

Články

PODSTATA HORORU

Noël Carroll

Téměř patnáct let již kvete horor, zejména v Americe, jako jeden z hlavních zdrojů masové estetické stimulace. Hororové romány jsou k mání prakticky v každé samoobsluze a nové tituly vycházejí se zneklidňující rychlostí. Stephen King, jeden z autorů tohoto žánru, došel všeobecné obliby, jiní, jako např. Peter Straub, sice tak známí nejsou, ale mají početnou obec věrných čtenářů. Komerční film se stal od úspěchu *Vymítače ďábla* tak posedlý hororem, že je dnes takřka nemožné navštívit místní kino (s několika projekčními sály), abychom se nesetkali alespoň s jedním monstrem. Hudba a horor očividně spojují své síly v mnoha rockových videoklipech, výrazně třeba v *Thrilleru* (M. Jackson) a nesmíme také zapomínat, že ikonografie hororu přispívá k zabarvení většiny programů na MTV. Nehudební televizní kanály pochopitelně nabízejí množství hororových programů typu *Příběhů z temnot*, zatímco Goreyho verze *Drakuly* donedávna témež terorizovala Broadway. Horor se objevuje i v tzv. vysokém umění, nejen explicitně v tvorbě Francise Bacona, H. R. Giger a Sibylle Ruppertové, ale v podobě narážek i citací v pastiších řady postmoderních umělců. Krátce řečeno, horor se stal tématem a surovinou mnoha současných uměleckých druhů a forem, populárních i těch ostatních, které chrlí upíry, troly, zlé skřety, zombie, vlkodlaky, demony posedlá děvka, duchy, vesmírná monstra všech velikostí a další nepojmenovatelné výplody takovým tempem, že poslední desetiletí připomíná jeden dlouhý Halloween. Čas tedy dozrál k zahájení estetického zkoumání podstaty a povahy hororu.¹⁾

Tato studie je věnována analýze hororu toho typu, který v literatuře představují díla jako je Stokerův román *Drakula* či Blackwoodova novela *Pradávná černá kouzla* (*Ancient*

1) O jistou teorii hororu jsem se pokusil ve studii *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, „Film Quarterly“ (Spring 1981). Rozšířená verze této studie byla přetištěna v *The Anxious Subject*, ed. Moshe Lazar (Belmont, CA 1983). Předkládaná studie by ji měla překonat. Oproti předcházející práci, která byla založena především na psychoanalýze, zde více zdůrazňuji kognitivní přístup k hororu. Mám za to, že ve srovnání s mou psychoanalytickou hypotézou zajišťuje tato změna přístupu komplexnější, úplnější objasnění „odpuzejících“ aspektů hororu. Tento teoretický posun však neznamená zamítnutí a vylučování psychoanalytických interpretací konkrétních hororových děl. Stále si stojím za většinou psychoanalyticky orientovaných interpretací jednotlivých, konkrétních děl, provedených v *Nightmare and the Horror Film*, stejně tak jako za většinou strukturních výkladů hororové obraznosti a vyprávění.

V předchozí stati zazněla poznámka, že adekvátní teorie hororu by nutně měla objasnit dvojí působení hororu na své příznivce, tj. přitažlivost i odpudivost. V tomto ohledu prezentovaná studie nepředkládá teorii úplnou, neboť analyzuje pouze negativní či odpuzující složku hororu. Materiál o svůdné fascinaci hororem nabízí: Philip Hallie, *The Paradox of Cruelty*. Wesleyan University Press, 1969, s. 63 – 84.

Sorceries), ve filmu pak např. Romerova *Noc ožvlých mrtvol* nebo Scottův *Vetřelec*. Tomuto typu hororu budeme říkat umělecký horor [art-horror]. Liší se od typu hororu, tj. hrůzy vyjadřované výroky „jsem zděšen výhledem na ekologickou katastrofu“ nebo „teroristické útoky jsou hrozné“. Říkejme tomuto typu **přírozený horor**. Záměrem této studie není analyzovat přírozený horor, ale pouze umělecký horor, tj. „horor“, pojem, který slouží k označení příčného uměleckého žánru, jehož existence je již uznávána v běžném jazyce. První část tohoto článku lze ve skutečnosti považovat za pokus o racionální rekonstrukci latentních kritérií pro určení a vymezení uměleckého hororu, která fungují v běžném jazyce.

Kvůli možnému nedorozumění je třeba zdůraznit, že pojmem „umělecký horor“ míníme specifické působení konkrétně vymezeného žánru. Člověk se pochopitelně může vyděsit určitými událostmi v nehororovém románu, např. vraždou v Cizinci (A. Camus), ale i když je takový typ hrůzy vyvolán uměním, uměleckým dílem, není součástí fenoménu, který nazýváme uměleckým hororem. Pojem „umělecký horor“ znamená obecně produkt žánru, který začal krystalizovat zhruba v době, kdy vyšel *Frankenstein* Mary Shelleyové, a který se udržoval, často cyklicky, v románech a hrách 19. století a v literatuře a filmu století 20.²⁾ K tomu musíme poznamenat, že i když klademe důraz na žánr, nebudeme respektovat názor o žánrové odlišnosti hororu a science-fiction. Řada sci-fi, např. z tzv. školy hmyzookých nestvůr, je ve skutečnosti druhem hororu, který nahrazuje nadpřirozené síly futuristickou technologií. Tím netvrdím, že veškerá sci-fi je poddruhem hororu, ale pouze, že mnoho z ní hororem je. V našich příkladech se tedy budeme volně pohybovat mezi tím, čemu se říká horor a co se rozumí pod pojmem „science-fiction“ v širším smyslu.

