v její oratoři, místo ní na něj čeká osoba s bezmasými čelistmi a prázdnými očními důlky zahalená v kutně a důrazně mu přikáže, aby zapomněl na Matyldu. Mezitím Manfréd dostal od špeha z kostela zprávu, že Teodor se sešel s nějakou paní, ten si v tu chvíli myslí, že jeho podezření, že se Isabela stýká s Teodorem je pravdivé, okamžitě tedy vyrazí do kostela a bez váhání ženu probodne. Následně zjišťuje, že je to jeho dcera, dopraví jí urychleně na zámek, kde poté zemře. V tu chvíli se ozve hromová rána a celý zámek se zhroutí, z trosek pak vystoupí obří postava Alfonse, který poté ukáže na Teodora a prohlásí „Vizte Teodora, pravého Alfonsova dědice“. ²⁴ Manfréd se přiznává, že zámek získal jeho děda, sluha Alfonse, skrze zfalšovanou poslední vůli. Následně Jeroným vysvětlí, že Teodor je nástupcem Alfonsa díky tomu, že žena, se kterou on měl Teodora, byla dcerou Alfonsa. Příběh končí tím, že Manfréd s Hypolitou odejdou do kláštera a Teodor si později vezme Isabelu.

3.2 Sicilský román – Ann Radcliffová

Kniha začíná prologem, ve kterém se píše o hradu, který kdysi patřil rodu Mazzini. Spisovatelka tento hrad navštívila, seznámila se s mnichem a při dotazu na historii hradu jí následně odkázal na převora, který jí pověděl následující příběh.

V 16. století patřil hrad Ferdinandu Mazzini, který měl dvě dcery, Emílii a Julii, a syna Ferdinanda. Svoji první manželku údajně nepřímo zabil svojí nerudností a zlým chováním a poté se oženil s markýzou Marií de Vellorno. Svě dcery ponechal chůvě madame de Menon a se synem a markýzou odjel do Neapole. Madame de Menon dívky vychovávala a učila, a protože byl hrad příliš velký, bydlely spolu v západní části hradu. Když se jednoho večera vracely z večeře domů, všimly si v uzavřené části zámku světla, které po chvíli zmizelo. Kvůli podezření na zloděje se vydala madame se služebníkem Vincentem do této jižní části hradu, ale nepodařilo se jim dostat dál než na nádvoří. Po několik měsíců byl klid, ale když

²⁴ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*, 1970, str. 112.

se Julie vracela pozdě v noci do pokoje, spatřila postavu s lampou vycházející z jižní věže. Všichni se ale bojí říct cokoliv markýzovi, který shodou okolností na hrad přijíždí oslavit narozeniny syna Ferdinanda. Když se dozví o smrti Vincenta, je z toho velmi znepokojen, ale nikomu neřekne proč a na nenápadné poznámky ohledně světla a postavy odpovídá výsměchem nebo agresivitou. Na zámek přijíždí také hrabě Hippolytus de Vereza, který se zamiluje do Julie, ale po kterém zároveň touží i markýza Maria. Vzhledem k počtu lidí, kteří přijeli na oslavu a následně zde plánovali chvíli pobýt, se musela madame s dívkami přestěhovat do pokojů sousedících s jižními komnatami. Jednoho večera je vyrušil zvuk dveří a kroků pod jedním z pokojů. Vyděšené dívky to sdělily bratrovi, který následně v Juliině komnatě objevil tajné dveře, při průzkumu uslyšel sten a utekl. Když to poté Ferdinand řekl markýzovi, dozvěděl se, že jeho děda tam kdysi držel jiného markýze, který tam následně zemřel a jeho duch tam nejspíš straší. I přesto, že všichni věděli o náklonosti, kterou k sobě chovají Julie a Hippolytus, domluvil markýz Julii sňatek s vévodou de Luovo. A protože veškeré snahy Julie o rozvázání této dohody byly marné, Ferdinand se nabídl, že jim pomůže utéct. Při útěku je však chytli a markýz probodl hraběte, uvěznil Ferdinanda a Julii nechal strážit v ložnici do dne svatby.

V den svatby však Julii nikdo nenašel, protože se jí podařilo díky služce utéct a dlouho jí nikdo nedokázal najít. Do toho Ferdinand začal v noci ve vězení (kde byl jediný) slýchat steny a jako první ho napadlo, že je to duch toho zemřelého markýze, ale nikdo mu nevěřil, a tak byl odkázán jen na naději, že si pro něj duch nepříjde. Nešťastná Emílie nakonec zůstala sama, protože madame de Menon odhalila nevěru markýzy a ta jí následně vyštvala ze zámku. Díky této události ale madame objevila Julii a doporučila jí se schovat v klášteře sv. Augustina, což taky udělala. Zde se po chvíli sblížila s jeptiškou Cornelií a během jejich rozhovoru zjistila, že je sestrou Hippolyta. Po čase našel Julii v klášteře markýz a vymáhal jí zpět, opat jí slíbil ochranu pouze pod podmínkou, že vstoupí do řádu, Julie tak musela utéct i odtud. To se jí překvapivě podařilo díky Ferdinandovi, který mezitím utekl z vězení právě proto, aby ji zachránil. Při útěku padli do rukou banditům, Julii však úplnou náhodou zachránil hrabě Hippolytus, který se po vyléčení z probodnutí mečem rozhodl Julii vypátrat, Ferdinanda ale ztratili, nicméně dále pokračovali v útěku, protože hrozilo, že je markýz najde. Během cestování je jednoho dne přepadli další bandité, Julie se před bojem utekla schovat do skal poblíž a skrze výklenek, kterým prošla, se ocitla přede dveřmi do místnosti, kde našla svoji matku. Následně se čtenář dočkává vysvětlení všech nadpřirozených okamžiků – světlo, které všichni vidali, pocházelo z lampy Vincenta, který chodil uvězněné

markýze dávat jídlo (to byl ten zločin a tajemství, o kterém mluvil při umírání) a sten, který slýchal Ferdinand, byl také od ní, protože je od sebe v tu chvíli dělila vlastně jen stěna vězení.

Markýz mezitím přišel na nevěru Marie de Vellorno, ta ho následně otráвила a samu sebe probodla dýkou. Na smrtelné posteli řekl markýz veškerou pravdu Ferdinandovi (kterého totiž po úniku před bandity našla markýzova družina) o první markýze, mimo jiné, kde ji najít a následně zemřel. Ferdinand však matku ve věži nenašel, podařilo se jí totiž utéct spolu s Julií. Protože stále nikdo nenašel Julii, vydal se jí tedy opět hledat a náhodou ji spolu s Hippolytem a markýzou potkal v majáku během deštivé noci. Julie vypráví příběh, jak se jim s matkou podařilo utéct a bylo to hlavně díky Hippolytovi, který šel po stopách Julie a objevil tajné dveře. Druhý den nechali poslat posly pro madame de Menon a všichni se nakonec přestěhovali do Neapole a hrad Mazzini zůstal opuštěn.

3.3 Záhady Udolfa – Ann Radcliffová

Román se odehrává ve Francii a později v severní Itálii, konkrétně Benátkách. Klíčovou postavou je zde Emílie st. Aubertová, která měla velmi silný vztah k otci. Jejich vztah se prohloubí ještě více, když zemře Emíliina matka a oni se společně rozhodnou vydat na cestu do Provence. Den před odjezdem přistihne Emílie svého otce v salóne, jak brečí a líbá obrázek cizí ženy, ale nechtěla to řešit. Během cest potkají mladíka Valancourta, který se zamiluje do Emílie a ona do něj, provází je na cestách, ale pak se odpojí. Panu St. Aubertovi, otci Emílie, se cestou přitíží a následně umírá, přičemž mu Emílie musela slíbit, že až se ona vrátí domů, v jeho salónu najde dopisy, které musí spálit. Emílii smrt obou rodičů v takto krátké době velmi zasáhla, a tak se na chvíli odstěhovala do kláštera sv. Kláry. Její opatrovnici se stala sestra St. Auberta, madame Cheronová, která byla zlá a panovačná a Emílii chápala pouze jako přítěž. Když se poté Emílie dostala domů, splnila svůj slib a obrázek záhadné ženy si nechala. Jednoho dne se vrátí Valancourt a Emílii potká v lesní chatě, následně spolu tráví čas, ale při jedné jejich pochůzce je načape madame Cheronová, která si pro Emílii přijela a zamilovanému páru vše vyčetla.

Druhý den spolu odjely na její zámek do Toulouse, kde madame Cheronová pořádala slavnosti hlavně proto, aby se seznámila se signorem Montonim a stala se přítelkyní bohaté madame Clairvalové. Valancourt se mezitím marně pokoušel napravit před madame svojí reputaci, ale když poté zjistila, že je to synovec madame Clairvalové, okamžitě ho přijala a s vidinou získání slávy a bohatství přišla v návrhem svatby. Jenže předtím, než ke svatbě došlo, požádal madame o ruku Montoni a vzhledem k tomu, že i touto cestou dosáhla svého,

svatbu Emílie a Valancourta zrušila a na popud Montoniho se přestěhovali do Benátek. V Benátkách se Emílie zalíbí hraběti Moranovi, který se rozhodne získat její ruku za každou cenu, a protože byl bohatý, Montoni souhlasil se svatbou i bez jejího souhlasu.