Nemělo by se předpokládat, že všechny žánry lze analyzovat stejným způsobem. Např. western se primárně určuje podle své lokalizace, časové i geografické. Romány, divadelní hry, obrazy atd. označované nálepkou „horor“ se vymezují za pomoci odlišného souboru kritérií. Podobně jako dobrodružné romány či detektivky se hororové romány nazývají horory vzhledem k jejich záměrně vytvářené schopnosti vyvolávat jistou afektivní responzi. Žánry napínavé, detektivky, kriminálky a horor, skutečně odvozují své názvy od účinků, které mají vyvolávat a podporovat – pocit napětí, záhady a hrůzy. Opět ovšem platí, že ne všechny žánry lze vymezovat tímto způsobem, např. muzikál není spojen se žádným specifickým účinkem. Ale žánry, nazývané podle specifického působení, jež mají vyvolávat, naznačují velmi svůdnou strategii, kterou bychom se mohli řídit při jejich zkoumání.

Podobně jako napínavá, dobrodružná díla se horory komponují tak, aby vzbuzovaly jistý druh afektu. Budeme předpokládat, že je to emocionální stav, jehož emoci nazývám uměleckým hororem. Můžeme tedy očekávat, že částečné vymezení hororového žánru lze dosáhnout specifikací uměleckého hororu jako emoce, kterou mají

2) Ovšemže hororovou obraznost lze nalézt ve všech dobách, včetně např. Petroniova příběhu o vlkodlakovi (Satyrikon), v Apuleiově příhodě se Sokratem a Aristomenem (Zlatý osel), ve středověkých *dances macabres* a popisech pekla, jako jsou Vidění sv. Pavla nebo Dantovo Peklo. Žánr hororu se však začal utvářet mezi druhou polovinou 18. století a první čtvrtinou století 19. jako variace na gotickou formu v Anglii (s obdobným vývojem v Německu). Přehled této tradice viz: Elisabeth M a c A n d r e w, *The Gothic Tradition*. Columbia University Press, 1979. Zdůrazňuji historičnost fenoménu, kterým se zabývám, abych se vyhnul módnímu obvinění z ahistorismu, které se dnes tak často filozofům umění předhazuje. Nenabízím transhistorický výklad, ale teorii historického žánru a jeho působení.

díla tohoto typu svou kompozicí vyvolávat. Nejde ovšem o apriorní analýzu, ale o pokus v tradici Aristotelovy Poetiky dospět k objasňujícímu zobecnění, které by se týkalo souboru děl předběžně uznaných za příbuzné.

Na první pohled se nabízí řešení rozlišovat žánr hororu od ostatních žánrů tím, že hororové romány, povídky, filmy, divadelní hry atd. se vyznačují přítomností monstra buď nadpřirozeného původu, nebo ze sci-fi zdrojů. Toto kritérium odlišuje horor od děl, která se někdy označují jako hrůzostrašné příběhy – např. Jáma a kyvadlo či Zrádné srdce E. A. Poea nebo Hitchcockův film *Psycho*. Tyto příběhy, jakkoli jsou děsivé a strašidelné, dosahují toho, že „vlasy vstávají hrůzou na hlavě“ probádáváním extrémních psychologických jevů a situací, které jsou často až příliš lidské. Obdobně lze použitím monstra nebo jiných nadpřirozených entit jako kritéria odlišit hororové příběhy od gotických radovánek typu Záhady Udolfa Ann Radcliffové, kde se zavádí podezření na bytosti z jiného světa jen proto, aby se pak vše vysvětlilo přirozeně. Ale i když připustíme, že monstrem je nutnou podmínkou hororu, nebude to podmínka dostatečná, neboť monstra zabydlují i takové typy příběhů, jako např. pohádky a mýty,³⁾ které s hororem nechceme ztotožňovat.

Ukazuje se, že to, co odlišuje hororový příběh od pouhých příběhů s monstry, jako jsou pohádky, je postoj postav, hrdinů příběhu, vůči monstřům, s nimiž přicházejí do styku. V hororových dílech považují lidé monstra, s nimiž se střetávají, za anomálie, za narušení přirozeného řádu. Naproti tomu v pohádkách jsou monstra běžnou součástí universa. Např. v pohádce O třech princeznách ze Sněžné země (*The Three Princesses of Whiteland*) vyděsí mládence trojhlavý trol, ale nic v pohádce nenaznačuje, že by hrdina považoval trola za neobvyklejšího než lva, kterého potkal o chvíli předtím. Stvůra jako Žvejkal (*Chewbacca*) ve space opeře *Hvězdné války* je prostě jedním ze správných chlapíků, naproti tomu na obludu v témže vlčím hávu budou lidské postavy ve filmech typu *Vytí* reagovat naprostým odporem. Zdá se, že v případě hororu je monstrem v našem běžném světě výjimečnou postavou, zatímco v pohádkách a jiných podobných příbězích je monstrem běžnou postavou ve výjimečném světě.

Jedním z příznaků, které odlišují pravý horor od příběhu s monstry, je tedy afektivní responze postav příběhu na monstra, s nimiž se setkávají. Třebaže jsme dosud hovořili pouze o emocích postav v hororových příbězích, je uvedená hypotéza užitečná i pro pochopení emocionálních responzí, které mají hororová díla vyvolat v divácích a čtenářích. Horor se totiž jeví jako jeden z těch žánrů, u nichž ideálně vzato emocionální responze vnímatelů probíhají souběžně s emocemi postav. Skutečně to vypadá tak, že responze postav v hororu jsou klíčem k emocionálním reakcím vnímatelů.