V den svatby však Montoni nařídí okamžitý přesun na hrad Udolfo protože zjistí, že hrabě Morano není tak bohatý a chce se mu pomstít. Hrad Udolfo je polorozpadlý, depresivní a údajně na něm straší duch původní majitelky – signory Laurentini. Stává se ještě strašidelnějším, když ve svém pokoji objeví Emílie dveře, které jdou zavřít pouze zvenku a někdy jsou dveře zamčené a jindy ne a také když objeví v jedné komnatě mrtvolu ve značně rozpadlém stádiu. Následně na hrad přijíždí hrabě Morano a pokusí se Emílii v noci unést, v tom mu zabráni Montoni, který ho dokonce zraní. Montoni se postupem času mění ve zlého a panovačného manžela, který chce po madame Montoniové všechen její majetek – ukázalo se totiž, že hrabě o vše přišel během hazardních her a všude dlužil. Spor vyescaluje tak moc, že madame z toho onemocní a zemře, majetek tak měl přejít na Emílii, která se ho rozhodla vzdát výměnou za to, že by se mohla vrátit domů. Montoni ji však oklamal a držel ji na hradě dál, Emílie se tedy rozhodla utéct a povedlo se jí to díky její služebné Anettě, Ludovicovi a panu Du Pontovi, který do ní byl velmi dlouho zamilován a na hrad Udolfo se dostal náhodou jako zajatec. Když se plavili po lodi zpět domů, ztroskotali, ale byli zachráněni hrabětem de Villefort, který je následně ubytoval na svém zámku Chateau-le-Blanc (kolem kterého projížděla Emílie ještě se svým otcem) a velmi si Emílii oblíbili, hlavně dcera hraběte, Blanka, takže nabídli Emílii, že zde může zůstat, než vyřeší převod statků po smrti madame.

Jednoho dne zahlédne služebná Emíliin obrázek dosud neznámé ženy a je z toho překvapená, protože je to markýza, které původně sloužila a která zemřela za velmi zvláštních okolností a také jí řekla o obrazu, na kterém se Emílie markýze velmi podobá. Protože byla Emílie zvědavá, chtěla obraz vidět, vydaly se tedy v noci do zavřených komnat po zemřelé markýze a skutečně jí byla podobná. Když už chtěly odcházet, zahlédla Emílie v posteli po markýze obličej, obě ženy se šíleně vyděsily a utekly. Protože se tahle skutečnost rychle rozšířila mezi služebnými, odvážil se Ludovico strávit noc v komnatách, kde mělo strašit, aby všem dokázal, že opak je pravdou. Druhý den byl však pryč, což vzbudilo ještě větší rozruch. Emílie mezitím zjistila, že Montoni byl zajat a zemřel ve vězení, tudíž jí nic nebránilo v tom, vrátit se zpět domů, do La Vallé. Zde pak vyhledala starou služebnou Terezu, od které se dozvěděla, že se o ní postaral Valancourt. Protože se však mezitím Emílie

dozvěděla o Valancourtovi nepěkné věci, například že začal bydlet u jedné hraběnky a přidal se ke skupině podvodníků, nechtěla už o něm ani slyšet.

Když se za Emílii do La Vallé jeli podívat hrabě de Villefort s rodinou, málem byli zabiti skupinou pirátů, ale zachránil je Ludovico. Díky tomu se čtenář dočkává vysvětlení, že Ludovica nezabil duch markýzi, ale byl unesen piráty, kteří zámek využívali jako skrýš pokladů a také, že obličej v posteli, který viděla Emílie, byl pouze jeden z pirátů, který se tam schoval, aby se neprozradil. Příběh končí shledáním Emílie s Valancourtem, během kterého dojde k objasnění všech pomluv, které o něm kolovaly a následně byla svatba.

3.4 Mnich – Matthew Gregory Lewis

Román obsahuje dvě hlavní dějové linie, které se proplétají a navzájem ovlivňují. Hlavní dějovou linii představuje příběh mnicha Ambrosia, vedlejší pak příběh dona Lorenza de Medina. Pro přehlednější rozbor bude nejprve popsán příběh Ambrosia a poté Lorenza.

Ambrosio byl opat madridského kláštera kapucínů, přezdívaný „Vtělená svátost“. Toto pojmenování si vysloužil díky svému dosavadnímu stylu života, byl totiž velmi asketický a přísný, co se dodržování řehole týče, věnoval se studiu a do doby, než byl zvolen opatem nikdy neopustil klášter. Jeho původ je neznámý, byl nalezen před dveřmi opatství, a tak byl ostatními mnich prohlášen za dar Panny Marie. Na jedno z jeho kázání přichází i nevinná a stydlivá Antonia, do které se zamiluje don Lorenzo de Medina. Ona je však ostýchavá a příliš zaujatá Ambrosiem, že jeho náklonost opětuje pouze z části. Po kázání čeká Ambrosia zpověď jeptišek z kláštera sv. Kláry, když si všimne, že jedné z nich vypadne dopis a po přečtení prvních slov zjistí, že jeptišce píše její milenec, se kterým otěhotněla a který jí chtěl pomoci utéct. Okamžitě jeptišku jménem Agnes předá matce představené, které je proslulá svojí zákeřností a tvrdým přístupem a která (aby se ukázala před opatem v nejlepším světle) slíbí, že jí potrestá podle starých pravidel (které se již nedodržují pro jejich přílišnou přísnost).

Ambrosio má jednoho velmi oblíbeného mnicha Rosaria, se kterým tráví více času než s ostatními. Jednoho dne ale zjistí, že Rosario je ve skutečnosti žena – Matyllda, která ho miluje a aby mu byla co nejbližší, rozhodla se převléct za muže a vstoupit do kláštera. Ambrosio jí chce okamžitě vyhodit z kláštera, načež Matyllda pohrozí smrtí a mnich svolí, že prozatím může zůstat. Když však za Matyldou druhý den přijde, aby ji oznámil, že musí odejít, uštkne ho had a Matyllda ho zachrání tím, že mu jed z rány vysaje. Následně se spolu vyspí, a i přes prvotní výčitky spolu pravidelně udržují sexuální kontakt. Časem se však

Matylda Ambrosiovi zevšední a když pozná Antonii, okamžitě si usmyslí, že ji získá stůj, co stůj. Když Matyldě došlo, že už mnicha nezajímá, nabídla mu pomoc při získání Antonie. Svěřila se mu, že se naučila ovládat černou magii a když mnich nejprve odmítá, ukáže mu skrze kouzelné zrcadlo koupající se Antonii a mnich rychle souhlasí. V kryptě vyvolá Lucifera (v převtělení jako pohledný mladík) a získá od něj myrtu, která dokáže otevřít všechny dveře a uspat Antonii. Když se o to následující noc pokusí, nachytá ho matka Antonie a on ji udusí polštářem a uteče. Jednoho dne čte Antonie knihy v matčině pokoji a zjeví se jí její duch, který jí řekne, že se za tři dny znovu setkají. Její služka tak běží do kláštera pro pomoc a toho využije Ambrosio, který si opatří lektvar a dívku uspí tak, že vypadá jako mrtvá. Následně se koná pohřeb, při kterém je ale skryta v kobce a když se probudí, Ambrosio vykoná, co chtěl a Antonii znásilní. Dívka se mu pak snaží utéct, protože zaslechne hlasy a on ji v rámci boje probodne dýkou. Následně je objeví Lorenzo s lučištníky, kteří prohledávali kobky kvůli demonstraci. Ambrosia i s Matyldou zatknou a jsou předvoláni před výslechy Inkvizice. Matylda se ke všemu přizná, ale Ambrosio i přes mučení vše popírá. Když je pak zpět v cele, navštíví ho Matylda a prozradí mu, že upsala duši ďáblu a ať to udělá taky a tím se zachrání. Přes několiké pokusy o zachování víry v Boha nakonec Lucifera vyvolal a upsal se mu s jediným přáním: ať ho dostane pryč z vězení. Ten ho unesl přesně v okamžik, kdy do cely vstoupili strážníci a unesl ho do pekla. Zde mu řekl celou pravdu. Lucifer od začátku věděl, jaký Ambrosio ve skutečnosti je, a tak mu seslal Matyldu, která ho ovládla a když následně zabil matku Antonie, zabil tím i svoji matku a znásilněním Antonie se dopustil incestu, protože ona byla jeho sestra. Ambrosiův příběh končí jeho smrtí, kdy ho Lucifer shodí na skály.

Naopak příběh Lorenza s Raymondem má trochu jiný nádech. Lorenzo se na první pohled zamiluje do Antonie a začne přemýšlet o sňatku s ní. Po skončení kázání Ambrosia zůstává ještě chvíli v kostele, kde pak přistihne neznámou postavu, jak vkládá dopis pod jednu ze soch. Při odchodu jej zastihne jeho služebník a přemluví ho, aby se spolu tajně podívali na jeptišky, které jdou na zpověď k Ambrosiovi. Následně zjišťuje, že schovaný dopis zvedá Agnes, jeho sestra, a tak zadrží neznámého. Ukáže se, že je to jeho dávný přítel Raymond, který ho požádá, aby mu mohl vše vysvětlit. Odchází tedy spolu do paláce de las Cisternas, kde se čtenář perspektivně dozvídá celý příběh:

Mladý don Raymond se po ukončení studia vydá procestovat svět, při cestě do Štrasburku měl jeho dostavník nehodu, a tak je nucen se ubytovat u dřevorubce Babtisty, kam později dorazí také baronka z Lindenbergu. Následně se ukáže, že Babtista je ve

skutečnosti zabiják a díky jeho manželce, která jeho počínání odmítá, se jim podaří utéct. Baronka Raymonda jako poděkování pozve k sobě na zámek do Lindenbergu, kde se seznámí s Agnes a okamžitě se do sebe zamilují. Raymond se proto snažil naklonit si baronku, aby získal povolení ke sňatku, ale baronka si jeho chování špatně vyložila tak, že se naopak uchází o její ruku. Když vyjde pravda najevo, začne ho baronka nenávidět a nakáže mu, aby opustil zámek. Agnes tedy vymyslí, že se přestrojí za Krvavou jeptišku a utečou spolu. Krvavá jeptiška byla duch jeptišky, která chodila jednou za 5 let na zámku, kdy vždy zámek na hodinu opustila, a tak se jí nechávaly otevřené dveře, čehož mohla Agnes využít. V daný den však do kočáru k Raymondovi nastoupila pravá Jeptiška, on však nic netušil až do doby, kdy skončil v hostinci, ve kterém se léčil ze zranění způsobené bouřkou během jejich útěku a Agnes nikdo nenašel. Následně začne Raymonda Krvavá jeptiška navštěvovat a pomůže mu až Věčný Žid, který zjistí, co je zač a co je potřeba udělat proto, aby se už nezjevovala. Byla to Beatrice de las Cisternas, jeho vzdálená příbuzná, která byla zavražděná v Lindenbergu a Raymond musel najít její kosti a pohřbit je, aby dostala klidu. Když to tak udělal a vrátil se domů, zjistil, že Agnes vstoupila do kláštera sv. Kláry, a tak tam začal pracovat jako zahradník. Následně s ním Agnes otěhotněla a začali plánovat útěk, čímž se čtenář dostává zpět do přítomnosti.