V románu *Drakula* (v kapitole *Deník Jonathana Harkera*) čteme: „Když se hrabě nade mnou sklonil a jeho ruce se mne dotkly, nedokázal jsem potlačit zachvění. Snad to bylo tím, že jeho dech páchl, ale naplnil mne tak hrozný pocit nevolnosti a hnusu, že jsem ho navzdory veškerému úsilí skrýt nemohl.“

Toto zachvění, štitivé ucuknutí při upírově doteku, tento pocit nevolnosti strukturuje naše emocionální přijetí následujícího popisu *Drakuly*: když např. padne zmínka o je-

3) Todorov by tyto příběhy zařadil pod hlavičku „zázračné“. I když jsem v této studii Todorovem ovlivněn, nevyužívám jeho kategorií a klasifikace, protože chci rozlišit v rámci kategorie nadpřirozených příběhů ty, které splňují kritéria uměleckého hororu. Viz: Tzvetan Todorov, *The Fantastic*. Cornell University Press, 1970.

ho vyčnívajících špičácích, chápeme je jako cosi, co vzbuzuje zachvění, jako něco odpudivého, páchnoucího, nikoli jako něco, čeho bychom se chtěli dotýkat nebo co bychom chtěli, aby se dotýkalo nás.

Obdobně si utváříme naši emocionální responzi podle reakcí podobných např. reakcím mladé ženy ve filmu *Noc ožvlých mrtvol*, která je obklíčena zombii a křičí, zmítá se, aby se vyhnula dotyku s nečistým, rozkládajícím se masem. Postavy hororů nám předvádějí způsob, jakým máme na monstra ve fiktivních příbězích reagovat. Předpokládá se, že naše emoce budou odrážet emoce kladných lidských postav. To neplatí pro každý žánr. Má-li pravdu Aristoteles se svým pojetím katarze, emocionální stav publika na konci hry nezdvouje emocionální stav Oidipa. Nebo když ve veselohře padne komická figurka na zadek, ztěží se raduje, zatímco my se bavíme. V hororu jsou však emoce postav a diváků zesynchronizovány, jak se snadno přesvědčíme při návštěvě kina.

Fakt, že se emocionální responze publika utváří podle emocí postav příběhu nám poskytuje užitečnou metodologickou pomůcku pro analýzu emocí, souvisejících s uměleckým hororem. Naznačuje také způsob, jak formulovat objektivní obraz emocí v hororu v protikladu k obrazu introspektivnímu. Tzn. místo toho, abychom umělecký horor charakterizovali pouze na základě vlastních subjektivních responzí, můžeme naše hypotézy, domněnky atd. založit na pozorování způsobu, jímž postavy v hororech reagují na monstra. Tzn. vycházíme-li z předpokladu, že naše emocionální responze jako členů publika jsou paralelní s responzemi postav, můžeme pak započít vytváření modelu uměleckého hororu tak, že si budeme všimnat typických emocionálních rysů, které autoři a režiséři připisují postavám ohrožovaným monstry.

Jak v hororových příbězích reagují postavy na monstra? Inu ovšem, jsou vyděšené, neboť koneckonců – monstra jsou nebezpečná. Jde ale o víc. Ve slavném románu Mary Shelleyové líčí Viktor Frankenstein své reakce na první hnutí svého výtvaru:

„Teď, když jsem dosáhl svého, krásný sen se rozplynul a mé srdce přetéká **hnusem**. Neschopen snést pohled na bytost, kterou jsem stvořil, vyřítit jsem se z laboratoře. Spánek se vyhýbal mé neztěšitelné duši.“

Krátce poté monstrem s vytrčenýma rukama budí Viktora, který prchá před jeho dotykem. V Útoku z moře (*The Sea-Raiders*) používá H. G. Wells třetí osoby jednotného čísla ve vyprávění o reakci pana Frisona na odpudivé, lesknoucí se chapadlovité stvůry: „Byl pochopitelně zděšen, rozrušen a na nejvyšší míru rozhořčen takovými **odpornými** stvůrami, které se živí lidskou kůží.“

V Muirově Plazu (*The Reptile*) se první reakce McAndrewa na to, co považuje za značně velkého, smrtelně nebezpečného hada, líčí jako „paralyzující stisk směsí hnusu a překvapení“. Jako současnější doklad si připomeňme snovou vizi Jacka Sawyera v Talismanu autorů Kinga a Strauba:

„Jakási hrozná stvůra si přišla pro jeho matku – trpasličí obludnost s podivně posazenýma očima a hnijící, sýrovitou pokožkou. ‚Tvá matka je na pokraji smrti, Jacku, můžeš volat alelujá,‘ skřehotala obluda a Jack věděl – tak, jak víme vše o věcech ve snu – že je radioaktivní a její dotyk znamená smrt.“

Příklady tohoto druhu (kterých bychom mohli uvést bezpočet) naznačují, že afektivní responze postav na monstrozitu v hororových příbězích není jen záležitostí strachu, tj. zděšení nad hrozcícím nebezpečím, ale že hrozba je doprovázena odporem, hnusem a ošklivostí. Monstrem je tak odpudivé a zhoubné, že jeho pouhý dotek působí třesav-

ku. Což rovněž koresponduje s tendencí popisovat monstra v hororech jako nečistá, rozkládající se, hniјící, slizká atp.

Líčení vnitřních reakcí postav na monstra – ať už v první osobě, v druhé (např. Fuente-sova Aura), nebo z autorského hlediska – odpovídá v hororových příbězích jednání, které můžeme pozorovat v divadle a kině. Těsně předtím, než se monstrem zjeví publiku, často vidíme, jak se postava zachvěje odporem, neochotou uvěřit v takové znásilnění přírody. Tváře postav se křiví, v momentu ucuknutí tuhnou, často zcela neschopné pohybu. Tělem probíhají křeče, ruce se vymršřují a tisknou k tělu v obranném aktu, ale také jako výraz znechucení a odporu. Spolu se strachem z vážného fyzického ublížení jde vždy o evidentní averzi k fyzickému kontaktu s monstrem. Jak strach, tak i zhnusení se vrývají do rysů postavy. V kontextu hororového příběhu vystupují monstra jako nečistá a zvrhlá: páchnou, hniјí, rozkládají se a rozpadají, vylézají ze slizu, bahna a špíny nebo jsou vytvořena z mršin a shnilého masa, z chemických odpadů či souvisejí s hmyzem, chorobou a plazivou havětí. Nejsou jen smrtelně nebezpečná, ale při jejich spatření naskakuje husí kůže. Postavy na ně reagují nejen strachem, ale i znechucením, směsicí hrůzy a hnusu.