Lorenzo slíbí Raymondovi pomoc, obstarají si papežskou bulu, ale když jdou Agnes vyzvednout, oznámí jim jeptiška, že Agnes zemřela. Protože tomu nevěří, Raymondův služebník se vydává v přestrojení za žebráka ke klášteru a když ho pozná matka Uršula, předá mu košík, ve kterém byl schovaný dopis. V tom píše, že Agnes je skutečně mrtvá a že jestli chtějí znát pravdu, ať získají příkaz k zatčení matky představené, což se nakonec povede a zatknou jí na slavnostním průvodu na počest sv. Kláry. Následně Uršula před davem odvypráví celý příběh, že matka představená uvrhla Agnes do kobky a následně ji otráвила. To vyvolalo davové šílenství, během kterého byla matka představená zabita a dav následně zapálil i klášter. Lorenzo se s lučištníky vydal zachránit jeptišky uvnitř, když narazil na tajnou chodbu, ve které se schovával houf jeptišek, které se více než běsnění davu bály ducha, který vydával hlasité steny. Protože jej zaslechl i Lorenzo, vydal se za steny a objevil na kost vyhublou Agnes s mrtvým dítětem v náručí. Nikdo ji však nepoznal, a tak se péče o ní ujala jeptiška Virginie a Lorenzo se vydal za jiným voláním o pomoc, což se poté ukázalo, že byla Antonie, kterou zabil Ambrosio. Lorenzův příběh končí na rozdíl od mnichova šťastně, když se Virginie starala o Agnes, postupem času se do ní zamiloval a později si jí vzal, přičemž Raymond si konečně mohl vzít svoji Agnes.

4 Analýza vybraných děl

Následující kapitola bude věnována rozboru vybraných knih. Kromě jiného se bude opírat o studii *The romantic novel in England*, kterou vypracoval Robert Kiely a článek *Virtue and Terror: The Monk* od Petera Brookse. Jednotlivé podkapitoly detailně rozebírají hlavní motivy a nejčastější stylistické figury.

4.1 Otrantský zámek

Samotný Horace Walpole čtenáři ve druhé předmluvě ke svému dílu Otrantský zámek osvětluje, co pro něj znamená gotický román: „Byl to pokus o sloučení dvou typů románu, starého a moderního. Ve starém bylo všechno samá fantazie a nepravděpodobnost, moderní román se naopak vždycky snaží věrně držet přírody, což se mu někdy i daří; netrpí nedostatkem vynalézavosti, ale bohatý zdroj fantazie je podvázán přísným přidržováním se reálného života. Ovšem i když příroda v moderním typu románu fantazii spoutala, pouze se tím pomstila, neboť ze starých románů byla vymýcena úplně. Jednání, city, rozmluvy hrdinů a hrdinek starých dob byly stejně nepřirozené jako prostředky, použité k rozvíjení děje.“²⁵ Podle Kielyho by se dalo říci, že spisovatelovým cílem bylo pokusit se o vyrovnání nerovnováhy mezi těmito romány a přistoupil k tomu takovým způsobem, že do příběhu, který by jinak byl typickou novelou, zařadil prvky nadpřirozena.²⁶ Tyto prvky následně odmítl vysvětlit racionálním přístupem, za tento přístup byl také kritizován Clarou Reeovou v její předmluvě ke *Starému anglickému baronu* a také Ann Radcliffovou, která každou situaci s nádechem tajemných sil později vysvětlila. Přestože se dnešnímu čtenáři může děj zdát místy až komický, čímž se snižuje jeho prvotní cíl – vyvolání strachu a napětí, je toto dílo celosvětově uznávané pro svůj velký přínos, co se rozvoje tohoto žánru týče.

Jako mnoho dalších autorů, také Walpole zasadil své dílo do středověku, a to z toho důvodu, že pro něj gotické období představovalo únik před zklamáním a nudou současnosti. Moderní klasicistické psaní bylo podle něj nudné, jednomu básníkovi dokonce napsal: „Dlouho mě unavuje běžný žargon poezie. Vy, bardi, jste vyčerpali veškerou přírodu, kterou známe (...). Zkrátka jsem toužil po nějaké americké poezii, ve které najdu nějaké nové podoby přírody a následně i umění.“²⁷ I to bylo jedním z důvodů, proč se Horace Walpole

²⁵ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*. 1970, str. 12.

²⁶ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 5

²⁷ Originální znění: "I have long been weary of the common jargon of poetry. You bards have exhausted all the nature we are acquainted with (...). In short, I have longed for some American poetry, in which I will find

rozhodl napsat *Otrantský zámek* – jako jakýsi protijed, ve kterém bude vše nepřírozené a nepravděpodobné. Mimo jiné představoval pro Walpoleho středověk jeho soukromou vášeň, dokonce své sídlo Strawberry Hill v Londýně nechal přestavět podle novogotické architektury. Jeho zájem o minulost pramenil také z toho, že podle něj je to jediná „říše“, ve které se člověk nemusí bát nestálosti času a představovala pro něj bezpečí, protože „mrtvý ztratili možnost vás oklamat, můžeme věřit Kateřině Medicejské“. ²⁸

Horace Walpole také patřil mezi romanopisce, kteří nebyli spokojeni se současnou narativní konvencí, a protože velmi obdivoval Shakespeara, inspiroval se jím. Ve druhé předmluvě ke svému dílu napsal, že jeho jediný cíl je „zaštitit můj smělý počín kanónem nejjasnějšího génia, který se, alespoň v naší zemi, kdy narodil.“ ²⁹ A proto se v *Otrantském zámku* objevují postavy, jejichž charakteristika napodobuje ty shakespearovské. ³⁰ To lze vidět třeba na postavách služebných, kteří stejně jako postavy Samsona a Gregoria v *Romeovi a Julii* nesrozumitelně odpovídají na otázky, jsou hloupí a nedokáží udržet souvislé vyprávění. V *Otrantském zámku* jsou například sluhové Diego a Jaquez, kteří prohledávají zámek po Isabeliným útěku, když spatří v komnatě nohu obrovských rozměrů a běží za Manfrédem. Jejich jednoduchost lze vidět již na začátku, kdy na otázku Manfréda, co je vylekalo, odpovídá nejdřív Jaquez: „Diego a já“, načež Diego řekne „Ano, já a Jaques“ ³¹ a následně začnou mluvit jeden přes druhého, z čehož se Manfréd rozhněvá a okřikne je, ať mluví jen Jaquez, který není tak pomatený jako Diego. Jaquez začne popisovat situaci, přičemž zmíní mrtvého Konráda a plynule stočí řeč na něho – bál se, že uvidí jeho ducha a nedokončí původní výpověď. V tu chvíli ho přeruší Manfréd, který se ho zeptá, jestli jenom viděl ducha, a Jaquez mu odpoví, že něco horšího, že by raději viděl deset duchů a už chce pokračovat. Manfrédova odpověď „Bože, dej mi sílu, tihle hlupáci mě připraví o rozum“ ³² dokazuje jeho netrpělivost. Jejich zmatený rozhovor pokračuje na další stranu, než se konečně dostanou k rozumné výpovědi.

Podobně přihlouplá je služebná Blanka v situaci, kdy uvidí obrovskou obrněnou ruku a utíká o tom informovat Manfréda. Po dlouhém monologu, jehož obsah jde mimo původní

some new appearances of nature, and consequently of art." (KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 42.)

²⁸ Originální znění: „The dead have exhausted their power of deceiving; one can trust Catherine of Medicis now.“ (KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 31.)

²⁹ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*, 1970, str. 17.

³⁰ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str.5-6.

³¹ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*. 1970, str 33-34.

³² Tamtéž, 34.

sdělení, se dostane k popisu cesty za Isabelou, zbytečně popisuje, kde je její komnata a komentuje i prsten, který od Manfréda dostala jako odměnu za informace ohledně Isabely a Teodora. V tuto chvíli dochází Manfrédovi opět trpělivost a zvolá „Svatá trpělivosti! Dostane se tahle holka vůbec někdy k věci? Copak to pana markýze může zajímat, že jsem ti dal nějakou cetku za věrné služby mé dceři? Chceme vědět, co jsi viděla!“³³ Na to Blanka odpovídá: „Právě jsem to chtěla Vaší Výsosti povědět, kdybyste dovolil. – Tedy když jsem leštila ten prsten – určitě jsem ještě nevyšla výš než na třetí schod, ale už jsem slyšela chřestit brnění – světe, smiluj se, byl to takový řinkot, jako říká Diego, že slyšel, když ho ten obr zahnal na útěk z komnaty u galerie.“³⁴ Lze zde vidět zmatenost projevu služebné, která neudrží souvislost věty a přeskakuje z tématu na téma.

Nejčastější figurou, která se hojně využívá ve všech gotických románech, je chybná identita některé z postav.³⁵ V *Otrantském zámku* je postavou s nesprávnou identitou Teodor, vystupující ze začátku knihy jako tulák, který přišel o rodiče, a proto prochází světem a na Otrantském zámku se objeví náhodou. Když na Manfrédova syna Konráda spadne obří helma a zabije ho, potřebuje kníže někoho obvinít, a tak stane se Teodor stane obětí jeho hněvu. Následně je pod helmou sám uvězněn, ale díky otvoru v zemi, která vznikla po dopadu helmy, se mu podaří uniknout do podzemních chodeb, kde zachrání Isabelu a pomůže jí utéct. Když ho najde Manfréd se sluhou, znovu ho zatkne a chystá se ho popravít. Kvůli vyzpovídání je přivolán zpovědník – otec Jeroným, a když Teodorovi spadne košile, díky znaménku v něm pozná svého syna. V tento okamžik se ze sirotka stává syn mnicha a samotný mnich na sebe dočasně bere svoji původní identitu – býval hrabětem Falconara. Chybná identita může být aplikovaná také na situaci, ve které se člověk zamění za ducha. I k této záměně dojde v románu, když si Teodora splete Manfréd s duchem Alfonse, díky jeho nápadné podobě v brnění. Jeho identita projde poslední proměnou v momentě, kdy se skrze vyprávění otce Jeronýma čtenář dozví, že ve skutečnosti je Teodor pravým dědicem Otranta, protože je vnukem původního Otrantského knížete Alfonse.

4.2 Záhady Udolfa, Sicilský román

Ann Radcliffová je považována za nejvýznamnější spisovatelku gotických románů. Na rozdíl od Horace Walpolea své romány obohatila o malebné popisy přírody a senzibilitu

³³ WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*. 1970, str. 103.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 39.

(převážně ženských) postav. Klade větší důraz na psychické rozpoložení postav a na rozdíl od *Otrantského zámku* a *Mnicha* ve svých románech nepracuje s nadpřirozenými silami, ale skrze popisy vyvolává ve čtenáři napětí a očekávání nějaké formy nadpřirozena. Nakonec však odkrývá jejich přirozenou podstatu, jak to můžeme vidět hned na několika příkladech.

Hned v první kapitole *Sicilského románu* vytváří Radcliffová půdu pro možné nadpřirozené síly – když se dívky s madame de Menon vrací z hradu, zahlédnou světlo v jižní věži, která je neobydlená. Toto světélko se následně pravidelně ukazuje a opět mizí až do poloviny románu (přičemž samotné vysvětlení nalezne čtenář až ve 14. kapitole). Ve stejný okamžik poskytne spisovatelka také vysvětlení sténání domnělého ducha ve vězení, kde byl zajat Ferdinand, byla to totiž jeho uvězněná matka. Také v *Záhadách Udolfa* se lze setkat s nádechem strachu z neznáma, protože Radcliffová neobjasní záhadu hned. Nejvíce mysteriózní věc, jejíž vysvětlení si autorka nechává až na samotný konec, je obraz přikrytý černým závojem. V okamžiku, kdy Emílie tento závoj odhrne, nabízí Radcliffová čtenáři pouze informaci, že pod závojem se žádný obraz neskrývá, což vyvolává zvědavost, vzhledem k tomu, že Emílie následně omdlí hrůzou. Ona záhadná věc je během obou dílů románu pravidelně připomínána, ale co se skutečně skrývá pod závojem se čtenář dočte až v předposlední kapitole: „Čtenář se jistě rozpomene, že v jedné komnatě na Udolfu visel černý závoj, jehož zvláštní umístění probudilo v Emilii nesmírnou zvědavost a za nímž pak odhalila předmět, který ji omráčil hrůzou. Neboť když závoj nadzvedla, spatřila za ním nikoli obraz, jak očekávala, ale ve výklenku ve zdi ležela tam lidská postava s mrtvolně bledou tvář a oděná do rubáše. (...) Jak se čtenář upamatuje, Emílie nechala tenkrát po prvním nahlédnutí závoj poklesnout a úděš, který přitom zakusila, jí zabránil v tom, aby se ještě jednou vystavila takovému otřesu. Kdyby se osmělila nahlédnout tam podruhé, její klam i strach by se byly rozplynuly a zjistila by, že postava před ní není člověk, ale vosková figurína.“³⁶

Stejně jako Horace Walpole, také Ann Radcliffová zahrnuje ve svých románech postavy hloupých služebných, v případě *Záhad Udolfa* se jedná o dvě ženy. Nejvýraznější je služebná Annetta, které od začátku na čtenáře působí přihlouple, uvažující jednoduchou logikou. Emílie ji velmi často kárá za to, že mluví nesouvisle a protahuje své vyprávění o nesmyslné detaily a chce po ní, aby mluvila k věci, přičemž Annetta se vůči obvinění mnohdy ohradí, například se slovy: „Já, slečno? To by mě nikdy nenapadlo – ale člověk

³⁶ RADCLIFFOVÁ, Ann. *Záhady Udolfa II*, 2015, str. 466-467.

přece musí nějak říct, co má na srdci.“³⁷ Druhou služebnou je stará Tereza, která nedokáže poznat a pochopit, že se Emilie rozešla s Valancourtem a neustále o něm mluví, byť jí poprosila, aby toho nechala, že jí to není příjemné. Tereza naprosto nerespektuje její přání a dále hovoří na jeho konto, až Emilii rozbřečí. Když později řeší, zda je Valancourt vůbec naživu, vyšlou posla pro informace, přičemž Tereza na Emiliinu otázku, zda je opravdu mrtvý odpovídá: „Namouvěru, má drahá slečno, náš svět je jen slzavé údolí – a bohatí jsou na tom stejně jako chudobný lid! Ale musíme se všichni smířit s osudem.“³⁸, z čehož by i čtenář soudil, že je to pravda. Následně však prohlásí, že se *bojí*, že je mrtev, což Emilii zarazí, a proto se zeptá, jestli se jenom bojí. Díky tomu se čtenář dozvídá, že Valancourt se pouze přestal ozývat jeho bratrovi, ale jeho smrt nikdy nebyla potvrzena. Když se poté v chatě znenadání objeví Valancourt, Tereza mu hned začne vyprávět, jak ho společně s Emilií oplakávaly a že ho Emilie stále miluje, přičemž ignoruje všechny Emiliiny nářázky na to, aby toho nechala. Nakonec prohlásí: „Božínku, dívat se, jak si tohle urozené panstvo dovede šlapat po štěstí! Kdybyste byli jen chudí lidé, to byste takhle nevyváděli! To je pořád jen samé: ‚Nejsem hoden‘ a tak, ale načpak ty drahoty, když vím, že tak dobrotivá jemnostslečna a takový hodný jemnostpán se nenajdou v celé provincii, ani jiní takoví, kteří by se měli tak rádi, jakože je Bůh nade mnou!“³⁹

Ve spisovatelčíných románech lze vidět inspiraci Horacem Walpolem, protože také využívá chybnou identitu některých postav.⁴⁰ V *Záhadách Udolfa I.* vytvoří Ann Radcliffová chybnou identitu Valancourta. Tento mladík se náhodou přidá k Emilii a St. Aubertovi na jejich cestě do Roussillonu, který se vydává původně za příležitostného lovce a toulá se světem. Na jedné z hostin Emilie zjišťuje, že je ve skutečnosti kavalírem a synovcem významné madame Clairvalové. Jeho identita se v očích Emilie ve druhém dílu opět přetvoří, tentokrát vlivem pomluv na prostopášného podvodníka, ale nakonec je zbaven všech obvinění, Emilie mu odpouští a následně je svatba.

Nejvýraznější chybnou identitu v druhém díle *Záhady Udolfa* skryla Radcliffová v postavě jeptišky v klášteře sv. Kláry. Když se Emilie uchýlila do kláštera, seznámila se zde s podivínskou jeptiškou Anežkou, která mívala záchvaty, během kterých si vyčítala vraždu a měla halucinace, při nichž Emilii zaměňovala za markýzu de Villeroi. Tato jeptiška

³⁷ RADCLIFFOVÁ, Ann. *Záhady Udolfa I*, 2015, str. 331.

³⁸ RADCLIFFOVÁ, Ann. *Záhady Udolfa II*, 2015, str. 370.

³⁹ Tamtéž, str. 377-378.

⁴⁰ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 39.

krátce před smrtí odhalila Emilii svoji pravou identitu – byla zmizelou signorou Laurentiny, která za záhadných okolností zmizela z Udolfa před 20 lety. Zmíněné záhadné okolnosti byly takové, že se vydala za markýzem de Villeroi, který se původně měl stát jejím manželem a z hradu utekl za milenkou. Protože ho chtěla získat zpátky, vymyslela plán, že markýze ovládne, aby zabil svoji novou milou, kterou již byla markýzou de Villeroi. Plán markýze sice vyšel, jenže po vraždě se markýz obrátil proti ní a vyhnal ji do kláštera, kde měla do konce života zpytovat svědomí. Důvod, proč si Emilii pletla s markýzou de Villeroi byl takový, že markýza byla sestrou st. Auberta, otce Emilie, kterou před Emilií st. Aubert a její okolí zatajilo.

V *Sicilském románu* není tato figura tak častá, jednou z mála může být například identita matky Julie a Emilie. Na začátku románu se čtenář dozvídá, že matka dívek zemřela během jejich dětství a na konci díla objevena živá v tajném vězení v jižním křídle hradu Mazzinni. Popřípadě komickou záměnou identit je situace, kdy Julie prchá s Ferdinandem ve stejnou dobu, jako jiná italská princezna se svým kavalírem a vévoda de Luovo si pár splete.

Významným rozdílem, kterým se odlišuje Ann Radcliffová od Horace Walpolea, je způsob, jakým podává informace a také jiný druh.⁴¹ Například hrad Udolfo je popisován z pohledu Emilie: „S úzkostným rozechvěním pohlédla Emilie na Montoniho hrad. (...) Jak se dívala, světlo na jeho zdech začalo vybledat, po hradbách se pomalu plížil smutný nafialovělý stín, postupně černající, čím vyš po úbočí hory vystupoval tenký závoj mlhy, a když konečně pohasly i paprsky, které se na chvíli zářivě zachytily na okrajích zubatého cimbuří, stápl se celý hrad ve večerním šeru. (...) A Emilie se nepřestala dívat, až nakonec viděla jen trsy věží, přečnívající vrcholky lesů, v jejichž temném stínu kočáry brzy začaly stoupat do vrchu.“⁴² Kdežto Horace Walpole věnuje pozornost maximálně vnitřním prostorám zámku, čtenář se dočte o podzemním sklepení, o schodišti a vybraných komnatách, ale nikde se autor zcela nevěnuje popisu, jak zámek celkově vypadal například zvenku.