Dříve než se pokusíme tato zjištění zpracovat do teorie uměleckého hororu, měli bychom uvést několik poznámek o struktuře emocí.⁴⁾ Předpokládáme, že umělecký horor, umělecká hrůza, je emoce, která se zrcadlí v emocionálních responzích postav hororových děl na monstra. Dále máme za to, že umělecká hrůza je příležitostný emocionální stav, jakým je např. výbuch hněvu, spíše než emocionální stav dispoziční, jako např. závist. Příležitostný emocionální stav má jak fyzickou, tělesnou dimenzi, tak i dimenzi kognitivní. Obecně řečeno, fyzická dimenze je záležitostí pociťovaných vzruchů, enervací. Vzhledem k umělecké hrůze jsou některými z relevantních typů fyzických vzruchů např. svalové stahy, tenze, třes, schoulení, štitivé ucuknutí, nával horkosti, paralýza, nechtěný výkřik atd.⁵⁾ Aby se člověk ocitl v určitém emocionálním stavu, musí zažít jistý průvodní fyzický vzruch. Nelze o někom říci, že se zlobí, není-li jeho negativní hodnocení osoby, která mu stojí na noze, doprovázeno určitým fyzickým stavem, jako např. „vidět rudě“.

Třebaže platí, že pro určení nějakého stavu jako stavu emocionálního musí být tento stav v korelaci s **určitým** fyzickým, tělesným vzruchem, specifický emocionální stav, v němž člověk je, není determinován druhem tělesných vzruchů, jimž podléhá. To znamená, že žádný specifický tělesný stav nepředstavuje nutnou nebo dostatečnou podmínku pro daný emocionální stav. Když mám vztek já, tuhne mi krev, zatímco když se zlobíte vy, krev se ve vás vaří. Aby nějaký emocionální stav nastal, musí přijít nějaký tělesný vzruch, i když tento emocionální stav nebude jednoznačně určen spojením s unikátním tělesným stavem nebo se souborem tělesných stavů.

Čím se pak emocionální stavy navzájem liší? Svými kognitivními prvky. Emoce zahrnují nejen tělesné vzruchy, ale také přesvědčení, přesvědčení (domněnky a víry) o vlastnostech objektů a okolnostech situací. Navíc tato přesvědčení nejsou jen faktická – např. řítí se na mne obrovský nákladřák – ale i hodnotící – tento nákladřák mne ohrožuje. Mám-li tedy teď strach z nákladřáku, jsem v jistém fyzickém stavu – třeba mi

4) Tato studie vychází do značné míry z názoru na emoce uvedeném v knize Williama Lyonsa, *The Emotions*, Cambridge University Press, 1980.

5) Nejde o vyčerpávající seznam ani se nepředpokládá, že vyčerpávající seznam je možný.

zrosolovatěly svaly – a tento tělesný stav byl **způsoben** mým kognitivním stavem, mým přesvědčením, že nákladák míří na mě a že je nebezpečný. Mé změknutí svalů lze spojit s řadou emocionálních stavů; co způsobuje, že mým emocionálním stavem je v tomto případě strach, je mé přesvědčení. Znamená to, že jednu emoci od druhé odlišují kognitivní stavy, i když pro to, aby nějaký stav byl stavem emocionálním, musí být přítomen jistý druh tělesného vzruchu, který byl vyvolán dominantním kognitivním stavem.

Tento náhled na emoce můžeme shrnout následovně: emocionální stav je takový stav, při kterém byl nějaký fyzicky abnormální stav vzrušení zapříčiněn kognitivní konstrukcí a hodnocením vlastní subjektivní situace. To je jádro emocionálního stavu, třebaže některé emoce mohou zahrnovat vedle konstrukce a hodnocení i chtění a touhy. Při využití tohoto výkladu emocí se dostáváme do pozice, kdy můžeme naše pozorování o emocích v hororu či uměleckém hororu systematicky uspořádat. Za předpokladu, že Já jakožto člen publika jsem v analogickém emocionálním stavu, jako je stav připisovaný postavám hororu, pak zakouším příležitostnou uměleckou hrůzu z Drakuly tehdy a jen tehdy, jestliže

(1) jsem v jistém stavu abnormálního tělesného vzrušení (třes, křik, nával horka aj.), který

(2) byl způsoben (a) mou myšlenkou, že Drakula může existovat a (b) mým hodnotícím přesvědčením, že řečený Drakula je schopen mne ohrožovat tělesně (a snad i mravně) způsoby, zobrazenými v příslušném fiktivním příběhu a že (c) řečený Drakula je nečistý, kdy

(3) takové přesvědčení je doprovázené touhou vyhnout se dotyku s objekty typu Drakuly. „Drakula“ zde pochopitelně slouží jen jako heuristická pomůcka. Do tohoto vzorce lze dosadit jakékoli staré monstrum X.