Jak bylo zmíněno, jedním z charakteristických rysů psaní Ann Radcliffové byly dlouhé popisy přírody, zejména v prvních kapitolách prvního dílu je pozornost věnována hlavně Gaskoňské krajině, když Emilie cestuje se St. Aubertem do Lauguendocu. Její popisy

⁴¹ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 67.

⁴² RADCLIFFOVÁ, Anna. *Záhady Udolfa*, 2015, str. 337.

jsou však často kritizovány jako příliš statické, podřízené univerzálním filosofickým a etickým úvahám, nicméně podle Kielyho se nesmí tyto popisné části románu považovat za izolované romantické básně, které narušují samotný děj, ale spíše je potřeba zasadit je do kontextu celého vyprávění.⁴³ Dalo by říci, že u Radcliffové lze vidět nejen neoklasicistický vliv, a to vzhledem k popisům a podřizování konkrétních jednotlivostí morálnímu zobecnění, ale také i romantický vliv, protože v hlavní části románu – skutečného děje, je jasně patrné použití individuálního stavu mysli – v podstatě vše je podřízeno tomu, jak to vnímá a hodnotí Emilie.

Pro mnoho postav Ann Radcliffové jsou charakteristické extrémy. Například otec Emilii radí, že všechny přebytky jsou špatné, ať už se to týká citů nebo pokušení, ale místo toho, aby touto jednoduchou poučkou skončil svůj výklad, vede následně až příliš dlouhý monolog, což vrhá určité pochybnosti na to, zda dokáže vůbec on sám tuto filozofii praktikovat. V tomto monologu také varuje Emilii před přehnaným zármutkem, protože podle něj oslabuje mysl, ale následně ho přistihne hystericky plakat v jeho komnatě. St. Aubert zastával názor, že příroda poskytuje útěchu a moudrost, ale při cestování přírodou sotva vnímá a spíše se utvrzuje v depresivních myšlenkách o smrti. V neposlední řadě radí Emilii, aby nejednala zbrkle a neuváženě, ale v okamžiku, kdy si splete Valancourta s banditou, po něm okamžitě vystřelí, aniž by mu dal příležitost se identifikovat.⁴⁴

Další extrémní postavou je signor Montoni, který v knize nejdříve vystupuje jako šlechetný bohatý muž, následně se ale ukáže, že o veškerý majetek přišel během hraní hazardních her a madame Cheronovou si vzal pouze kvůli jejímu bohatství. Po příjezdu na Udolfo se změní v monstrum, které neváhá využít jakýkoliv prostředků k tomu, aby získal majetek madame Cheronové. Po dlouhých hádkách a následném podezření, že ho chtěla madame otrávit, ji zavře do věže, kde ji chce nechat uvězněnou do té doby, dokud mu nepodepíše listiny a když později madame zemře, zaměří se na Emilii a prostřednictvím léčky ji chce donutit podepsat, že se vzdává dědičného práva. Také postava madame Cheronové prochází z extrému do extrému. Zprvu se chovala zle, Emilii opovrhovala a dávala jí to najevo v každém možném okamžiku. Ve druhém díle Emilii vděčila za svoji záchranu a poslední momenty života chtěla trávit s ní, protože Emilie byla jedinou osobou, která se o madame starala a měla ji ráda. V neposlední řadě je nutné poukázat také na hraběte

⁴³ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 67.

⁴⁴ Tamtéž, str. 71.

Morana, který si chtěl Emilii od prvního okamžiku, kdy ji spatřil, vzít a jeho touha byla silná natolik, že se jí hned dvakrát pokusil unést z Udolfa. Když byl však při jednom z pokusů vážně zraněn, vzdal se svých tužeb a začal prosit Emilii o odpuštění.

Emilie se během pobytu na Udolfu stává hysterickou. Ann Radcliffová postupně odstraní veškerou racionální podporu, která Emilii zpočátku udržuje psychicky vyrovnanou – nejdříve ji zemře matka, krátce na to otec, ke kterému měla velmi blízko, následně je připravena o Valancourta, kterého si málem mohla vzít a když dorazí na Udolfo, zemře zde její teta. Útěchu se pokouší najít v přírodě, která ale v okolí hradu skoro není, a dokonce má později zakázané procházky. Všechny tyto okolnosti zapříčiní, že začne být hysterická, neustále omdlévá, pláče, je citově labilní, upadá do stavů strnulosti a v noci nespí. Také začne být pověřčivá a domýšlivá, jako například v situaci, kdy jednu noc pozoruje stráž a na špičce kopí jednoho z vojáků vidí plamínek a okamžitě si vyvodí, že je to špatné znamení, přičemž později z rozhovoru jiných vojáků vyloupe, že to pouze značí blížící se bouřku. Vrcholem její domýšlivosti bylo, když si myslí, že vězeň na Udolfu by mohl být Valancourt. Vychází přitom ze skutečnosti, že během několika nocí viděla postavu, která jí zamávala a později v noci slyšela hrát někoho na loutnu známou melodií z Gaskoňska. Poslední potvrzení této domněnky pro ni byl medailonek, který Emílii poslal vězeň, když s ním navázala kontakt skrze sluhu – patřil totiž její matce a byl jí odcizen za velmi záhadných okolností. Také si domyslela, že madame Cheronová byla zavražděna ve věži kvůli tomu, že si všimla krve na schodech a nikdo jí neodpověděl na její volání. Kdyby bývala chvíli vydržela, zjistila by, že madame pouze spala a krev patřila zraněnému vojákovvi, kolem kterého procházela.⁴⁵

Kromě *Záhad Udolfa* lze i druhém díle Ann Radcliffové – *Sicilském románu* – nalézt několik postav, u kterých spisovatelka přidala extrémní projevy. Kupříkladu v hlavní postavě, Julii, která celý román vystupuje jako velmi ctnostná a na vybrané chování dbající dívka. Vše se změní v okamžiku, kdy ji otec domluví sňatek, o který nestála, a proto se rozhodne pro útěk se svým milovaným Hippolytem, přičemž váhá jen chvíli a žádnou výraznou citovou újmu to v ní nezanechá. Nebo opat kláštera, ve kterém se Julie s madame de Menon ukryly, zprvu Julii přijal s otcovskou srdečností a laskavostí, nicméně později, když se dozví její příběh, převládne jeho pyšná stránka osobnosti – kterou by mnich vůbec neměl mít a málem Julii vyhodil z kláštera za její provinění, protože neuposlechla otce, a to

⁴⁵ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 75-76.

je v očích církve neodpuštitelné. Nakonec ji slíbí ochranu pouze pod podmínkou, že vstoupí do řádu, přičemž jeho jediným cílem, kterým tím sledoval, bylo dokázání nadvlády církve nad jejím otcem Ferdinandem, protože věděl o jeho tajemství.

4.3 Mnich

Lewis se inspiroval německým romantickým dramatem a fikcí. Uměl totiž velmi dobře německy – vytvořil poetické a dramatické adaptace Goetha či Schillera a jeho přiznání v *Mnichovi*, že kniha je plná přiznaných i nevědomých plagiátů (z přiznaných plagiátů odkazujících na Německo jmenoval například Krvavou jeptišku a hrad Lauenstein, který se nacházel na území Duryňka) je podle Kielyho důkazem toho, do jaké míry byl v době psaní *Mnicha* ovlivněn německými díly.⁴⁶ Jeho inspiraci německým romantismem lze vidět také na využití explicitnější erotiky a násilí, které do té doby nemělo obdoby. Přestože by se ze začátku románu mohlo zdát, že hlavním tématem bude náboženský rozkol, protože samotný opat se zaprodá ďáblu, ve skutečnosti se Lewis tomuto problému víceméně nevěnuje. Peter Brooks také poukazuje na fakt, že nedodrží chronologii, hlavní vyprávění je pravidelně přerušováno vedlejší zápletkou.⁴⁷ Gotický román pro Lewise představoval reakci na racionalismus. Jeho hlavním záměrem bylo představení symbolické reprezentace přechodu světa po desakralizaci, do romantického světa ze světa osvícení. V této nové době dochází ke zpochybnění racionalismu osvícenství, zároveň jsou znovu uznány iracionální a nadpřirozené síly. Tyto síly ovšem nemohou být doprovázeny znovuuznáním Posvátného, jejich původ se přesouvá do nás samotných, do svědomí a nevědomí, jinými slovy, už se nebojíme Boha, ale nás samotných a našich skrytých tužeb. Lewis v *Mnichovi* tuto změnu ukázkově předvedl především v postavě Ambrosia, který po proměně již neuznává Boha, vnímá ho naopak jako překážku pro splnění svých tužeb, které potlačoval celých 30 let. Nadpřirozené síly, které se v díle vyskytují, nejsou božského původu, ale naopak ďábelského – od rituálů, ducha Krvavé jeptišky, po samotný střet s opravdovým Luciferem.⁴⁸

Základním rozdílem, kterým se výrazně odlišoval od Radcliffové a od Walpoleho v podstatě také, byl jeho styl psaní. Zatímco Radcliffová čtenáři prozradila původ nadpřirozených sil a hrůzy až v samotné poslední kapitole, přičemž jejich původ byl čistě

⁴⁶ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 100.

⁴⁷ BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: The Monk*, 1973, str. 254.

⁴⁸ Tamtéž, str. 261.

racionální a přirozený, Lewis naopak využívá nadpřirozených sil v jejich explicitní povaze, odkrývá čtenáři jejich povahu a také velmi pečlivě rozebírá trápení hlavních postav – ať už duševní, nebo fyzické. Nadpřirozeným silám v *Mnichovi* se věnuje například Peter Brooks ve svém článku *Virtue and Terror: The Monk*. Zkoumá hlavně způsob, jakým Lewis vytvořil svůj svět a jak nadpřirozené síly zařadil do děje. Zpočátku se totiž v románu neobjevuje ani náznak nadpřirozena, na prvních sto stranách se čtenář seznamuje s postavami románu a jejich osudy, jediný náznak lze vidět v okamžiku, kdy se Matylda za záhadných okolností vyléčí z otravy, přičemž k tomu potřebuje být o půlnoci v podzemní kobce a Ambrosio za ní nesmí za žádných okolností vstoupit. Nicméně první opravdová zmínka nastává v kapitole věnované Raymondovu vyprávění, která narušuje zlomový okamžik v hlavní dějové linii – Ambrosio podlehně Matyldě a vyspí se s ní. Čtenář může být nejprve rozezlen, protože se po takové době dostane k osudovému převratu, následně je však natolik pohlcen vyprávěním Raymonda, že když se autor vrátí k původní linii, matně si vzpomíná, co se naposledy stalo. Tento příběh z počátku nezapadá do kontextu, nicméně nakonec se ukáže, že má nepostradatelnou funkci, protože Lewis tím vytvořil jakýsi prostor, díky kterému se na konci děje všechny postavy setkají.⁴⁹

Výjev Krvavé jeptišky odstartoval souhrn dalších situacích s nádechem nadpřirozena. Nejprve se Matylda přizná Ambrosiovi, jakým rituálem se vyléčila z otravy a následně ho prostřednictvím zázračného zrcadla, díky kterému ukáže Ambrosiovi, co právě dělá Antonie, přesvědčí k využití ďábelských sil. Následně je čtenář svědky vyvolání samotného Lucifera v podzemní kobce, která je paradoxně umístěna přímo pod klášterem. Vyvrcholením všech nadpřirozených sil je pak vražda Ambrosia samotným Luciferem, který mu ještě před smrtí prozradí, jak se mu podařilo získat jeho duši: „Věz, marnivče, že jsem si tě už dávno vyhlédl za kořist; sledoval jsem každý tep tvého srdce; viděl jsem, že jsi ctnostný z ješitnosti, a ne ze zásady, a chopil jsem se vhodného okamžiku, abych tě svedl. Pozoroval jsem, jak slepě zbožňuješ obraz Madony. Poručil jsem podřízenému, ale prohnanému duchu, aby na sebe vzal její podobu, a tys Matyldiným lichotkám ochotně podlehl. Její podkuřování hovělo tvé pýše; tvoje chlípnost čekala jen na příležitost, aby propukla; vběhl jsi slepě do pasti a nestyděl ses spáchat hřích, který jsi jiným vytýkal s necitelnou přísností. To já ti nastražil Matyldu do cesty; to já ti zjednal přístup do Antoniiny ložnice; to já ti vtiskl dýku, kterou jsi probodl sestřinu hrud'; to já varoval ve snu Elvíru před tvými záměry s její dcerou, zabránil

⁴⁹ BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: The Monk*, 1973, str. 235, 258.

jsem ti využít Antoniina spánku a donutil jsem tě tak, abys k seznamu svých zločinů přidal ještě násilné krvesmilstvo. (...) Sotva jsem stačil vnukat ti nové zločiny tak rychle, jak tys je páchal. Jsi můj a sama nebesa tě nemohou zachránit z mé moci. Nedoufej, že naši smlouvu zrušíš svým pokáním! Tady je úpis, který jsi podepsal vlastní krví; vzdal ses všech nároků na slitování a nic už ti nemůže vrátit práva, kterých ses tak pošetile zřekl.“⁵⁰

V Lewisově stylu psaní lze vidět určitou paralelu s markýzem de Sade, například na dvojí povaze člověka. Postavy v románech markýze de Sade byly obvykle zbaveny společenských rolí, aby bylo vidět, jaké ve skutečnosti jsou, přičemž jejich pravá charakteristika byla přesným opakem toho, čím se zdáli býti na veřejnosti (například statečný člověk zbabělcem).⁵¹ Podobným způsobem vytvořil Ambrosia také Lewis, který ukazuje tento kontrast hned na prvních stranách románu – na kázání slavného opata se sjíždí celý Madrid, na první pohled mnich působí jako velmi pobožný, bez jediného hříchu, ale když se ocitne sám ve své cele, líbá prsa obrazu Madonny a dme se pýchou, jak ho lid zbožňuje: „Církev se nemůže pochlubit nikým, kdo by se vyrovnal Ambrosiovi! Jak mocně zapůsobilo moje kázání na posluchače! Jak se kolem mne tísnil! Jak mne zahrnovali blahorečením a označovali mne za jediný nenarušený pilíř církve!“⁵² Nicméně Lewis značně překračuje tuto jednoduchou kontrastní psychologii postav. Charakteristika Ambrosia, ať už jde o jeho touhy nebo způsob myšlení, nabývá takového stupně složitosti, že žádná z rolí, kterou společnost poskytuje, pro něj není dostatečná. Celý svůj dosavadní život byl asketický a umrtvoval své vnitřní touhy na úkor vášnivé povahy, to lze vidět i na jeho monologu: „Kdo jiný zkrotl prudké náporů vášně a svůj bouřlivý temperament, kdo se už od úsvitu života uchýlil dobrovolně do ústraní? Marně se po takovém člověku rozhlížím.“⁵³ Čtenář by předpokládal, že v okamžiku, kdy podlehne Matyldě a přestane odolávat svým vášním, dojde k jeho seberealizaci – ta však nenastane, naopak pouze přijímá jinou roli, nutno dodat podstatně více omezující. Omezující proto, že Ambrosia Matylda po chvíli omrzí, ale zároveň si je velmi dobře vědom své situace, a to že nemá možnost své touhy uspokojit prostřednictvím jiné ženy. A tak Matyldu, která byla původně jeho milenkou, začne využívat pouze jako prostředek pro uspokojení svého chtíce, žádné city ho k ní již nepoutají. Obě role,

⁵⁰ LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 512-513.

⁵¹ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 103.

⁵² LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 53.

⁵³ Tamtéž.

at' už spořádaný mnich, nebo prostopášný milenec, nejsou tím, čím Ambrosio ve skutečnosti chce být, každá z rolí ho nutí vzdát se svobody a mění se pouze v rituály.

Další zajímavostí týkající se stylu psaní, která stojí za zmínku je, jakou podobu jazyka při popisování určitých situací Lewis využívá. Na jedné straně se přiklání k eufemistického psaní a dlouhých popisů s využitím specifického jazyka, a to zejména u situací, které nejsou nějakým způsobem stěžejní pro děj, na straně druhé při psaní klíčových a šokujících scén využívá jednoduchý jazyk a minimum popisů.⁵⁴ První styl psaní lze vidět například na popisu zavraždění matky představené, která nebyla v podstatě ani vedlejší postavou – v románu předtím vystupuje pouze jednou: „Výtržníci však nedbali ničeho kromě uspokojení své barbarské pomsty. Odmítli ji poslouchat; zahrnuli ji všemožnými urážkami, zasypali blátem a špínou, křičeli na ni nejpotupnějšími jmény. Trhali si ji navzájem z rukou a každý další trýznitel si počínal zvlčileji než ten předešlý. Řevem a nadávkami přehlušili její ječení o milost, vlekli ji ulicemi, tupili ji, šlapali po ní a podrobili ji veškerým druhům krutosti, na jaké jen přijde nenávist či mstivá zuřivost. Nakonec ji zasáhl naplno do spánku křemen, vržený dobře mířící rukou. Klesla k zemi zalita krví a za okamžik její bídné živobytí skončilo. Třebaže však už necítila urážky, běsnící dav si na jejím neživém těle nepřestal vylévat bezmocný vztek. Bili ji, dupali po ní a špinili ji, dokud se tělo neproměnilo v hromadu ošklivého, beztvárného a nechutného masa.“⁵⁵ Naopak znásilnění Antonie, či smrt samotného Ambrosia shrnul Lewis do pár slov. Samotnému znásilnění sice předcházela dlouhý popis, vše je pak shrnuto do věty: „Bez ohledu na její slzy, výkřiky a prosby se jí postupně zmocňoval a nepustil kořist, dokud svůj zločin nedovršil a Antonii nezneuctil.“⁵⁶ Čtenář by jistě přál Ambrosiovi smrt stokrát horší a také by od spisovatele uvítal více detailů než pouhé souvětí, ve kterém Ďábel Ambrosia zvedne nad skály, poté ho pustí do propasti a jeho mrtvola je následně unesena rozbouřenou řekou.

Jedna z věcí, která je shodná u všech vybraných autorů je využívání již zmiňované chybné identity postav.⁵⁷ V *Mnichovi* Lewis tuto figuru využil v takové míře, že živého člověka zaměnil za ducha, a to v příběhu Agnes a Raymonda. Když totiž Agnes přišla s nápadem na útěk, který spočíval v tom, že se převlékne za Krvavou jeptišku a všichni jí tak pustí ze zámku, v očekávaný den za Raymondem nepřišla Agnes, ale pravá Krvavá

⁵⁴ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 113.

⁵⁵ LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 417–418.

⁵⁶ Tamtéž, str. 448.

⁵⁷ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 39.

jeptiška. On tuto skutečnost poznal až ve chvíli, kdy za nezvykle silné bouře jejich kočár naboural, Agnes nebyla nikde k nalezení a jeho začal každou noc navštěvovat duch Krvavé jeptišky. Nejvýraznější chybnou identitou ze všech případů je Matyllda. Z nevinného mladého mnicha Rosaria, který se stranil všech mnichů až na Ambrosia se vyklube žena, natolik milující Ambrosia, že se pro něj vzdala společnosti a převlékla se za muže, aby mu mohla být nablízku – Matyllda. Na konci knihy se čtenář dočítá, že ani Matyllda není pravá identita postavy, protože se jedná o poskoka Lucifera, který byl seslán na zem, aby ovládl Ambrosia. Také Lewis stejně jako Walpole popisuje katolicismus, a to především kvůli jeho falešnému charakteru. Z tohoto důvodu je klášter sv. Kláry postaven na spletitém labyrintu kobek, ve kterém se vyvolávají démoni a později samotný Lucifer a pod sochou patronky kláštera je vězení, kam byla ke smrti odkázána jedna z jeptišek tohoto řádu – Agnes.