K uvedené definici je třeba poznamenat, že je to hodnotící přesvědčení, které slouží primárně ke specifikaci uměleckého hororu. A navíc co je zásadní, do hry vstupují dvě hodnotící přesvědčení: monstrum je považováno za hrozné a nečisté. Kdyby bylo monstrum hodnoceno pouze jako potenciaálně ohrožující, výslednou emocí by byl strach; kdyby bylo hodnoceno jako nečisté, rezultující emocí by byl odpor a znechucení. Umělecký horor, umělecká hrůza jako emoce, vyžaduje hodnocení jak z hlediska ohrožení, tak z hlediska odporu. K uvedenému je třeba podotknout, že navzdory zdánlivé přesnosti třetího kritéria – snahy vyhnout se kontaktu – musíme tuto tezi upřesnit: je častou, ale nikoli nezbytnou složkou uměleckého hororu.⁶⁾

Použití pojmu „nečistý“ v naší definici může někomu připadat jako příliš vágní. Snad některé z těchto výhrad o vágnosti zmíněného pojmu rozptýlíme poukazem na druhy

6) Náš výklad pochopitelně vychází z kognitivně hodnotící teorie emocí. Proti teoriím tohoto typu bylo předloženo množství protipříkladů. Např. se uvádí, že při tanci jsme v emocionálních stavech, které závisí spíše na rytmu a fyziologii nežli na poznání a hodnocení. Myslím si spíše, že jsme-li v nějakém emocionálním stavu při tanci, pak to musí mít co dělat s naším hodnocením situace, s naším hodnocením např. toho, co tanec oslavuje nebo symbolizuje, nebo s naším hodnocením vztahu k partnerovi nebo k větší společnosti tančících nebo diváků či našeho vztahu k doprovodným hudebníkům. Nebo může mít naše hodnocení co do činění s námi samými, s radostí, která vychází z úsudku, že tančíme dobře, nebo z přesvědčení, že jsme aktivní a pohybujeme se koordinovaně. Tzn. jsme-li při tanci v nějakém emocionálním stavu, lze tento stav přiřadit k třídě hodnotících názorů. Být prostě v rytmicky navozeném, transu podobném stavu nezaměřeném na žádný objekt se nezdá být emocionálním stavem. Ale i kdybych se v tomto případě mýlil, nepřipadá mi, že by protipříklady

objektů, které běžně způsobují standardní reakce na nečisté. To nám navíc umožní rozšířit naši teorii uměleckého hororu z oblasti definice do oblasti explanace, od analýzy aplikace konceptu uměleckého hororu k analýze jeho působení a příčin.

Ve své klasické práci *Purity and Danger* (Čistota a nebezpečí) propojuje Mary Douglas reakce na nečisté s překročením či narušením schémat kulturní kategorizace.⁷⁾

Např. ve své interpretaci zděšení Levitica vychází z hypotézy, že důvodem, proč plazivé živočichy z moře (jako např. humry) považujeme za nečisté, je, že plazení je určujícím rysem suchozemských tvorů, nikoli mořských živočichů. Jinými slovy – humr je jistým druhem kategoriální chyby, omylu, a tedy nečistý. Podobně se považuje za odporný okřídlený čtyřnohý hmyz, protože čtyři nohy jsou charakteristickým rysem pozemských zvířat, kdežto hmyz létá a je tedy obyvatelem vzdušné říše. Podle Douglasové jsou kategoriálně přechodní tvorové a objekty, kteří spadají do mezer mezi kategoriemi, kteří překračují hranice hlubinných kategorií konceptuálního schématu dané kultury, považováni za nečisté. Vhodnými kandidáty pro odpor k nečistému jsou např. výkaly, pokud vystupují dvojznačně v pojmech kategoriálních protikladů typu já/ne-já, uvnitř/vně, živé/mrtvé, stejně tak jako sliny, krev, pot, ustržené vlasy, nehty, kousky kůže aj. Douglasová poznamenává, že u kmene Lele se lidé vyhýbají letuchám (létajícím veverkám), protože nejsou schopni je jednoznačně kategoriálně zařadit, nejsou pro ně ani ptákem, ani zvířetem. Objekty mohou také vyvolávat kategoriální nejistotu díky tomu, že jsou neúplnými reprezentacemi svých tříd, jako např. hniјící a rozpadající se objekty, nebo proto, že jsou beztvaré, jako např. prach a špína.

V návaznosti na Douglasovou můžeme tedy zformulovat následující hypotézu: nějaký objekt či jsoucno jsou nečisté tehdy, jsou-li kategoriálně kontradiktorní, leží-li mezi kategoriemi, jsou-li kategoriálně neúplné nebo beztvaré.⁸⁾ Tento výčet nemusí být vyčerpávající ani není zjevné, zda se jednotlivá určení vzájemně vylučují. Pro analýzu monster žánru hororu však jistě může být užitečný. Tato monstra se totiž specializují na beztvartost, neúplnost, kategoriální přechodnost a rozpornost. Krátký přehled naší argumentaci podpoří.

Mnoho monster v hororovém žánru je kategoriálně přechodných a/nebo kontradiktorních na základě toho, že jsou jak živá, tak i mrtvá: duchové, zombie, mumie, upíři,

uvedeného typu dokazovaly, že neexistují kognitivně hodnotící emocionální stavy. A trvám samozřejmě na tom, že horor, hrůza, mezi ně patří.

Tento způsob uvažování však provokuje k námitce, že šok, podobně jako údajné emoce při tanci vyvolané rytmem, je nehodnotící emocí a že horor a umělecká hrůza ve skutečnosti patří k témuž druhu emocí jako šok. Nechci popírat, že šok jde ruku v ruce s uměleckou hrůzou, zejména ve filmu a na divadle. Těsně předtím, než se zjeví monstrum, hudba náhle zesílí, nebo přijde překvapivý, alarmující zvuk, nebo jsme svědky neočekávaného, rychlého hnutí, pohybu vycházejícího „odnikud“. Poskočíme na sedadle a někdo dokonce vyjekne. Když pak rozeznáme monstrum, vyjeknutí ze šoku se rozšíří na výkřik hrůzy. Jde o dobře známou taktiku strašení. Horor však nemůžeme redukovat na tento druh šoku. Tutéž techniku nacházíme rovněž v detektivkách a thrillerech, kde nepocítujeme hrůzu z profesioálního střelce, který náhle vystoupí ze tmy. Tento typ šoku mi nepřipadá vůbec jako emoce, ale spíše jako jistý druh reflexu, který se často spojuje s navozením umělecké hrůzy u mistrů řemesla monstrózních podívaných. V každém případě však musíme zdůraznit, že člověk může zažívat umělecký horor, aniž by byl šokovaný ve smyslu šoku jako reflexu.

7) Mary D o u g l a s , *Purity and Danger*. London, 1966.

8) Zdůrazňuji zde pojmy „objekt“ a „entita“, abych vyloučil možnost uvedení některých protipříkladů. Kategoriální omyly a logické paradoxy, i když snad mohou děsit filozofy, nepovažujeme běžně za nečisté. Ale nepatří také do oblasti „objektů a entit“. Pro účely analýzy uměleckého hororu je oblast objektů, které se posuzují z hlediska nečistoty, oblastí jsoucna, bytostí.

Frankensteinovo monstrum, poutník Melmoth atd. Blízkými příbuznými těchto monster jsou entity, které slučují oživené a neživé: zakleté domy s vlastní zlou vůlí, roboti a např. automobil v Kingově románu *Christine*.

Řada monster dále směšuje různé živočišné druhy: draci, vlkodlaci, humanoidní hmyz, humanoidní plazy.⁹⁾ Stvořa v klasickém snímku Howarda Hawkse *Věc* je inteligentní, dvounohá, krev sající mrkev. Skutečně, časté používání zájmen „to“ a „ta“ (mn. č.) v souvislosti s monstry naznačuje, že tato stvoření nejsou klasifikovatelná podle našich standardních, běžných kategorií.

Démonem posedlé postavy obsahují typicky směs nejméně dvou kategoriálně odlišných individuí, posedlého (posedlou) a posedávajícího, což je obvykle démon, který je často považován za kategoriálně hraniční postavu (např. kozlí bůh). Stevensonovou nejslavnější stvořou jsou dva muži v jednom, Jekyll a Hyde, zatímco monstrum dr. Frankensteinova je složeno z několika lidí.¹⁰⁾

Také kategoriální neúplnost je běžným rysem hororových monster: duchové a zobmie (oživené mrtvoly) se často objevují bez očí, rukou, nohou nebo kůže nebo jsou ve stadiu pokročilého rozkladu. V podobném duchu jsou často velmi vhodnými monstry oddělené části těla, jako např. uťaté hlavy a zejména uťaté ruce – viz Maupassantova novela *Ruka* či *Svrašťelá ruka* od téhož autora, Příběh o duchu ruky Sheridana Le Fanu, Goldingovo *Volání ruky*, *Hnědá ruka* A. C. Doylea, Nervalova *Začarovaná ruka*, Dreiserova *Ruka*, Harveyova *Pětiprstá nestvořa* aj. Četnost, s níž se stále znovu objevují monstra mlžná či rosolovitá potvrzuje představu o beztvarosti hrozivé nečistoty. Vedle toho styl některých hororových spisovatelů, jako např. Lovecrafta či Strauba, zanechává dojem beztvarosti svými neurčitými, sugestivními a občas jen skicovitými popisy.¹¹⁾ A ovšem že některá monstra, jako např. štír dosti velký na to, aby pozřel celé Mexiko City, jsou zvětšeninami tvorů a plazivých živočichů, kteří jsou již předem považováni za nečisté a kategoriálně přechodné v skupinovém chápání dané kultury.

Některá z pozorování, jež provedla Douglasová, pak mohou napomoci k odstranění určité vágnosti pasáže o nečistotě v naší definici uměleckého hororu. Lze je použít pro doplnění paradigmatických příkladů k naší aplikaci zmíněné pasáže a jako hrubé vodítko pro vymezení nečistoty, totiž jako kategoriálního přesahu, překročení. Dále, teorii nečistoty M. Douglasové mohou badatelé využít k určení některých specifických rysů monster v hororových příbězích. Tzn. je-li dáno monstrum, může se badatel ptát, v jakém smyslu je monstrum kategoriálně rozporné (ve smyslu Douglasové), mezikategoriální, neúplné a/nebo beztvaré. Navíc tyto rysy umožňují objasnit rozhodující část kauzálního pozadí reakce na nečisté, která se podílí na vyvolávání emocí umělecké hrůzy. Jsou součástí toho, co tuto emoci spouští. Neznamená to, že bychom si uvědomovali, že je Drakula, mimo jiné, kategoriálně nezařaditelný a že následně, po tomto uvědomění, reagujeme stavem umělecké hrůzy. Je to spíše tak, že fakt kategoriální me-

9) Sibylle Ruppertová kombinuje ve svých kresbách uhlem různé živočišné druhy jako např. v *The Third Sex*, viz rovněž Lucas Samaras a jeho *Foto-transformace*. Dílo H. R. Gigeru slučuje nejen kategoriální protipóly organického a mechanického, ale také kategorie vnitřku a vnějšku.

10) Typologie kombinační struktury hororové obraznosti a metafory, založená na pojmech fúze a štěpení, viz: N. C a r r o l l, *Nightmare and the Horror Film*.

11) Malby F. Bacona, třebaže podle naší teorie nejsou striktně vzato hororovými obrazy, velmi často evokují pocit hrůzy, neboť reprezentují mnohdy prakticky **beztvaré** hromady lidského masa. Např. jeho *Lying Figure with a Hypodermic Syringe*.

zery v klasifikaci monstra X v nás vyvolává pocit nečistoty, aniž bychom si byli vědomi, co ho způsobilo.