Když přichází na řadu demaskování postav, Lewisův styl je jiný než Walpoleův.⁵⁸ Když v *Otrantském zámku* dojde k odhalení pravé totožnosti Teodora, ostatní postavy pouze přihlížejí a tato proměna ve výsledku nic nezmění. Naopak u Lewise má odhalení pravé identity Matyldy větší následky – značí zhroucení konvenčního rozlišování mezi ženou a mužem, ať už z hlediska pohlaví, nebo temperamentu. Matyllda, v převlečení za Rosaria, působila jako jemný a slabý novic, ale po přiznání pohlaví nedochází k ustálení, není dále ženskou, submisivní a slabou, ale její chování se mění na více dominantní, a naopak Ambrosio ztrácí svoji mužskou asertivitu a sebeovládání. Tuto situaci popsal pohledem Ambrosia Lewis následovně: „Ještě před několika málo dny se jevila jako nejmírnější a nejjemnější příslušnice svého pohlaví, odevzdaná do jeho vůle a vzhlížející k němu jako k nadlidské bytosti. Teď si v chování i v řeči osvojila jistou smělost a *mužnost*, špatně vypočítanou na to, aby se mu líbila. Nemluvila už v náznacích, nýbrž velitelsky. Ambrosio nebyl s to *překonat ji v argumentech* a byl *proti své vůli* nucen přiznat jí pronikavější úsudek. (...) Ambrosiovi se zastesklo po Rosariovi, *něžném, jemném a poddajném*; litoval, že Matyllda dává přednost *ctností jeho vlastního pohlaví* před ctnostmi pohlaví svého...“⁵⁹

Peter Brooks se ve svém článku také zabývá pojmem Posvátna a funkcí Boha a Lucifera v *Mnichovi*. Náboženská situace na konci 18. století byla taková, že tradiční křesťanská podoba již nefungovala. Samotnou podstatu Posvátného definoval v roce 1917 Rudolf Otto jako *mysterium tremendum*, jako něco, co nás láká a co uctíváme, ale zároveň

⁵⁸ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 116.

⁵⁹ LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 275. (Zvýraznila A. K.)

to v nás vzbuzuje strach a bázeň. Ve zmíněné době však pojem Posvátna představoval pouze nejprimitivnější projevy, jako tabu a souhrn zákazů a z *mysteria tremendum* zbylo pouhé *tremendum*, tedy jakási bázeň, onen úžas a láska zanikla. Problém Posvátna v *Mnichovi* se odráží v otázce spásy, viny a její definice. Otázka spásy je formulována v okamžiku, když Matylda navrhuje černou magii pro získání Antonie: „Mám se navždycky vzdát nároku na spásu? (...) Ne, ne, Matyldo, nespolečím se s nepřítelem božím.“ „A ty jsi snad dneska boží přítel? Nezpretrhal jsi své závazky k němu, nevzdal ses boží služby a nevrhl ses do víru svých vášní? Nechystáš se připravit o nevinnost a zničit bytost, kterou Bůh stvořil k obrazu andělů? Koho chceš přivolat k provedení toho chvályhodného plánu, jestliže ne démony? (...) Neodmítáš mou nabídku z ctnosti; rád bys ji přijal, ale netroufáš si! Nezdržuje tě strach ze zločinu, ale z trestu; nekrotíš se z úcty k Bohu, ale z hrůzy před jeho pomstou! (...) Hanba takové zbabělé duši, která nemá dost odvahy ani k pevnému přátelství, ani k otevřenému nepřátelství!“⁶⁰ Argumentace Matyldy je přísná a dokazuje, že Ambrosio dosud nepochopil změnu jeho postavení vůči Bohu. Nedochází mu, že se Boha a možnosti spásy zřekl již v okamžiku, kdy se vyspal s Matyldou a propadl svým nezkontrolovatelným vášním. Jeden z nejvýraznějších faktů ohledně Ambrosiovy morálky je, že jeho odmítnutí ďábelské pomoci není motivováno ctností, on by rád tuto možnost využil, ale netroufá si, protože se bojí trestu Božího. V tento okamžik už Boha nerespektuje, pouze se ho bojí. V tomto bodě je ukázkově vidět přechod od *mysteria tremendum* do pouhého *tremendum* – přechod od vnímání Boha jako morálního principu vzbuzující lásku a věrnost do Boha jako symbolu zákazu a nadpřirozené síly, která vzbuzuje jediné strach, kdy už nedochází k věrnosti a uctívání. Lewis, stejně jako Radcliffová, pracuje s poměrně častým logickým principem vyloučení třetího, který v tomto případě spočívá na volbě Boha, spolu s možností spásy anebo Lucifera, díky jehož moci by získal Antonii.⁶¹

Kniha působí jako nahromadění několika scén, které spolu nijak nesouvisí, ale na konci je čtenář překvapen, jakým způsobem Lewis elegantně propojil všechny příběhy do jedné scény. Počátkem vyvrcholení a směřování ke konci lze spatřit ve scéně, kdy se všechny hlavní postavy ocitnou v katakombách pod klášterem a jsou nuceni zde čelit svému osudu. Byla zde uvězněna Agnes, kterou zachránil její bratr Lorenzo. Její osud skončí snad ze všech nejlépe, přestože přišla o své dítě, po uzdravení si vzala Raymonda. Jen o pár metrů dál byla

⁶⁰ LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 318.

⁶¹ BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: The Monk*. 1973, str. 250-251.

uvězněna Antonie, která se po znásilnění Ambrosiem pokusila o útěk, protože zaslechla Lorenzův hlas. Její život ukončí mnich pár sekund předtím, než ji Lorenzo najde, jemu tak nezbyvá nic jiného než se se svojí láskou rozloučit. S Lorenzem byla v katakombách také skupina inkvizičních vojáků, kteří dopadli Ambrosia a také Matyldu a oba zatkli. Ti dva byli následně vyslýcháni před Inkvizicí a odsouzeni k upálení – oba se upsali Luciferovi a unikli ze žaláře. Ve využití této podzemní kobky lze podle Brookse spatřit reprezentaci zájmu o odkrývání pohnutek, které v sobě člověk dusí, z velké části erotických.⁶²

Jedním z důvodů, proč chtěl Ambrosio tak vehementně získat Antonii byl ten, že při prvním pohledu byla v přímém kontrastu vůči Matyldě, která se mu později tak zhnusila. Vzrušovala ho její čistota a nevinnost a ve výsledku jeho nejsilnější touhou a důvodem, proč chtěl svůj plán dokončit, bylo její znečištění. Dalo by se říci, že ho přitahovala představa, že je původcem její zkaženosti, že nechá Antonii propadnout stejným touhám a vášním, které prožíval on. V okamžiku, kdy dokončí své dílo a Antonii znásilní, se jeho někdejší touha změnila v odpor a znechucení, následně začne během výbuchu vzteku dívku obviňovat, že ve výsledku je všechno její vina.⁶³ Když vztek pomine, nastane opačná situace – naopak si vše vyčítá a prosí Antonii o odpuštění: „Nešťastnice, musíš tu zůstat se mnou – mezi těmihle opuštěnými hrobkami, těmi obrazy smrti, těmi tlejícími, ohavnými a shnilými mrtvolami! Tady zůstaneš a budeš svědkyní mé trýzně – svědkyní toho, co znamená cítit hrůzu zoufalství a vydechnout poslední sten v kletbách a rouhání! A komu za to vděčím? Kdo mě svedl k takovým zločinům, že mi při pouhé vzpomínce na ně běhá mráz po zádech? Neblahá čarodějko! Nebyla to snad tvoje krása? Nestrhla jsi mou duši do hanby? Neudělala jsi ze mne křivopřísežného pokrytce, prznitele a vraha? (...) Jakmile se jeho vášeň vybouřila, byl by dal všechno na světě, aby jí vrátil nevinnost, o niž ji připravil jeho nezkrotný chtíč. (...) Co měl teď opat na vybranou? (...) Předsevzal si, že ponechá svět v přesvědčení o její smrti a podrží ji v zajetí v tomto ponurém vězení. Sliboval si, že ji tu bude každou noc navštěvovat, nosit jí potravu, kát se před ní a mísit její slzy se svými. (...) Kdyby ji byl propustil, nemohl by se spolehnout na její mlčení. Jeho zločin příliš volal do nebe, aby směl doufat v její odpuštění. (...) Rozhodl se tedy, že Antonia musí zůstat uvězněna v kobce.“⁶⁴

⁶² BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: The Monk*. 1973, str. 258.

⁶³ Tamtéž, str. 259.

⁶⁴ LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 449-452.

Pro Ambrosia se nakonec spása stává nemyslitelnou a propadá peklu, ale špatný osud čeká téměř všechny postavy románu, a to i ty nevinné.⁶⁵ Zejména pro Antonii přichystal Lewis osud ze všech nejhorší. Vyrůstala pouze s matkou, která následně zemřela a její duch se Antonii zjevil se slovy „Ještě tři dny a setkáme se znovu!“⁶⁶. Tato předpověď se také vyplnila, neboť ji poté Ambrosio uspal lektvarem a přenesl do kobky, ve které opodál ležela také pohřbená mrtvola její matky. Její život přesně o tři dny později ukončí Ambrosio dýkou chvíli poté, co ji znásilní. Přestože na Raymonda s Agnes čeká během románu mnoho překážek různého druhu, včetně těch nadpřirozených, jejich dějová linie nakonec končí dobře, jako jediná z celého románu. Přestože osud Lorenza nekončí negativně, nelze ani říct, že by skončil šťastně, protože i když se nakonec zamiloval do jiné ženy, stále trpěl ze ztráty Antonie. Ani méně výrazné postavy *Mnicha* nebyly ušetřeny od špatného konce, jako například matka představená, která je potom, co se dav dozví, co způsobila Agnes, ušlapána a ubita k smrti.