Navíc důraz, který Douglasová klade na kategoriální schémata při analýze nečistoty naznačuje způsob, jak vysvětlit setrvávající způsob označování našich nečistých monster jako „nepřirozených“. Jsou nepřirozená vzhledem ke konceptuálnímu schématu přírody dané kultury. Do tohoto schématu se monstra nehodí, narušují ho. Monstra nás tedy neohrožují jen fyzicky, ale i kognitivně, jsou hrozbou a ohrožením sdíleného poznání a systému znalostí.¹²⁾

Otázka, která nevyhnutelně vyvstává při zkoumání takového fenoménu jako je umělecký horor, zní: proč se lidé děsí fikce? Jednu z možných odpovědí nabízí **teorie iluze**:

Když vidí diváci na plátně Drakulu, doslova a do písmene věří, že je před nimi, když útočí na nevinnou dívku nebo se mění v netopýra. Tato hypotéza se však zdá poněkud nepravděpodobná, neboť publikum se nechová tak, jak by se chovalo, kdyby věřilo, že Drakula je v kině nebo někde poblíž skutečně přítomen. Kdyby tomu diváci skutečně věřili, vzali by nohy na ramena nebo alespoň sáhli po růženci.

Alternativním přístupem je **teorie předstírání**. Toto pojetí uznává, že lidé ví, že Drakula neexistuje, že je fiktivní a vysvětluje naši responzi na základě předstírání. Ve skutečnosti se nebojíme doopravdy, protože víme, že Drakula neexistuje, ale své zděšení předstíráme.¹³⁾ Potíž s tímto typem přístupu je však navzdory tomu, jak vypadá důmyslně, v tom, že neodpovídá reálnému popisu celé situace. Jsem-li umělecky vyděšen Drakulou, jsem ve skutečném, autentickém emocionálním stavu, nikoli ve stavu předstíraném.

Potřebujeme cosi mezi teorií iluze a teorií předstírání, něco co neodsuzuje publikum k víře v Drakulu, ale ponechává diváky ve stavu pravé, nefalšované emoce. Takovou alternativou by mohla být **teorie myšleného**. Tzn. tvrzení, že jsme umělecky vyděšeni Drakulou, znamená, že jsme vyděšeni pomyšlením na Drakulu, ale myšlenka na takovou možnou bytost nás nenutí věřit v její existenci. V případě myšlenky na Drakulu věc (bytost), která mě umělecky děsí, není aktem mého pomyšlení na Drakulu, ale obsahem myšlenky, totiž že Drakula, bytost hroživá a nečistá, takových a takových dimenzí, by mohla existovat a provádět příslušně hrozné činy. Není nutné přepokládat, že jsem si v reflexi vědom obsahu své myšlenky. Drakula se prezentuje na plátně a jsem umělecky vyděšen představou, vyhlídkou na to, že by taková bytost mohla existovat a provádět to, co provádí. Jelikož je to pouhé pomyšlení nebo výhled, představa Drakuly, které mě děsí, neuteču z kina, ani se nebudu bát tak, jak bych se bál, kdybych věřil, že skutečný upír je jen pár sedadel přede mnou. Zdá se být nesporným faktem, že můžeme být vyděšeni myšlenkou, pomyšlením na situaci, která neodpovídá, není v souladu s naším reálným světem. Člověk se může polekat při představě nebo pomyšlení, že americká armáda přepadne Střední Ameriku. Odvolávání se na myšlenky a představy může pro někoho představovat vážné filozofické problémy, ale v otázce uměleckého

12) Uvažujeme-li výchozí distinkci této studie, nabízí se otázka, proč monstra v pohádkách nevyvolávají hrůzu, ať už v lidských postavách, s nimiž se setkávají, nebo ve čtenářích. Zcela jistě tato monstra narušují kategorie. Moje prozatímní odpověď se opírá o postřeh, že pohádky běžně a typicky začínají konvenčními obraty typu „Bylo, nebylo...“, „Byl jednou jeden...“ atp. Tyto obraty fungují pravděpodobně tak, že příběh se jimi situuje mimo pravidla **převládajících** kategoriálních schémat.

13) Viz Kendall W a l t o n, *Fearing Fictions*. „Journal of Philosophy” 75, 1978.

hororu se naše závislost na myšlenkách zdá být hmatatelnější nežli postulování předstíraných emocí či víry publika v upíry.

Teorie uměleckého hororu uvedená výše nebyla vyvozena z nějakého souboru hlubších principů. Způsob, jak ji ověřit, je vzít definici a částečnou, dílčí typologii struktur, které způsobují pocit nečistoty, a sledovat, lze-li je použít pro výklad našich reakcí na monstra, pro hororová díla typická. V mém vlastním výzkumu, který ovšem nebyl systematický, se tyto hypotézy ukázaly jako slibné. Navíc se zdají být vhodnými kandidáty na preciznější propracování ve směrech, v nichž sám nejsem specialista.

Jistou boční podporu pro svou teorii uměleckého hororu jsem našel v tom, že mi umožnila zformulovat zajímavé odpovědi na další a odlišně kladené otázky, týkající se žánru hororu, a že připravila cestu pro úvahy v neočekávaných směrech. Znamená to, že tato teorie skýtá bázi a východisko pro pokračující, vysoce koherentní výzkumný program. Před úplným závěrem zmíním tedy některé explanační „okrajové výhody“ této teorie v naději, že posílí její přitažlivost.