5 Komparace vybraných děl

Zvolená díla byla v minulé kapitole jednotlivě rozebírána, nyní následuje jejich komparace. Na první pohled se zdají všechny romány rozdílné, ať už co se týče obsahu, nebo stylu psaní. I přesto lze však najít určité podobnosti. Z literárního rozboru vyplynulo například využití již zmiňované figury chybné identity. Rozdíl je pouze v aplikaci na postavy, zatímco Horace Walpole nezacházel do extrémů, Matthew Lewis vytvořil extrémní záměnu hned ve dvou případech – Matyldě a Krvavé jeptišce. Nejen že z postavy muže odkryl ženu, ale také zaměnil živou postavu za ducha. Mimo jiné Lewisův duch byl na rozdíl od ducha Ann Radliffové opravdový.

Z charakteristiky postav lze vidět podobnost mezi *Otrantským zámekem* a *Sicilským románem*. Otcové jsou typickými ctižádostivými muži, kteří nerespektují své okolí a podřizují vše jedinému cíli, který je samozřejmě pouze v jejich prospěch. V *Otrantském zámku* si chce Manfréd po smrti svého syna vzít Isabelu jenom proto, aby měl mužského potomky a byl by ochotný kvůli tomu zabít svoji ženu. Také v *Sicilském zámku* se jedná pouze o výhodný sňatek z pohledu Ferdinanda, protože vévoda de Luovo byl bohatý. Následně jejich manželky jsou slabé a citlivé, přičemž buď skrze psychický teror umírají, jako v *Sicilském zámku* první manželka Ferdinanda, nebo jsou v případě Hypolity

⁶⁵ KIELY, Robert. *The romantic novel in England*, 1972, str. 111.

⁶⁶ LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*, 1971, str. 374.

zmanipulovány manželem takovým způsobem, že by se dobrovolně rozvedli. Děti jsou stejně jako jejich matky hodné, citlivé a ctnostné. V okamžiku, kdy se vzbouří proti otci, jsou potrestány mnohonásobně hůř – Matylida byla zabita svým vlastním otcem, protože si ji spletl a Julii při útěku Ferdinand skoro zabil Hippolyta. Naopak při porovnání dvou předešlých děl se *Záhadami Udolfa* dochází k proměně charakteristiky otce v moudrého, hodného, a především milujícího otce. Tento charakter má st. Aubert jako jediná postava otce ze všech děl. Veškeré romány kromě *Mnicha*, se týkaly rodiny, popřípadě více rodin, kdežto v *Mnichovi* chybí postava otce, vystupuje zde pouze matka s dcerou a naopak přidává postavu tety.

Nápadná je také podobnost jmen vyskytující se ve všech románech – kupříkladu jméno Matylida se objevuje jak v *Otrantském zámku*, tak také v *Mnichovi*, podobná jsou jména Hypolita a Hippolytus, pouze s rozdílem, že se v prvním případě jedná o ženu a ve druhém o muže. Emílie byla dcerou jak v *Sicilském románu*, tak v *Záhadách Udolfa*, jedinou odchylkou je, že prvně se jedná o vedlejší postavu a poté o hlavní a postava Agnes vystupuje v *Mnichovi* a *Sicilském románu*, pokaždé jako dcera hlavních postav.

Závěr

Hlavním záměrem této bakalářské práce byla podrobnější analýza prvotních gotických románů, přičemž byly analyzovány převážně klíčové motivy a nejčastější stylistické figury a následně komparace zvolených děl. Dílčím cílem bylo také vytvoření ucelenějšího náhledu do problematiky gotického románu, který dle mého názoru není současné široké veřejnosti dostatečně znám. Nejdůležitějším cílem bylo přesvědčit se, zda je tvrzení ohledně rozdělení horroru a terroru pravdivé, zda můžeme s jistotou přiřadit Ann Radcliffovou k proudu terroru a Matthewa Lewise naopak k horroru. Skrze důkladnou analýzu a následnou komparaci jsem dospěla k názoru, že je toto rozdělení skutečně pravdivé, nicméně je důležité si uvědomit, že v určitých místech může docházet k prolínání. Zajímavá je přitom skutečnost, že pokud dojde k nahromadění terroru, může to ve výsledku v čtenáři vzbudit znechucení podobné tomu hororovému, nicméně obráceně je to v podstatě neuskutečnitelné. Je to způsobené tím, že terror je charakteristický záhadnem a snaží se ve čtenáři vyvolat úzkost tím, že neprozradí plnou podstatu nepříjemné situace, například když Ann Radcliffová v *Záhadách Udolfa* popisuje záhadnou postavu ve tmě, která neodpovídá na dotazy a pouze naříká. Čtenářova fantazie v ten okamžik vymýšlí jakákoliv vysvětlení, ale díky nevědomosti je napjatý pokaždé, když se tajemná postava opět objeví. Stěžejním prvkem terroru v *Záhadách Udolfa* je také tajemný obraz zakrytý černou rouškou, po jehož náhledu hlavní hrdinka omdlí, ale čtenáři do poslední chvíle není odhaleno, co se za rouškou skrývá. V případě Matthewa Lewise je čtenáři bez jakéhokoliv prodlužování představen Lucifer, během vedlejšího příběhu dona Raymonda o Krvavé jeptišce vysvětluje Lewis její podstatu a prokletí krátce po jejím prvním zobrazení, a tudíž se o žádné napětí nesnaží a ani k němu touto cestou nelze dospět. Kdyby tento příběh psala Ann Radcliffová, vysvětlení původu tohoto ducha by čtenáři poskytla až o několik kapitol později. Dále prostřednictvím analýzy vyplývá, že horror cílí na okamžité vyvolání emocí a je dynamický, zatímco terror si zahrává se čtenářovou nevědomostí a podnícení konkrétních emocí, jako je znechucení, či zděšení, není jeho hlavním cílem. Skutečně lze tedy potvrdit, že Ann Radcliffová se svým terrorem stojí v opozici vůči horroru Matthewa Lewise.

V přímé komparaci Horace Waplolea s Ann Radcliffovou lze vidět vývoj v deskripci prostředí a také větší důraz na psychologii postav. Radcliffová neodtajňuje podstatu děsu hned, ale vysvětlení si nechává na poslední kapitoly, přičemž významné děsivé okamžiky dovysvětlí přirozenou cestou. Horace Walpole pracuje ve svém románu s obří rytířskou výzbrojí, jejíž původ nijak nevysvětluje a v ději se v podstatě vyskytne znenadání, zatímco

Ann Radcliffová například v *Sicilském románu* navozuje napětí skrze tajemné světélko v uzavřené části hradu, nebo v *Záhadách Udolfa* pracuje s motivy ztracené původní majitelky hradu Udolfa, jejíž ztracení je opředeno tajemstvím, nicméně ani jeden z příkladů není vyloženě materiální podoby, na rozdíl od výzbroje v *Otrantském zámku*. V případě komparace Walpolea a Lewise vidíme, že oba pracují s materiální podstatou věcí, Lewisova postava mnicha Ambrosia, je skutečná, stejně jako postava Lucifera nebo matky představené, která mučila jeptišku Agnes. Matthew Lewis nepotřebuje nic vysvětlovat, protože jeho vyprávění je přímočaré a před čtenářem nic neskrývá. V porovnání Ann Radcliffové a Matthewa Lewise je vidět jasný kontrast, každý přistupuje k vyvolání strachu či obav čtenáře odlišným způsobem. Také obsahová rovina je zcela odlišná – zatímco Radcliffová pracuje s ženskou hlavní postavou, jejíž příběh je plný ztrát milovaných lidí, falešných nadějí na záchranu a neustálého strachu o svůj život, Lewisovou hlavní postavou je muž, který si jde za svým cílem, dokonce přes mrtvoly, přičemž se veřejnosti neustále představuje jako nejsvětější mnich, jakého svět kdy viděl.

Seznam použité literatury

- BROOKS, Peter. *Virtue and Terror: The Monk*. 40 (2), John Hopkins: The Johns Hopkins University Press, 1973, s. 249-263. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2872659>
- FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol.* Praha: Academia, 1981. Str. 302. ISBN 21-003-81
- HORNÁT, Jaroslav. *Anglický gotický román* (kapitola: Romány, ve kterých straší str. 7-12; Průkopníci gotického románu str. 705-721). Praha: Odeon, 1970. ISBN 01-074-70
- KIELY, Robert. *The romantic novel in England*. Kentucky: Western Kentucky University, 1972. Str. 275. ISBN 0-674-77935-5
- LEWIS, Matthew Gregory. *Mnich*. Praha: Odeon, 1971. Str. 9-515. ISBN 01-022-71
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004 Str. 704. ISBN 80-7185-669-X
- OLIVERIUSOVÁ, Eva a kol. *Dějiny anglické literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. Str 278. ISBN 1452788
- PAVERA Libor, VŠETIČKA František. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Olomouc, 2002. Str. 424. ISBN 80-7182-124-1
- RADCLIFFOVÁ, Ann. *Záhady Udolfa* 1.+ 2. díl. Voznice: LEDA, 2015. Str. 9–487, 7–481. ISBN 978-80-7335-413-8
- RADCLIFFOVÁ, Ann. *Sicilský román*, in Jaroslav Hornát: *Anglický gotický román*. Praha: Odeon, 1970. Str. 489-704. ISBN 01-074-70
- Světová literatura: revue zahraničních literatur*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1969, **14**(1), s. 239
- VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. rozš. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977. Str. 472. ISBN 22-062-77
- WALPOLE, Horace. *Otrantský zámek*, in Jaroslav Hornát: *Anglický gotický román*. Praha: Odeon, 1970. Str. 17–166. ISBN 01-074-70