(1) Pozoruhodným faktem o hororových stvůrách je, že velmi často jako by neměly dost síly na to, aby se před nimi dospělý člověk třásl strachy. Třaslavé zombie či uřatá ruka vypadají jako sotva schopné sebrat dost síly na to, aby přemohly zdravého šestiletého hochu. Přesto se prezentují jako nezastavitelné a zdá se, že psychologicky to publikum akceptuje. Tento fakt bychom mohli vysvětlit poukazem k tvrzení Douglasové, že kulturně nečisté objekty se obecně považují za nosiče magických sil a v důsledku toho se často používají v rituálech. Monstra pak obecně mohou být obdařena hrozivými (magickými) silami díky své nečistotě.

(2) Hororové příběhy mají za své téma především poznání. Nejfrekventovanějšími fabulemi v hororu je fabule Odhalení a fabule Překročení.¹⁴⁾ V zápletky s „odhalením“ přichází monstrum, které nikdo nezná, o němž nikdo nemá ponětí, a začíná svou zlou práci. Protagonista či skupina protagonistů postupně zjišťují, že monstrum je zodpovědné za všechna dosud nevysvětlená úmrtí. Když však protagonisté tuto informaci oznámí úřadům, úřady odmítnou připustit samu existenci monstra. Tato fabule oslavuje existenci jsoucen, ležících za hranicemi běžného poznání.

Fabule Překračovatele, jejímiž pregnantními případy jsou Frankenstein a Dr. Jekyll a pan Hyde, předvádí ústřední postavu, která se zcela oddala pátrání po zapovězeném, skrytém vědění. Jakmile vědec, alchymista, kněz atd. dospěje k tomuto zakázanému poznání – např. oživí mrtvolu -, nevypočitatelná, zlovolná moc se uvolní a následná destrukce je látkou příběhu. Zatímco hrdinové ve fabuli Odhalení musí překročit hranice běžného poznání, překračovatelé jsou varováni, aby tak nečinili. Obě hlavní fabule žánru hororu považují běžné poznání za svou základní *donée* a zkoumají ji, i když s odlišnými tematickými účinky. To ovšem skvěle koresponduje s teorií, která považuje kognitivní hrozbu za hlavní faktor ve vyvolávání umělecké hrůzy.

(3) Geografie hororových příběhů často situuje původ monster do oblastí, jako jsou ztracené pevniny a vesmírný prostor. Případně nestvůra přichází z hlubin moře či země. Znamená to, že monstra jsou obyvateli míst ležících mimo lidský svět nebo pro tento svět neznámá. Pocházejí také z periferních, skrytých nebo opuštěných míst: hřbitovů, stok či starých domů. Znamená to, že patří do prostředí, která běžný sociální život nezná nebo která leží mimo něj. Vzhledem k výše uvedené teorii hororu jsme

14) Tyto fabule jsem podrobně popsal ve svém článku *Nightmare and the Horror Film*.

v pokušení interpretovat geografii hororu jako symbolickou specifikaci názoru, že to, co děsí, leží **vně** kulturních kategorií, a je tedy nutně neznámé.

(4) Závěrem – začali jsme postřehem, že jsme v samém centru období, ve kterém je umělecký horor jednou z hlavních metod či prostředků masové estetické stimulace. Bylo by tedy zajímavé vědět, zdali naše teorie uměleckého hororu může napomoci zodpovězení otázky, proč je v současnosti fascinace hororem tak neuhasitelná.

Zaujmeme-li pozici katedrového sociologa, všimneme si, že současná perioda uměleckého hororu a jeho obliby zhruba odpovídá období, které řada lidí označuje jako postmodernismus. Zastánci postmodernismu toto období oslavují jako triumf antisencialismu a údajným uvědoměním, uznáním faktu, že naše koncepty nelze ovládat a spoutat nějakými kritérii.¹⁵⁾ Vůdčí zásadou je dekonstrukce.

Mnozí však mohou, tak jako já, zpochybňovat filozofické požadavky a záměry poststrukturalistů. Přesto lze v jejich popírání a odmítání kritérií zachytit ducha doby. Postmoderní rétorika může odrážet – spíše jako sociální výraz než jako přesvědčivá filozofie – soudobou zkušenost kolapsu konceptuálních jistot či vhodněji řečeno, očekávání Pax Americana. V tomto ohledu může být soudobá převaha hororového žánru masovou lidovou expresí téže úzkosti týkající se kritérií, která poutá pozornost esoteričtějších forem postmodernismu. Neboť jak naše teorie naznačuje, umělecký horor je zábava, založená na přemísťování kulturních kritérií prostřednictvím kategoriálních kontradikcí, mezer atd. Tedy – naše teorie nám umožňuje interpretovat soudobou periodu hororu jako esoterickou variantu postmoderního pocitu, že naše konceptuální rámce jsou momentálně povážlivě nestabilní.

Přeložil Vlastimil Zuska

Přeloženo z anglického originálu: Noël Carroll, *The Nature of Horror*. „The Journal of Aesthetics and Art criticism“ 1987, č. 1, s. 51 – 59.

Redakce děkuje Noëlu Carrollovi i vydavateli The Journal of Aesthetics and Art Criticism, tj. The American Society for Aesthetics, že se zřekli obvyklého honoráře za otištění překladu studie.

Citované filmy:

Hvězdné války (Star Wars; George Lucas, 1977), *Noc ožvlých mrtvol* (Night of the Living Dead; George A. Romero, 1968), *Příběhy z temnot* (Tales from the Dark Side, TV), *Psycho* (Psycho; Alfred Hitchcock, 1960), *Věc* (The Thing; Howard Hawks – Christian Nyby, 1951), *Vetřelec* (Alien; Ridley Scott, 1979), *Vymítač ďábla* (The Exorcist; William Friedkin, 1973), *Vytí* (The Howling; Joe Dante, 1981).

15) Jean-François Lyotard - Jean-Loup Thébaud, *Just Gaming*. University of Minnesota Press 1985.